

ESTETICA DELL' ECCCESSO

Architettura effimera e moda. Strategie di allestimento nei siti
UNESCO: Villa Adriana

Nicolò Colotti

Un'estetica dell'eccesso

Architettura effimera e moda.

Strategie di allestimento nei siti UNESCO: Villa Adriana

abstract

La moda e il patrimonio culturale sembrano appartenere a mondi opposti: l’una effimera e mutevole, l’altro custode di memorie secolari. Eppure negli ultimi anni il dialogo tra questi due ambiti si è fatto sempre più intenso ed emblematico. Questa tesi esplora come un evento effimero come una sfilata di alta moda possa trasformarsi in un’occasione di valorizzazione culturale duratura quando incontra luoghi carichi di storia. Attraverso una serie di casi studio emblematici – dalle luminarie barocche di Dior a Lecce alle passerelle sospese di Louis Vuitton al Louvre, dalle fontane monumentali celebrate da Fendi a Roma alle antiche fortezze animate da Gucci a Castel del Monte, fino agli spettacoli di Chanel al Grand Palais e Valentino sulla scalinata di Trinità dei Monti – il lavoro indaga le sinergie che si creano tra lusso e beni culturali.

Particolare attenzione è dedicata all’estetica eclettica di Alessandro Michele, direttore creativo noto per aver trasformato Gucci in un laboratorio di riferimenti storici e culturali. I suoi défilé, concepiti come Wunderkammer effimere, incarnano perfettamente il montaggio di epoche e stili diversi: un approccio che attinge all’inattualità e all’ibridazione culturale per costruire narrazioni identitarie uniche. Concetti chiave come il montaggio (richiamando le teorie di Walter Benjamin), la Wunderkammer intesa come “camera delle meraviglie” contemporanea e la moda come linguaggio simbolico vengono approfonditi per interpretare il fenomeno. Il ruolo dello spazio risulta centrale: ogni luogo iconico diventa un attore attivo del racconto, fornendo al brand una profondità storica e al sito una nuova vita nell’immaginario collettivo.

La ricerca mette in luce benefici e criticità di questa inedita alleanza. Da un lato emergono vantaggi reciproci: i marchi trovano prestigio culturale e ispirazione, mentre i siti storici ottengono risorse economiche e visibilità globale. Dall’altro lato, si evidenziano rischi di mercificazione del patrimonio e di strumentalizzazione dell’arte a fini di marketing. In conclusione, il lavoro invita a riflettere su come l’effimero di una sfilata possa davvero contribuire alla permanenza: se ben orchestrata, la moda può infatti raccontare e rivitalizzare la memoria dei luoghi, anziché consumarla in un fugace istante di spettacolo.

introduzione

La moda e il patrimonio culturale sembrano appartenere a dimensioni opposte: effimera e cangiante la prima, depositario di memoria il secondo. Eppure, negli ultimi anni, questi due mondi hanno iniziato a dialogare in modi inaspettati. Da Lecce a Parigi, sempre più luoghi simbolo ospitano sfilate di alta moda: Piazza del Duomo di Lecce trasformata per Dior, la Fontana di Trevi a Roma scenario per Fendi, il medievale Castel del Monte illuminato da Gucci, fino al Grand Palais di Parigi reinventato da Chanel e alla scalinata di Trinità dei Monti vestita da Valentino. Eventi effimeri che diventano incontri suggestivi tra passato e presente.

In questi frangenti la moda si rivela un linguaggio culturale e una forma di storytelling identitario. Gli abiti in passerella diventano veicoli di racconti: portano in scena simboli, tradizioni e valori che trascendono il semplice oggetto di lusso e richiamano l’eredità del luogo. Parallelamente, il luogo storico smette di essere un semplice sfondo e diventa co-protagonista della narrazione. Un sito monumentale conferisce al marchio un’aura di autenticità e autorevolezza, mentre sfrutta l’evento mediatico per rinnovare il proprio significato di fronte a un pubblico globale. Si crea così una relazione simbiotica: la maison di moda rafforza la propria identità attingendo alla storia del luogo, e il luogo a sua volta ottiene nuove risorse e visibilità grazie al potere comunicativo della moda.

Questa sinergia pone però interrogativi cruciali. In che modo la moda “usa” il patrimonio e come, viceversa, un bene culturale si serve della moda per valorizzarsi? Questa domanda guida il presente lavoro. Per rispondere, si ripercorrono le radici storiche di questo rapporto: dalle feste sfarzose delle corti rinascimentali, in cui abiti sontuosi e architetture celebravano il potere, fino alle Esposizioni Universali tra Otto e Novecento, che per prime elevarono la moda a simbolo culturale nazionale. Questi precedenti dimostrano come l’intreccio tra abito e scenario storico abbia radici profonde.

Oggi questo dialogo si rinnova. La gestione dei beni culturali è passata da un approccio conservativo a una logica esperienziale: i monumenti non sono più solo tesori da ammirare a distanza, ma spazi vivi aperti a eventi e sperimentazioni. Così, una sfilata in un sito storico non è un capriccio estemporaneo, bensì il frutto di questa evoluzione. Il patrimonio cerca nuovi significati e pubblico attraverso la moda, mentre la moda cerca profondità e legittimazione attingendo al patrimonio.

In questa cornice, spicca Alessandro Michele con la sua estetica dell’eccesso. Durante la sua direzione creativa di Gucci (2015-2022), Michele ha fatto dell’ecclettismo il proprio marchio di fabbrica, assemblando frammenti storici, artistici e pop in un’unica visione. La sua moda si presenta come una Wunderkammer contemporanea: un collage di citazioni e oggetti eterogenei che dialogano senza gerarchie. Il montaggio di epoche diverse, la convivenza dell’inattuale con il presente e la continua ibridazione culturale sono le chiavi di lettura della poetica di Michele. In questo modo la moda diventa narrazione identitaria e atto critico, un mezzo per reinterpretare il passato alla luce del presente creando mondi effimeri carichi di memoria.

01
Heritage

16
Il concetto di valorizzazione del patrimonio culturale

02
Fashion & heritage

22
Dior a Lecce

26
Louis Vuitton al Louvre

28
Fendi e la Fontana di Trevi

30
Gucci a Castel del Monte

34
Chanel e il Grand Palais

36
Valentino sulla Scalinata di Trinità dei Monti

38
Benefici e criticità

03
Art director

42
Percorso Professionale e Formazione

44
Stile, Processo Creativo ed Eclettismo

52
Sfilate come Narrazione Spaziale: Luoghi Storici e Simboli

56
Montaggio, Dialettica e Inattualità: la Moda di Michele tra Benjamin e Agamben

04
Wunderkammer

66
Origini storiche delle Wunderkammer

69
La Wunderkammer come paradigma culturale

71
Dalla collezione al museo moderno

74
Ritorni contemporanei delle Wunderkammer

80
Moda come Wunderkammer

83
Attualità del concetto di Wunderkammer ed eclettismo come metodo progettuale in moda e architettura

05
Microcosmo

88
Influenze greche nell’architettura

90
Influenze egizie e orientali

92
Ruolo di Adriano e sperimentazione architettonica

06
Curatori di mondi

102
Architettura e moda come spazi narrativi

104
Eclettismo e stratificazione culturale: dal frammento all’insieme

110
Citazione e reinvenzione del passato

114
Lo spazio come narrazione culturale

07
Villa Adriana

118
Fasi di costruzione (118–138 d.C.)

122
Declino e spoliazioni tardoantiche e medievali

124
Riscoperta dal Rinascimento al Grand Tour

126
Influenza su architettura moderna e contemporanea

128
Stato attuale: tutela, conservazione e valorizzazione digitale

indice

PROGETTO

01	02	03
Principi regolatori	Padiglione	Fashion Show

TEORIA

HERITAGE



Il concetto di valorizzazione del patrimonio culturale

In ambito normativo italiano, valorizzazione e tutela sono concetti complementari ma distinti. La tutela riguarda l’identificazione, la protezione e la conservazione dei beni culturali, assicurandone la trasmissione alle generazioni future “per fini di pubblica fruizione”. Il Codice dei Beni Culturali (D.Lgs. 42/2004) definisce infatti la tutela come “l’esercizio di funzioni e la disciplina delle attività dirette, sulla base di un’adeguata attività conoscitiva, ad individuare i beni costituenti il patrimonio culturale e a garantirne la protezione e la conservazione per fini di pubblica fruizione”. La valorizzazione, d’altra parte, consiste nell’insieme di attività finalizzate a promuovere la conoscenza del patrimonio e a migliorarne la fruizione da parte del pubblico. Sempre l’art. 6 del Codice la definisce come “esercizio di funzioni e 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”, comprendendo anche il sostegno agli interventi di conservazione. In altre parole, la tutela “mette in sicurezza” il bene culturale, mentre la valorizzazione lo rende accessibile e vivibile dalla collettività, in forme compatibili con la tutela stessa. Importante è ricordare che la valorizzazione non può mai prescindere dalla tutela: il Codice ribadisce che ogni attività di valorizzazione dev’essere compatibile con l’integrità del bene e non pregiudicarne le esigenze di protezione. Inoltre, la legge incoraggia la partecipazione di soggetti privati (fondazioni, associazioni, imprese) alle iniziative di valorizzazione, indicando un modello collaborativo tra pubblico e privato.

Storicamente, l’attenzione normativa in Italia si è concentrata a lungo soprattutto sulla tutela. La prima grande legge organica in materia, la Legge 1089 del 1939 (nota come “Legge Bottai”), era interamente dedicata alla protezione delle cose di interesse storico-artistico, ponendo le basi di un sistema di conservazione durato decenni. In quell’epoca (dagli anni ’30 fino al secondo dopoguerra) il patrimonio culturale veniva concepito soprattutto come bene da preservare, fulcro dell’identità nazionale: la legge Bottai stessa riconosceva nei beni storici e artistici “il cuore pulsante dell’identità e dell’unità della nostra gente”. Tra gli anni ’60 e ’70, però, parallelamente al benessere economico del dopoguerra, emerse una visione più dinamica del patrimonio: la tutela non venne più intesa in modo meramente conservativo, ma iniziò a includere anche la fruizione pubblica e la promozione culturale. Si diffuse la consapevolezza che i beni culturali dovessero essere vissuti dalla collettività e non solo custoditi. In questo periodo si passa dunque dalla “logica della conservazione” a quella della valorizzazione come fruizione e promozione attiva del patrimonio. È solo negli anni ’90 che la funzione di valorizzazione ottiene pieno riconoscimento giuridico: con le riforme amministrative del 1998 la valorizzazione viene formalmente inserita tra le funzioni pubbliche in materia di beni culturali, e con la riforma costituzionale del 2001 essa entra addirittura in Costituzione, accanto alla tutela, nel nuovo art. 117. Da allora, tutela e valorizzazione sono considerate due facce della stessa medaglia: conservare il patrimonio per renderlo fruibile, e renderlo fruibile per dare senso alla sua conservazione. Come afferma il Codice all’art.1, entrambe concorrono a “preservare la memoria della comunità nazionale e del suo territorio e a promuovere lo sviluppo della cultura”.

La valorizzazione del patrimonio culturale persegue diversi obiettivi chiave. In primo luogo, l’accessibilità: garantire che i luoghi della cultura e le opere siano accessibili a tutti, fisicamente (eliminando barriere architettoniche) e cognitivamente (tramite strumenti informativi, didattici e tecnologie digitali). In secondo luogo, l’educazione e la crescita culturale: il patrimonio valorizzato diventa uno strumento didattico, fonte di conoscenza diffusa e di formazione per i cittadini (si pensi ai programmi educativi dei musei, alle visite scolastiche, ai laboratori didattici nei siti archeologici). Un ulteriore obiettivo è la promozione turistica e la fruizione ricreativa: rendere attrattivi i beni culturali alimenta il turismo culturale, con eventi, mostre e itinerari che richiamano visitatori dall’Italia e dall’estero. Questo ha un impatto economico positivo: la presenza stessa di un patrimonio ben valorizzato genera indotto turistico e posti di lavoro collegati (guide, servizi museali, ristorazione, hospitality, ecc.). Studi economici evidenziano che “l’esistenza, la conservazione e la valorizzazione del patrimonio culturale [...] rappresenta un input significativo per tutta quella parte del settore turistico [...] collegata al patrimonio culturale”. Infine, c’è un fine di sviluppo locale e

sostenibile: un patrimonio culturale messo a valore diviene motore di rigenerazione urbana, orgoglio identitario locale e catalizzatore di investimenti. In quest’ottica, il patrimonio culturale è visto non solo come “memoria” del passato ma anche come risorsa per il futuro – un asset per lo sviluppo sostenibile delle comunità. Documenti internazionali e strategie recenti insistono su questo punto: l’Agenda 2030 dell’ONU, ad esempio, include esplicitamente tra i suoi obiettivi il ruolo della cultura e del patrimonio. Il Goal 11.4 invita a “potenziare gli sforzi per proteggere e salvaguardare il patrimonio culturale e naturale del mondo”, mentre il Goal 8.9 e il 12.b promuovono un turismo sostenibile che valorizzi cultura e prodotti locali. Anche la Convenzione di Faro (Consiglio d’Europa, 2005) riconosce “l’eredità culturale come risorsa per lo sviluppo umano, la qualità della vita e la realizzazione personale”, sottolineando il diritto di ogni individuo a partecipare alla vita culturale. In sintesi, la valorizzazione bilancia la dimensione culturale (il patrimonio come bene identitario, educativo e di coesione sociale) con quella economico-sociale (il patrimonio come fattore di crescita sostenibile e benessere). Come osservato anche dagli economisti della cultura, la conservazione unita alla valorizzazione può promuovere lo sviluppo sociale ed economico, generando quel “valore aggiunto” sia immateriale (conoscenza, dialogo interculturale, senso di appartenenza) sia materiale (opportunità economiche, occupazione, riqualificazione territoriale) che un patrimonio vitale porta con sé.



FASHION &

HERITAGE

Incontro tra moda e Grande Bellezza



La moda e il patrimonio culturale hanno instaurato negli ultimi anni un dialogo sempre più intenso, trasformando eventi un tempo effimeri in occasioni di valorizzazione culturale duratura. Un défilé di moda – per sua natura fugace, della durata di pochi minuti e destinato a presentare collezioni destinate a cambiare ogni stagione – può assumere una risonanza ben maggiore quando viene ambientato in uno scenario carico di storia. In questi frangenti la moda si rivela linguaggio culturale e forma di storytelling identitario, capace di narrare non solo l'estetica di un brand ma anche l'eredità di una comunità o di un luogo. Gli abiti diventano così veicoli di racconti, portando in scena riferimenti simbolici, tradizioni locali e valori che trascendono il semplice oggetto moda. Parallelamente, il patrimonio culturale – specialmente quello insignito di riconoscimenti UNESCO – si trasforma in un palcoscenico di valori universali e immaginari condivisi. I siti patrimonio dell'umanità racchiudono infatti significati collettivi: rappresentano la storia, l'arte e l'identità di popoli interi, evocando nell'immaginario comune un senso di autorevolezza e autenticità. Quando un luogo del genere ospita un evento di moda, funge da cassa di risonanza ideale: da un lato conferisce al marchio e alla collezione un'aura di importanza culturale, dall'altro utilizza l'evento mediatico per riaffermare i propri valori universali di fronte a un pubblico globale. Si viene così a creare una relazione simbiotica in cui moda e patrimonio si rafforzano a vicenda, ponendo le basi per una riflessione cruciale: in che modo la moda “usa” il patrimonio culturale e, viceversa, come il patrimonio culturale si serve della moda per raggiungere nuovi scopi di valorizzazione? Questa domanda guida il presente lavoro e orienta l'analisi dei fenomeni contemporanei al confine tra lusso effimero e memoria storica.

Per comprendere l'attuale dialogo tra moda e luoghi simbolici, è utile ripercorrere brevemente le tappe storiche di tale relazione. Già nelle corti rinascimentali l'abbigliamento e la scenografia architettonica erano strettamente intrecciati: i nobili sfoggiavano abiti sontuosi in castelli, palazzi e piazze monumentali, trasformando questi spazi in “cornici di potere”. La magnificenza di una corte come quella dei Medici a Firenze o degli Sforza a Milano si esprimeva non solo attraverso l'arte e l'architettura, ma anche tramite le vesti, i gioielli e le cerimonie pubbliche. In assenza di sfilate nel senso moderno, erano le feste di corte, le processioni e i balli nei saloni affrescati a mettere in mostra le mode dell'epoca, conferendo agli abiti un ruolo di rappresentanza politica e status sociale. Gli spazi monumentali fungevano da sfondo autorevole: un abito appariva ancor più prestigioso se mostrato sotto gli affreschi di un palazzo ducale o durante una festa in una villa sontuosa. Questo legame originario tra moda e luogo simbolico indicava già come l'ambiente potesse amplificare il messaggio veicolato dall'abbigliamento.

Andando avanti nei secoli, la relazione tra moda e luoghi iconici si rafforzò in occasioni di eventi globali come le Esposizioni Universali. Queste grandi fiere internazionali – a partire da Londra 1851 e soprattutto Parigi 1900 – non solo celebravano il progresso industriale e artistico, ma dedicarono attenzione specifica anche alla moda in quanto espressione culturale nazionale. Emblematico è il caso dell'Esposizione di Parigi del 1900, che riservò alla moda uno spazio di primo piano: all'ingresso del padiglione dedicato compariva una celebre scultura intitolata *La Parisienne*, simbolo dell'eleganza moderna della capitale francese. In questo contesto la moda veniva presentata su una ribalta internazionale, sottolineando il suo ruolo di ambasciatrice culturale – al pari delle altre arti – presso un vasto pubblico. I grandi eventi espositivi posero dunque le basi per riconoscere la moda non più soltanto come fatto commerciale o costume sociale, ma come elemento integrante del patrimonio artistico e immateriale di un paese.

Nel corso del Novecento e ancor più agli inizi del Duemila, si assiste a un'evoluzione importante nella gestione e percezione dei beni culturali: da beni statici concepiti per una fruizione passiva si passa a piattaforme esperienziali aperte a nuove forme di utilizzo. In passato monumenti e siti storici erano tutelati in modo conservativo e spesso separati rigorosamente dalla vita quotidiana o da eventi mondani; oggi, invece, si tende a far rivivere questi luoghi attraverso manifestazioni culturali, spettacoli, installazioni artistiche e, non da ultimo, eventi legati alla moda. Questo cambiamento riflette una strategia di valorizzazione attiva: coinvolgere il pubblico e i partner privati (come le case di moda) in un'esperienza diretta col patrimonio, così da accrescere l'interesse e il

sostegno attorno ad esso. In altre parole, il luogo storico non è più solo oggetto di contemplazione museale, ma diventa un spazio vivo in cui il passato dialoga con il presente. In questa prospettiva, l'incontro tra una sfilata di alta moda e un sito storico non appare più come un semplice capriccio scenografico, ma come il frutto di un'evoluzione culturale: il patrimonio cerca nuovi significati e pubblico tramite l'evento di moda, e la moda cerca profondità e legittimazione culturale tramite il patrimonio.

Nel panorama contemporaneo, molte maison di lusso hanno instaurato diverse tipologie di interazione con luoghi di alto valore culturale, traendone ispirazione e prestigio reciproco. Si possono identificare numerosi casi emblematici in cui un marchio di moda ha scelto uno scenario storico-artistico come teatro per le proprie sfilate o manifestazioni, ciascuno con motivazioni e risultati peculiari. Di seguito esaminiamo alcuni casi selezionati, evidenziando per ognuno il contesto del luogo, le ragioni della scelta e il legame con l'identità del brand.



Un esempio significativo di fusione tra moda e patrimonio è offerto dalla sfilata Dior Cruise 2021, presentata nel luglio 2020 nella suggestiva Piazza del Duomo di Lecce. Lecce, nota per il suo barocco elaborato e definita talvolta la “Firenze del Sud”, ha fornito una cornice storica di straordinaria bellezza sebbene non formalmente inserita nella lista UNESCO. La scelta di questa location da parte di Dior non fu casuale: la direttrice creativa Maria Grazia Chiuri – di origini italiane – volle omaggiare il patrimonio culturale pugliese, intrecciando la collezione con riferimenti alla tradizione locale. La piazza si è trasformata in un palcoscenico a cielo aperto illuminato dalle luminarie tipiche delle feste patronali salentine, con esibizioni di musica e danza popolare (la pizzica) a fare da accompagnamento. Pur svolgendosi a porte chiuse e senza pubblico dal vivo (dato il periodo pandemico), l’evento è stato trasmesso in streaming mondiale, veicolando un potente messaggio identitario: la moda come ambasciatrice di cultura locale. Dior, brand francese con fama globale, attraverso Lecce ha comunicato valori di autenticità e artigianalità, collegando il proprio marchio a un immaginario fatto di storia, arte sacra e tradizione comunitaria. Al contempo la città di Lecce ha beneficiato di un’enorme visibilità mediatica, presentandosi al mondo non come mero sfondo ma come co-protagonista dell’evento, depositaria di un sapere artigianale (merletti, tessuti, decorazioni barocche) che la maison ha celebrato nella collezione stessa.

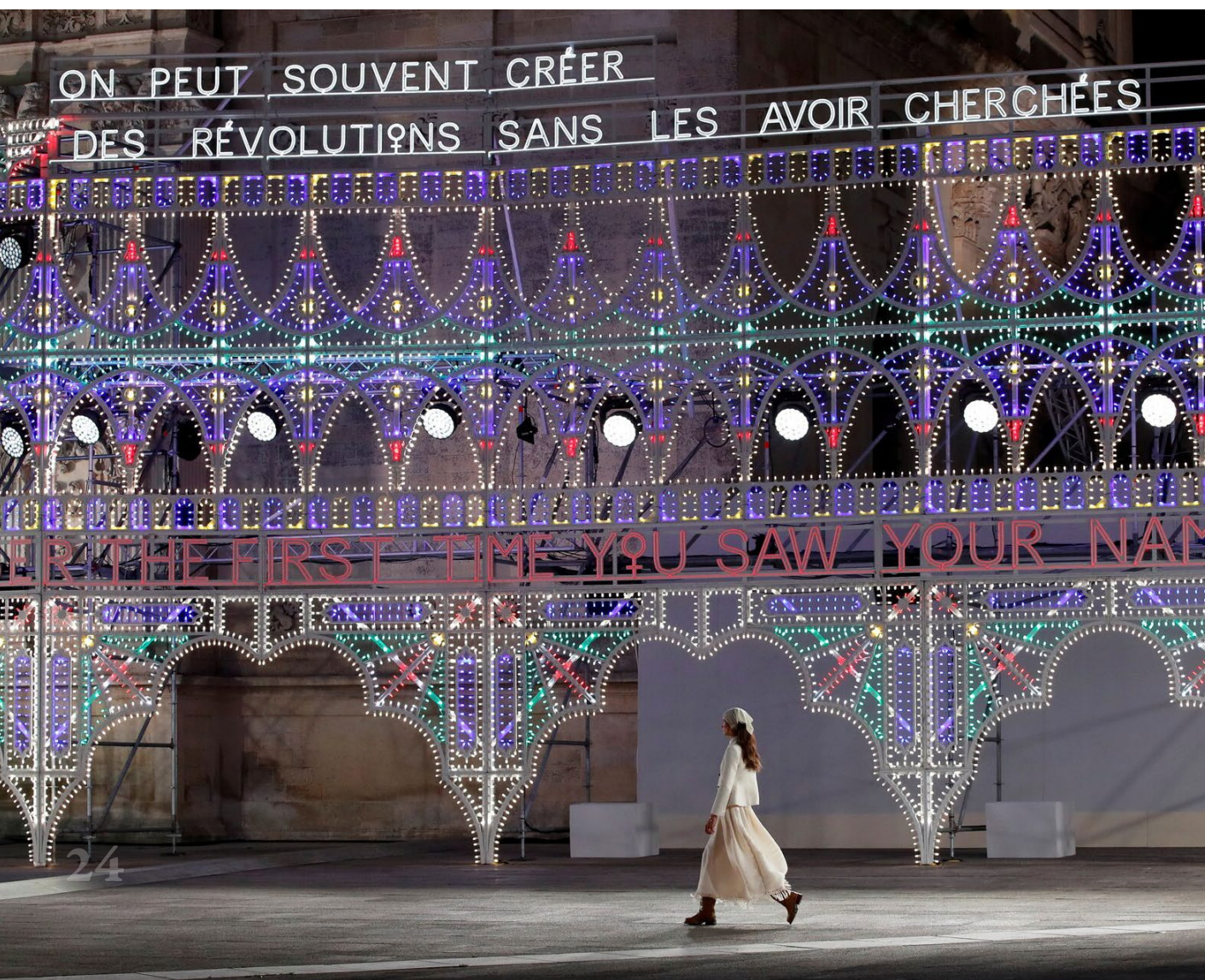
Dior a Lecce, Piazza del Duomo, 2020



Fig. 1 -Dior a Lecce, Piazza del Duomo, 2020



Fig. 2 -Dior a Lecce, Piazza del Duomo, 2020



Louis Vuitton al Louvre di Parigi

Un altro tipo di interazione è rappresentato dalle sfilate di Louis Vuitton ospitate in un luogo simbolo dell'arte mondiale come il Louvre. Il Museo del Louvre – già palazzo reale e ora scrigno di capolavori universali, situato nel cuore di Parigi all'interno dell'area Patrimonio UNESCO delle rive della Senna – costituisce per la maison Louis Vuitton un contesto di altissimo prestigio e risonanza. Nel corso degli anni, la casa francese ha più volte utilizzato gli spazi del Louvre (ad esempio la Cour Carrée o il pavillon de l'Horloge) per presentare le proprie collezioni durante la Paris Fashion Week. La motivazione di questa scelta risiede nel forte legame tra il brand e l'arte: Louis Vuitton, da sempre attento al dialogo con artisti contemporanei e alla creazione di esperienza oltre la moda (basti pensare alle collaborazioni artistiche e al museo Fondation Louis Vuitton), trova nel Louvre un alleato naturale per accrescere la propria aura culturale. Organizzare una sfilata tra le arcate e le piramidi di Ieoh Ming Pei significa collocare la moda in continuità con la storia dell'arte e della civiltà: gli abiti sfilano laddove sono esposte opere di Leonardo, Tiziano, Delacroix, creando un filo ideale tra la creatività odierna e il genio del passato. Dal punto di vista comunicativo, l'impatto è notevole: le immagini delle collezioni abbinate allo sfondo maestoso del Louvre sottolineano l'esclusività e l'eccellenza del marchio, suggerendo che Louis Vuitton non sia solo commercio di lusso ma anche mecenate e custode di un certo ideale estetico francese. Per il Louvre, questa partnership rappresenta un modo di rinnovare la propria immagine agli occhi di pubblici differenti, portando la moda – e quindi un segmento di pubblico giovane e globalizzato – a dialogare con il patrimonio museale in modo inedito.

Fig. 3 -Louis Vuitton, Louvre, Parigi



Tra i casi più spettacolari di interazione c'è la sfilata celebrativa di Fendi sulla Fontana di Trevi. Nel luglio 2016, per il suo 90° anniversario, la maison romana organizzò un'imponente sfilata di alta moda direttamente sulle acque della celebre fontana barocca di Roma, dichiarata patrimonio UNESCO come parte del centro storico della città. Per l'occasione fu installata una passerella trasparente sopra il bacino d'acqua, dando l'illusione che le modelle camminassero sulle acque zampillanti della fontana. La scelta di Trevi ha un profondo valore simbolico per Fendi: la casa affonda le sue radici a Roma e con questo evento ha voluto omaggiare la città eterna, contribuendo attivamente anche alla sua preservazione. Fendi infatti finanziò il restauro completo della fontana poco prima della sfilata, investendo risorse significative nel progetto "Fendi for Fountains" dedicato alla salvaguardia dei monumenti cittadini. Dal punto di vista dell'identità di marca, la sfilata ha ribadito l'appartenenza di Fendi al patrimonio culturale romano: i giochi d'acqua, i marmi e le sculture di Oceano e Tritoni che ornano la fontana hanno creato un tableau vivant memorabile, in cui gli abiti – alcuni ispirati nelle linee e nei ricami al movimento dell'acqua – sembravano dialogare con il monumento. La comunicazione risultante è stata di straordinaria efficacia: le fotografie delle modelle "sospese" sulla Fontana di Trevi fecero il giro del mondo, associando indelebilmente l'immagine di Fendi a quella di Roma e della sua storia artistica. Al tempo stesso Roma ha beneficiato di un intervento di restauro e di un evento che, pur esclusivo, ha sottolineato la bellezza senza tempo di uno dei suoi luoghi simbolo, ricordando come la collaborazione pubblico-privato possa contribuire alla tutela del patrimonio.

Fendi e la Fontana di Trevi a Roma (2016)



Un ulteriore esempio, questa volta caratterizzato da una ricerca di atmosfere mistiche e fuori dai circuiti consueti, è la sfilata Gucci “Cosmogonie” tenutasi nel maggio 2022 presso Castel del Monte in Puglia. Castel del Monte, fortezza del XIII secolo fatta erigere dall'imperatore Federico II, è un sito di eccezionale valore architettonico e simbolico, tanto da essere stato inserito tra i Patrimoni Mondiali UNESCO. La struttura ottagonale del castello, isolata sull'altopiano delle Murge e avvolta da misteriose leggende astronomiche ed esoteriche, ha offerto a Gucci un palcoscenico dal fascino enigmatico e fortemente evocativo. Alessandro Michele, direttore creativo di Gucci fino al 2022, scelse questo luogo per presentare una collezione ispirata alle stelle, alle costellazioni e ai concetti di connessione cosmica, stabilendo un parallelo ideale tra la visione creativa degli abiti e l'aura quasi magica del castello medievale. L'evento si è svolto di sera, con il maniero illuminato a valorizzarne la geometria unica mentre in cielo brillavano le stesse stelle celebrate nei capi in passerella. Le motivazioni dietro questa scelta risiedono sia nell'identità del brand – orgogliosamente italiano, desideroso di esplorare e valorizzare luoghi significativi del territorio nazionale – sia nella strategia narrativa: Gucci ha voluto distinguersi attraverso un'esperienza immersiva, colta e dal respiro artistico. Utilizzando Castel del Monte, la maison ha comunicato un immaginario complesso fatto di riferimenti storici (il medioevo federiciano), culturali (l'incontro tra culture mediterranee simboleggiato dall'architettura del castello) e persino cosmologici. Per il sito UNESCO, un evento di tale portata ha significato proiettarsi sulla scena internazionale in una veste insolita: non più solo meta di turismo culturale, ma scenario di creatività contemporanea. Ciò ha comportato benefici in termini di visibilità globale per Castel del Monte e la regione Puglia, mostrando come un monumento del XIII secolo possa ancora stimolare ispirazione e nuove narrazioni nel XXI secolo.

Fig. 4 - Gucci, Castel del Monte, 2022





Fig. 5 -Gucci, Castel del Monte, 2022



Chanel e il Grand Palais di Parigi

Non tutte le sinergie tra moda e luoghi storici si manifestano come eventi estemporanei; in alcuni casi esse si consolidano in rapporti di lunga durata. Un esempio è il legame quasi indissolubile tra la maison Chanel e il Grand Palais di Parigi. Il Grand Palais – monumentale edificio in stile Beaux-Arts inaugurato nel 1900 per l'Esposizione Universale, con la sua iconica struttura in vetro e acciaio – è da decenni il luogo prediletto per le sfilate Chanel. Sotto la direzione creativa di Karl Lagerfeld prima e Virginie Viard poi, il brand vi ha ambientato scenografie spettacolari: dal giardino francese al supermercato fittizio, dalla foresta incantata alla spiaggia tropicale ricostruita, ogni collezione trasformava l'interno del Grand Palais in un set teatrale capace di stupire il pubblico. La ragione di questa scelta costante risiede nell'identità profondamente parigina di Chanel e nella volontà di ancorare le sue creazioni a uno scenario storico-artistico familiare e prestigioso. Il Grand Palais offre infatti un equilibrio ideale tra grandeur storica e versatilità moderna: da un lato è un edificio simbolo di Parigi (protetto come monumento storico nazionale), dall'altro i suoi ampi spazi modulabili consentono di dare forma concreta alla fantasia creativa tipica delle sfilate Chanel. Questo sodalizio ha portato benefici reciproci: Chanel ha potuto consolidare il proprio brand heritage legandolo indissolubilmente all'immagine di Parigi e dei suoi monumenti, mentre il Grand Palais ha trovato nel partner privato un sostegno economico significativo. La maison ha finanziato in parte i progetti di restauro e ammodernamento della struttura (impegnandosi, ad esempio, con una donazione importante in vista dei lavori per le Olimpiadi di Parigi 2024), dimostrando come un'azienda di moda possa diventare mecenate del patrimonio architettonico. In termini di comunicazione, l'associazione tra Chanel e Grand Palais suggerisce stabilità, tradizione e autenticità: per gli appassionati di moda di tutto il mondo, le sfilate Chanel al Grand Palais sono diventate un appuntamento fisso che unisce la contemporaneità delle collezioni con la continuità storica di una location d'eccellenza.



Fig. 6 -Chanel, Grand Palais, Parigi, 2024



Valentino sulla Scalinata di Trinità dei Monti a Roma (2022)

Infine, un caso recente che testimonia la potenza evocativa dei luoghi monumentali nelle strategie dei brand è la sfilata di Valentino Haute Couture Autunno 2022, messa in scena a Roma sulla celebre Scalinata di Trinità dei Monti. Questa scalinata settecentesca, che collega Piazza di Spagna alla chiesa di Trinità dei Monti, è uno dei luoghi più iconici di Roma barocca ed è parte integrante del centro storico di Roma riconosciuto dall'UNESCO. Per Valentino – casa di moda fondata proprio a Roma negli anni '60 – sfilare su quei gradini ha rappresentato un ritorno alle origini e insieme un tributo alla grande bellezza della città eterna. L'evento, intitolato significativamente The Beginning, ha visto modelle e modelli discendere i 135 gradini della scalinata trasformati per una sera in passerella, davanti a un parterre internazionale di ospiti. La scelta di questa location è motivata dal profondo legame del marchio con Roma: già Valentino Garavani (fondatore della maison) aveva spesso tratto ispirazione dalla città, e la sede dell'atelier storico si trova a pochi passi da Piazza di Spagna. Mettere in scena l'alta moda in questo contesto ha permesso di sottolineare la continuità tra l'eleganza senza tempo dell'architettura romana e quella degli abiti Valentino, noti per il loro stile classico e raffinato. Dal punto di vista strategico e comunicativo, la sfilata ha enfatizzato esclusività e prestigio: la chiusura temporanea di un luogo pubblico così famoso per un evento privato ha fatto notizia, suscitando ammirazione ma anche dibattito sul rapporto tra uso pubblico e uso privato dei beni culturali. Le immagini di alta moda con lo sfondo della scalinata illuminata e della Roma notturna hanno fatto il giro del mondo, riaffermando Valentino come simbolo dell'eccellenza italiana radicata nella propria cultura. Per Roma e per il monumento, l'evento è stata un'ulteriore conferma dell'attrattività della città come palcoscenico internazionale, sebbene abbia sollevato anche questioni sull'equilibrio tra valorizzazione e tutela (ad esempio, sono state adottate attenzioni speciali per proteggere i gradini dall'alto passaggio di persone e attrezzature durante lo show). Questi casi di studio mostrano la varietà di approcci con cui la moda può interagire con il patrimonio culturale: dall'omaggio alla tradizione locale alla celebrazione della propria identità di marca attraverso i monumenti della città natale, fino alla ricerca di scenari insoliti e concettuali per distinguersi. Ciascun esempio evidenzia come brand heritage (l'eredità e la storia intrinseca della maison) e heritage culturale (il valore storico-artistico del luogo) possano intrecciarsi, dando vita a eventi unici nel loro genere. Nel loro insieme, queste iniziative preparano il terreno per un'analisi più approfondita dei vantaggi e delle criticità che derivano da tali collaborazioni tra mondo del lusso e tutela dei beni culturali.



Fig. 7 - Valentino, Scalinata di Trinità dei Monti, Roma, 2022



Benefici e criticità

Il dialogo tra moda e patrimonio culturale, quando messo in atto attraverso eventi come quelli descritti, genera una serie di benefici per entrambe le parti in causa, ma solleva anche inevitabili criticità. Da un lato, per le maison di moda scegliere un luogo storico di alto profilo come sfondo di una sfilata significa rafforzare il proprio brand heritage e i valori che esso incarna. Presentare una collezione in un sito di prestigio conferisce immediatamente al marchio un’aura di autorevolezza, radicandolo in una narrazione di lungo periodo: la maison si presenta non come effimera fabbrica di abiti, ma come erede di tradizioni, arte e cultura. Inoltre, l’associazione con un monumento famoso contribuisce a trasmettere un senso di esclusività e prestigio: l’evento diventa irripetibile e riservato a pochi, elevando la percezione del valore del brand presso clienti e media. In un mercato globale altamente competitivo, differenziarsi attraverso la scelta di location straordinarie è una strategia efficace di comunicazione esperienziale: le immagini di una sfilata al Louvre o su un castello medievale offrono contenuti unici per la diffusione sui social media, attirando l’attenzione di un pubblico ben più ampio di quello degli addetti ai lavori. In sintesi, la moda “usa” il patrimonio per aggiungere profondità semantica al prodotto e per ottenere un vantaggio competitivo in termini di immagine e storytelling.

Dall’altro lato, anche il patrimonio culturale trae vantaggi tangibili e intangibili da queste collaborazioni. Un primo beneficio è di natura economica: spesso le case di moda contribuiscono economicamente all’uso del sito, sotto forma di sponsorizzazioni, affitti onerosi o finanziamento di restauri. Ciò si traduce in nuove forme di finanziamento per la conservazione del bene culturale, in tempi di scarse risorse pubbliche. Il caso di Fendi con la Fontana di Trevi o di Chanel con il Grand Palais lo dimostra chiaramente: il supporto privato ha permesso il restauro e la manutenzione di monumenti che altrimenti avrebbero pesato interamente sulle casse pubbliche. Un secondo beneficio è la visibilità mediatica: un evento di moda di risonanza internazionale porta il nome e l’immagine del luogo storico all’attenzione di milioni di persone nel mondo, spesso raggiungendo segmenti di pubblico che usualmente non seguono le vicende dell’arte o dei beni culturali. Ciò può tradursi, nel medio termine, in un aumento del flusso di visitatori e in una rinnovata curiosità verso il sito, specie tra i più giovani. Inoltre, tali eventi contribuiscono ad ampliare i pubblici della cultura: mescolando il pubblico tradizionale dell’alta moda (celebrità, stampa di settore, clienti facoltosi) con quello locale o turistico interessato al luogo, si crea un’occasione di incontro tra mondi diversi. Un appassionato di moda, ad esempio, potrebbe scoprire per la prima volta la storia di Castel del Monte grazie alla sfilata Gucci, mentre un residente o storico dell’arte può vedere con occhi nuovi il proprio monumento quando questo viene reinterpretato in chiave contemporanea. In questo senso, il patrimonio “usa” la moda come volano promozionale, per rinnovare la propria immagine e assicurarsi una rilevanza attuale.

Nonostante i molti aspetti positivi, esistono anche delle criticità e dei rischi insiti in questa commistione tra lusso e beni culturali. Una delle principali preoccupazioni riguarda la mercificazione del patrimonio: c’è chi teme che trasformare luoghi d’arte in scenografie per sfilate possa ridurre il monumento a semplice sfondo commerciale, snaturandone la dignità storica. Questi eventi sono spesso esclusivi, talvolta accessibili solo su invito, e ciò può creare tensione con la fruizione pubblica: la temporanea chiusura di un sito UNESCO per un evento privato può essere percepita come una sottrazione di bene comune a vantaggio di pochi. Un altro rischio è la sovraesposizione mediatica o turistica del luogo: se l’evento di moda attira eccessivamente l’attenzione, il sito potrebbe venire travolto da flussi di visitatori non sostenibili o da una notorietà effimera legata più all’evento che al suo valore intrinseco. Inoltre vi è il problema concreto della tutela fisica: allestimenti, passerelle, luci e attrezzature possono comportare stress per strutture antiche e delicate, richiedendo misure rigorose di protezione per evitare danni materiali. Infine, dal punto di vista culturale, alcuni critici sottolineano il rischio di snaturamento del contesto: la narrativa della moda, spesso improntata al consumo e all’esclusività, potrebbe confliggere con i significati profondi di un luogo della memoria collettiva. Ad esempio, una sfilata troppo spettacolarizzata potrebbe far passare in secondo piano la storia e il significato originario di un sito, rimpiazzandolo nell’immaginario collettivo con l’immagine patinata dell’evento mondano. Trovare un equilibrio diventa quindi fondamentale: le collaborazioni tra moda e patrimonio devono essere gestite con sensibilità, assicurando che

il rispetto del contesto storico-artistico rimanga prioritario e che l’evento sia coerente con la valorizzazione del luogo.

In conclusione, il rapporto tra moda e patrimonio culturale si configura come un terreno fertile ma complesso, ricco di opportunità e al contempo punteggiato da sfide. Da una parte vediamo la possibilità di sinergie virtuose, in cui la creatività contemporanea e la grande bellezza del passato si esaltano reciprocamente, generando valore culturale, economico e simbolico. Dall’altra occorre consapevolezza critica per evitare derive strumentali o eccessi che possano compromettere l’integrità dei beni culturali. Questo lavoro di tesi, attraverso l’analisi di casi concreti e delle dinamiche illustrate, intende proprio far luce su come moda e patrimonio possano dialogare in modo sostenibile, affinché l’effimero di una sfilata contribuisca davvero a celebrare e non a consumare la memoria storica racchiusa nei luoghi che la ospitano.

ART

DIRECTOR

Alessandro Michele



Alessandro Michele (nato a Roma nel 1972) compie la sua formazione nella capitale, diplomandosi all'Accademia di Costume e di Moda di Roma. Sin dagli esordi mostra un forte interesse per la cultura visiva e materiale: cresciuto in una famiglia che lo incoraggia verso l'arte e la bellezza, coltiva inizialmente il sogno di diventare scenografo, prima di orientarsi al design di moda. Il suo ingresso nel mondo professionale avviene a metà anni Novanta: nel 1994 lascia Roma per lavorare presso la maison Les Copains a Bologna, e verso la fine del decennio viene reclutato da Fendi, dove affina le competenze nel design di accessori a fianco di figure di rilievo come Karl Lagerfeld e Silvia Venturini. Questa esperienza lo mette in luce per creatività e padronanza artigianale, tanto che nel 2002 riceve la chiamata di Tom Ford, allora direttore creativo di Gucci, che lo invita a entrare nel design team del marchio fiorentino. All'interno di Gucci Michele percorre una solida carriera dietro le quinte: iniziando nel reparto accessori a Londra, viene promosso senior designer nel 2006 e, dopo l'uscita di Ford, lavora a stretto contatto con la nuova direttrice creativa Frida Giannini, divenendone il braccio destro (associate creative director) nel 2011. Questi anni formativi in Gucci – durante i quali impara anche a “limare” il proprio estro adattandolo alla visione estetica¹ – preparano il terreno alla svolta del 2015.

Nel gennaio 2015, a seguito delle dimissioni improvvise di Giannini, la maison Gucci affida in extremis ad Alessandro Michele la direzione creativa: il nuovo CEO Marco Bizzarri gli propone la posizione e gli concede soltanto una settimana per allestire una collezione uomo pronta per la passerella. Michele accetta la sfida e nell'arco di pochi giorni rivoluziona l'estetica Gucci, presentando a Milano Moda Uomo una collezione fall/winter 2015 dai toni genderless e rétro, lontanissima dai codici precedenti. Il défilé – con modelli maschili che sfilano in bluse con fiocco, occhiali oversized e pellicce vintage – segna uno spartiacque simbolico: introduce un immaginario eccentrico, citazionista e inclusivo che contraddistinguerà la nuova era Gucci². In poche stagioni Michele riesce non solo a rilanciare l'immagine del marchio, ma a trainare Gucci in un periodo di straordinario successo commerciale. Sotto la sua guida, infatti, il brand ritrova centralità globale – accompagnato da una crescita di vendite oltre i 9 miliardi di euro annui nel 2021 – e conosce un rinnovato appeal presso le giovani generazioni grazie a una visione estetica personale immediatamente riconoscibile. Il contributo di Michele viene riconosciuto anche dalla critica e dall'industria con numerosi premi internazionali, mentre Gucci diventa sinonimo di moda massimalista e colta. Dopo quasi otto anni al timone creativo, tuttavia, nel novembre 2022 Alessandro Michele lascia Gucci, chiudendo un capitolo definito dagli stessi vertici di Kering come “un periodo importantissimo nella storia del marchio. La sua uscita – motivata dal desiderio dell'azienda di “un cambio di rotta” stilistico – suscita ampio clamore mediatico, a riprova dell'impatto culturale avuto dal designer romano. Nel marzo 2024 Michele inaugura un nuovo capitolo professionale tornando nella sua città: viene nominato direttore creativo di Valentino, storica maison capitolina, assumendo l'incarico a partire da aprile 2024 con l'obiettivo di portare la propria visione anche in questo contesto. Si tratta di un passaggio di testimone significativo nella moda italiana, che conferma il prestigio acquisito da Michele e l'aspettativa verso la sua capacità di coniugare l'heritage di Valentino con un'estetica contemporanea e non convenzionale.



Fig. 8 -Alessadro Michele, Palazzo Scapucci, Roma

1
2

Jessica Michault. *Alessandro Michele's exclusive interview*. Antidote Magazine.
Rachel Tashjian. *Alessandro Michele Will Leave Gucci*. Bazaar Magazine.

Stile, Processo Creativo ed Eclettismo

La cifra stilistica di Alessandro Michele è caratterizzata da un eclettismo radicale e da un approccio creativo basato sul montaggio di riferimenti eterogenei. Egli stesso si è definito “un frullatore che rielabora tutto ciò che vive” – un’immagine efficace per descrivere il modo in cui assimila influenze disparate, dalla storia del costume all’arte, dalla cultura pop al design, per poi restituirle in forme nuove. Il processo creativo di Michele implica infatti un continuo citazionismo e una pratica deliberata dell’anacronismo: le sue collezioni nascono dal “rigurgitare, stravolgere e assemblare tutto” ciò da cui è stato attraversato emotivamente e visivamente³. In un’intervista, il designer ha esplicitamente affermato: “Per me creare vuol dire [...] assemblare tutto ciò da cui sono costantemente attraversato”. Questa attitudine porta a capi e accessori in cui epoche e stili distanti convivono fianco a fianco, generando un’estetica stratificata e caleidoscopica. Critici e studiosi hanno notato come l’universo immaginato da Michele assuma la forma di un pastiche enciclopedico: “un tempio [...] di una moda narrativa e massimalista” in cui Rinascimento e kitsch, teatro elisabettiano e fantascienza pop convivono spesso nel medesimo abito. Privo di gerarchie tra cultura “alta” e “bassa”, il vocabolario visivo di Michele mescola citazioni colte e riferimenti triviali, sacro e profano, proponendo accostamenti spiazzanti che sfidano il tradizionale linearismo storico della moda. In questo senso la sua opera può essere letta come un continuo assemblage, concetto caro anche alla teoria filosofica (Gilles Deleuze definiva *agencement* l’aggregazione di elementi disparati in un nuovo insieme). Michele porta questa logica combinatoria all’estremo, diventando – per usare la definizione pungente di un critico – “un situazionista del pastiche, inesorabile facitore e disfacitore di sperticati intrecci spaziotemporali”. Il risultato è un mondo estetico immediatamente riconoscibile, in cui ogni collezione si presenta come un catalogo di immagini e simboli apparentemente inconciliabili, tenuti insieme però da un filo narrativo sottile e personale. Al centro della visione di Michele vi è infatti l’idea della moda come racconto culturale e come espressione identitaria. Contrariamente a chi concepisce gli abiti soltanto in termini funzionali o di tendenze stagionali, egli ritiene che i vestiti “non abbiano senso al di fuori del loro contesto storico” e che servano a interpretare la contemporaneità e se stessi. Ogni collezione diventa così per lui un mezzo per raccontare una storia o proporre un immaginario, più che per lanciare un singolo must-have. “La mia urgenza vera è quel che voglio dire”, ha dichiarato Michele di fronte alle critiche di appropriazione culturale, rivendicando il diritto di attingere liberamente dal passato per creare nuovi significati. In questa prospettiva, la pratica della citazione storica non è mai nostalgia fine a se stessa, bensì un atto di riabilitazione e trasformazione: “Citare vuol dire riabilitare, trasformare. Chi lo nega annienta totalmente l’atto creativo” spiega lo stilista, chiarendo che il continuo “rimasticare il passato” serve a non banalizzare la moda e a darle profondità di senso. Ne consegue che ogni collezione di Michele si configura come una sorta di museo vivente o di Wunderkammer, dove elementi di epoche diverse dialogano tra loro e con il presente. Emblematico è il fatto che la sua moda spesso fermi il tempo “attraverso il remake, ad infinitum” dei codici storici, quasi a voler trattenere nel presente frammenti di passato e scongiurare l’oblio. Ciò avviene senza intento filologico né reverenziale: gli infiniti riferimenti storici che affollano le sue creazioni non mirano a ricostruzioni accurate, ma piuttosto a trasposizioni poetiche. Come osserva Angelo Flaccavento, Alessandro Michele assembla citazioni dal passato in modo così libero e “sfacciato” da azzerare ogni gerarchia: sotto la sua direzione creativa Gucci è diventato un “tempio enciclopedico” dove convivono «Rinascimento e kitsch, Star Trek e teatro elisabettiano, aulico e pop [...] nello spazio di un solo outfit». È proprio in questo clash fragoroso e voluto di opposti che risiede l’originalità della sua proposta estetica. Michele stesso, con ironia, si è paragonato a “una lavatrice che centrifuga di tutto”, enfatizzando come il suo metodo mescoli caos e ordine, istinto e cognizione. Tale metodo creativo ibrido – in bilico tra progetto consapevole e apertura al caso (“Molte cose mi trovano, perché anche il caso è immaginifico” osserva il designer) – conferisce alle sue collezioni una qualità ludica e imprevedibile, mantenendole però unite da una visione coerente. Il “mondo caleidoscopico” di Michele celebra dunque la molteplicità e l’ambiguità: ogni abito diventa “mille possibilità di significare” e, cambiando combinazione o contesto, permette a chi lo indossa di essere una persona diversa.

Un elemento centrale nell’estetica micheleiana è l’inclusività, sia sul piano visivo sia su quello culturale. Sin dal suo debutto, egli ha sfidato apertamente le convenzioni di genere e i canoni

tradizionali di bellezza. Le sfilate Gucci sotto la sua direzione presentano regolarmente modelli e modelle dall’aspetto androgino, talvolta volutamente “non convenzionale” o eccentricamente caratterizzato: vengono “glorificati reietti, racchie, queer e beautiful freaks” in un abbraccio estetico che esalta le identità marginali e peculiari. La moda di Michele supera il binarismo di genere in modo programmatico, proponendo outfit scambiabili tra uomo e donna e silhouette ibride. Come nota un’analisi, nel mondo da lui immaginato “il genere non esiste”: il guardaroba maschile si tinge di elementi tipicamente femminili (bluse in seta, ricami floreali, gioielli vistosi) e viceversa, in una fluidità che ha ridefinito i codici dell’abbigliamento androgino di lusso. Questa visione gender fluid non rimane confinata all’immagine, ma si collega a valori di inclusione più ampi promossi dal marchio attraverso campagne e iniziative sociali. La moda, per Michele, ha infatti una funzione culturale e quasi politica: “celebrare la diversità scoprendosi politica nella superficialità festaiola”, ovvero veicolare messaggi di libertà e auto-espressione anche attraverso il gioco estetico e lo sfarzo decorativo. Ad esempio, egli ha più volte inserito riferimenti espliciti a movimenti di emancipazione: celebre è la collezione Cruise 2020 in cui comparivano slogan femministi degli anni ’70 come *My Body, My Choice* e ricami di uteri sugli abiti, a sostegno di un discorso sulla autodeterminazione del corpo femminile⁴. Allo stesso modo, lo stilista ha affrontato di petto questioni come la rappresentazione delle minoranze etniche e culturali, collaborando con attivisti e artisti per correggere errori del passato e ampliare i confini espressivi di Gucci. In sintesi, l’estetica di Alessandro Michele si configura come inclusività estetica: un percorso che va oltre il genere, abbracciando differenze e difetti, e conferendo dignità artistica a ciò che la moda tradizionale tendeva a escludere. Questo approccio ha ridefinito il concetto stesso di bellezza nel sistema del lusso, rendendolo più democratico e personale. Non a caso, uno dei meriti riconosciuti al designer romano è di aver “riportato la discussione sulla ridefinizione dei ruoli di genere al centro del mondo della moda” fin dal suo primo anno in Gucci, contribuendo a svecchiare non solo l’immagine del marchio ma la mentalità dell’intero settore.



Un riflesso emblematico dell'immaginario eclettico di Michele si ritrova nei suoi spazi privati, in particolare nell'appartamento romano da lui ristrutturato – definito spesso un vero autoritratto del suo mondo interiore. Nel 2020 lo stilista ha intrapreso il restauro di Palazzo Scapucci, un edificio medievale nel cuore di Roma, trasformandolo nella propria dimora-atelier. L'approccio adottato in questo progetto rispecchia in pieno la filosofia estetica di Michele: egli si è dichiarato “un medico che cura dimore danneggiate e fatiscenti”⁵, attratto dalla bellezza offuscata dei luoghi ricchi di storia e patina del tempo. Nel suo appartamento convivono infatti mobili antichi, arazzi, collezioni di oggetti vittoriani, arte sacra e design del Novecento, il tutto combinato con tocchi eccentrici e ironici. Ogni stanza racconta una stratificazione temporale: come nelle sue collezioni di moda, anche qui il passato non è ricostruito musealmente ma rivive ibridato al presente.

Fig. 9 -Il soggiorno più grande, Palazzo Scapucci, Roma

Fig. 10 -Un angolo della cucina, Palazzo Scapucci, Roma





Fig. 11 - Un bagno per gli ospiti, Palazzo Scapucci, Roma

Fig. 12 - Nella camera da letto, Palazzo Scapucci, Roma



Michele descrive Roma – città da lui profondamente amata – come un luogo che “ti accoglie con una peculiare scompostezza” e confessa di cercare case con un’anima, che abbiano bisogno di essere salvate e reinterpretate. Nel presentare la sua abitazione, ha rivelato un aspetto cruciale del suo pensiero temporale: «Non sono convinto che il tempo passi come indicano il calendario o l’orologio. Gli ottocento anni di queste mura sono il presente, per me. Ecco perché non sono un nostalgico». Questa affermazione rivela molto dell’atteggiamento di Michele verso la storia: egli percepisce il passato come parte integrante del presente, una presenza viva e tangibile. Il suo non è dunque revivalismo nostalgico, bensì una forma di contemporaneità espansa in cui ogni epoca coesiste nell’oggi. L’appartamento romano, con la sua torre medievale e le sue leggende (celebre quella della “scimmietta gelosa” che vi abitò nel Cinquecento), diventa così per Michele una dimostrazione concreta di come il design – architettonico e d’interni – possa creare un montaggio di tempi e memorie.



Fig. 14 -Collezione di vasi, piante di rame dipinte e statuette nel soggiorno, Palazzo Scapucci, Roma

Fig. 13 -Secondo salotto, Palazzo Scapucci, Roma

Esattamente come negli abiti accosta dettagli del passato e del presente, qui egli vive circondato da una “costellazione” personale di reliquie e curiosità, in un ambiente che ispira e rispecchia il suo gusto per l'anacronismo. In definitiva, la casa di Alessandro Michele a Roma rappresenta una sorta di estensione domestica del suo laboratorio creativo: un luogo dove spazio, tempo e identità si intrecciano in maniera poetica, rispecchiando la stessa “visione del mondo” dietro alle sue scelte estetiche in moda.



Sfilate come Narrazione Spaziale: Luoghi Storici e Simboli

Oltre alle collezioni in sé, uno degli aspetti più affascinanti del lavoro di Michele è l’attenzione alla messa in scena delle sfilate, spesso ambientate in luoghi storici di alto valore simbolico. Questi eventi trascendono il mero runway show per diventare installazioni culturali, in cui l’architettura e il genius loci dialogano con gli abiti, amplificandone i significati. Michele ha saputo trasformare monumenti e spazi museali in teatri effimeri della moda, scegliendo location che non fungono da semplici sfondi scenografici, ma interagiscono attivamente con la narrazione delle collezioni.

Un primo esempio eclatante è la sfilata Gucci Cruise 2017, allestita nientemeno che nei chiostri dell’abbazia di Westminster a Londra. Si tratta di un caso senza precedenti: Gucci è stata la prima casa di moda in assoluto a ottenere il permesso di sfilare negli spazi dell’Abbazia gotica⁶, luogo solenne dei matrimoni e delle incoronazioni reali inglesi. L’evento, svoltosi nel giugno 2016, ha immediatamente assunto un’aura iconica proprio grazie al contesto architettonico. Michele – da acuto regista – ha capito che non occorreva costruire scenografie: la struttura secolare dei chiostri, con le sue pietre consunte e le lapidi dei poeti e monarchi britannici, costituiva di per sé un palcoscenico perfetto. I modelli hanno sfilato direttamente sui pavimenti di pietra irregolare, tra archi gotici e tombe, senza passerella aggiuntiva, evidenziando un dialogo diretto tra moda e architettura ecclesiastica. Questa scelta ha creato un cortocircuito suggestivo tra il carattere sacro dello spazio e lo spirito profano e giocoso della collezione. Per l’occasione, Michele ha reso omaggio all’estetica inglese in chiave Gucci, contaminando il proprio stile con citazioni “eccentricamente britanniche” – come lui stesso le ha definite – ispirate alla cultura punk, vittoriana e dandy inglese⁷. La collezione presentava infatti tweed da gentleman di campagna mescolati a ricami floreali stile giardino inglese, elementi presi dall’iconografia delle uniformi collegiali e perfino richiami all’estetica dei Skinheads e dei Mods anni ’60. La cornice di Westminster valorizzava ed “incorniciava” questi riferimenti: come sottolineato da Architectural Digest, la chiesa gotica – con la sua aura di tradizione e spiritualità – divenne uno sfondo dinamico per gli abiti esuberanti, creando un contrasto di grande impatto. Sul piano simbolico, sfilare a Westminster Abbey significava inserire la moda di Michele in un continuum storico millenario, quasi a suggellare l’idea che il nuovo e l’antico potessero incontrarsi. Alcuni giornalisti hanno parlato di “ode alla cultura britannica”^{vogue.com}, evidenziando come la collezione fosse intrisa di quell’amore per l’Inghilterra che il designer nutre (Michele ha dichiarato di avere “una grande passione per l’Inghilterra” e di sentirsi affine all’eccentricità estetica inglese^{vogue.com}). L’invito stesso alla sfilata richiama la storia inglese: ai partecipanti fu inviato un visore stereoscopico d’ispirazione vittoriana decorato con un serpente pop, omaggio ai gadget ottocenteschi amati dalla Regina Vittoria. Dunque, la sfilata di Westminster ha costituito un montaggio spettacolare tra passato e presente: il chiostro medioevale è diventato passerella di moda, mentre gli abiti hanno assunto la qualità di reliquie postmoderne, cucite di simboli storici reinterpretati. L’operazione testimonia la volontà di Michele di abitare poeticamente i luoghi della tradizione, contaminandoli con la propria visione e creando eventi che sono insieme celebrazioni del patrimonio e atti di irriverente creatività.



Fig. 15 -Gucci Cruise 2017, abbazia di Westminster, Londra



6 Melissa Minton. *4 Incredible Design Elements at Gucci’s Cruise 2017 Fashion Show*. Architectural Digest, 2 giugno 2016

7 Alexander Fury. *Exclusive! Your First Look at Alessandro Michele’s New Men’s Cruise Collection for Gucci*. Vogue, 16 maggio 2016

Dal sacro al macabro: un'altra sfilata memorabile è stata Gucci Cruise 2019, presentata alla Promenade des Alyscamps di Arles, nel sud della Francia. Gli Alyscamps sono un antico cimitero romano e paleocristiano, un viale costeggiato da sarcofagi e rovine, celebrato anche da Van Gogh nei suoi dipinti. Michele ha scelto di ambientare qui, “dopo il calar del buio”, una sfilata dal forte sapore gotico e romantico. L'allestimento notturno era spettacolare e carico di atmosfera: la passerella si snodava lungo la necropoli, illuminata da centinaia di candelabri e da veri fuochi che ardevano tra le tombe⁸. L'effetto era quello di un rito a metà tra un sabba e una processione funebre – non a caso il mood richiamava l'idea di un “rave in a cemetery”, come suggerito dallo stesso team creativo. In questo scenario surreale, i modelli apparivano come spettri o creature liminali: alcune uscite vedevano vedove in abiti di velluto ricamato stringere bouquet di fiori, altre presentavano giovani dall'aria punk-rock con pantaloni tigrati e giacche di pelle, quasi fossero anime perdute che infestano il cimitero. La collezione era un tripudio di riferimenti alla morte e all'oltretomba: croci gotiche appese al collo, lunghe vesti vittoriane di pizzo nero, stampe di scheletri e persino un abito ricamato con una gabbia toracica (ossuary-inspired). Nel finale è apparsa una “sposa” Gucci in candido abito vittoriano con colletto alto e croce sul petto, che avanzava tra le fiamme reggendo peonie rosa – un'immagine al tempo stesso macabra e romantica, di struggente bellezza. Alessandro Michele ha spiegato di essere “affascinato dall'idea della morte” per questa collezioneharpersbazaar.com, e in effetti la sfilata di Arles ha messo in scena una meditazione estetica sul tema della caducità e del ricordo. Dal punto di vista architettonico e simbolico, usare un cimitero romano come location ha significato portare la moda in un luogo di memoria e oblio, trasformandolo per una notte in palcoscenico vitale. Gli Alyscamps – luogo che “è e non è un cimitero, un posto ibrido” come osserva Michele⁹ – rispecchiano il gusto del designer per le identità liminali: l'antica necropoli divenuta passeggiata romantica nel Settecento è uno spazio sospeso tra vita e morte, perfetto per incarnare quella “sfasatura temporale” di cui la moda di Michele si nutre. Il fuoco che divampa attorno ai modelli, in mezzo ai sepolcri, suggerisce un atto di purificazione o forse una danza di fantasmi. Eppure, non c'è pessimismo in questa rappresentazione: al contrario, come nota lo stesso Michele, anche le suggestioni macabre sono accompagnate da “qualcosa di massimamente bello”. La morte, celebrata con così tanto splendore decorativo, perde il suo carattere perturbante per diventare parte di un immaginario estetico condiviso. La sfilata di Arles si può dunque leggere in chiave allegorica: è un memento mori rivisitato dal filtro della moda, dove i simboli della fine (teschi, ceri, tombe) vengono sublimati in arte effimera, ricordandoci la costante compresenza di Eros e Thanatos nello spirito del tempo. Ancora una volta Michele ha creato un cortocircuito ricco di significati: ha portato il lusso in un cimitero antico, ma al contempo ha portato il tema universale della mortalità sulla passerella, dimostrando come la moda possa farsi carico di interrogativi esistenziali pur restando un'esperienza sensoriale e spettacolare.



Fig. 16 -Gucci Cruise 2019, Promenade des Alyscamps, Arles





Fig. 17 -GucciCruise2020,Musei Capitolini,Roma

La Cruise 2020 di Gucci segna un ritorno di Michele alle radici romane, con una sfilata tenutasi nei Musei Capitolini a Roma – il più antico museo pubblico del mondo, scrigno di sculture classiche e memorie dell’Urbe. Per Alessandro Michele, romano di nascita, sfilare in Campidoglio ha avuto un significato profondamente personale: “ha scelto i Musei Capitolini per presentare la nuova collezione perché è un luogo che gli ricorda la sua infanzia” nota la stessa maison. L’evento, svoltosi a maggio 2019 nel Cortile dei Conservatori e nelle sale museali, è stato concepito come un manifesto di libertà. “The show is a hymn to freedom” ha dichiarato Michele prima dell’inizio¹⁰, esplicitando i messaggi politici e culturali sottesi alla collezione. In passerella, tra le statue di imperatori e divinità romane, hanno sfilato abiti che intrecciavano riferimenti all’antichità e ai movimenti emancipativi del Novecento. Da un lato, toghe drappeggiate e tuniche pieghettate richiamavano esplicitamente le vesti dell’antica Roma, così come alcuni cappotti decorati con ricami in stile paramenti sacri riecheggiano l’iconografia del potere ecclesiastico. Dall’altro lato, slogan femministi degli anni Settanta campeggiavano sugli abiti: la frase “My Body My Choice” (storico motto delle battaglie per il diritto all’aborto) compariva ricamata in rosso su una giacca gialla e sul retro di tailleur maschili d’ispirazione anni ’70. Numeri apparentemente criptici come “22.5.78” si rivelavano essere riferimenti alla data della legge italiana n.194 del 1978 che legalizzò l’aborto. Addirittura un vestito presentava l’illustrazione ricamata di un utero femminile. Si trattava dunque di una collezione intrisa di riferimenti sociali, che Michele ha voluto collegare idealmente alla “libertà di decisione sul proprio corpo” e al tema dei diritti riproduttivi. Il tutto, però, messo in scena nella cornice classica dei Musei Capitolini. L’effetto era potente: le modelle in abiti con messaggi emancipatori sfilavano accanto ai marmi di Venere e alle epigrafi latine, creando un contrasto volutamente anachronistico. Michele sembra aver voluto suggerire un dialogo tra la civiltà antica – culla di leggi e istituzioni ma anche società patriarcale – e le conquiste di libertà dell’epoca moderna. In chiave simbolica, portare nelle sale capitoline un “inno alla libertà” femminile ha significato proiettare un’istanza contemporanea (l’autodeterminazione) all’interno di un contesto carico di storia patriarcale, quasi a voler incidere nuovi significati su quelle pietre millenarie. La sfilata capitolina risulta quindi una costellazione di epoche: l’antico (nei riferimenti estetici e nell’ambientazione), il moderno (nel richiamo agli anni ’70) e il presente (nel messaggio rivolto all’oggi, in un periodo di rinnovati dibattiti sui diritti) convivono in uno stesso evento. Dal punto di vista architettonico, utilizzare il Campidoglio – luogo simbolo del potere civile e religioso romano – e riempirlo di modelli, musica e luci al neon è stato un gesto audace, quasi irriverente verso la staticità museale. Eppure Michele ha operato con grande rispetto: la scelta di Roma come scenario non era un semplice espediente scenografico, ma il tributo di un figlio alla propria città e la dimostrazione che la moda può intrattenere un dialogo erudito con la storia. I drappaggi degli abiti che citavano le toghe hanno reso omaggio alla classicità, mentre le scritte di protesta hanno portato dentro il museo la voce della



società contemporanea. Un recensore ha definito la collezione “un inno alla autodeterminazione in uno scenario senza tempo”, sottolineando come Michele sia riuscito a fondere dimensione estetica e ideale. In definitiva, la sfilata ai Musei Capitolini incarna alla perfezione la poetica micheleiana: una moda che monta passato e presente, bellezza formale e contenuto politico, creando un’esperienza dove lo spazio architettonico amplifica il messaggio dei vestiti.

L’ultimo esempio, non meno evocativo, è la sfilata denominata Cosmogonie, presentata da Gucci nel maggio 2022 presso Castel del Monte in Puglia. Castel del Monte è un enigmatico castello del XIII secolo voluto dall’imperatore Federico II, famoso per la sua forma ottagonale e per i numerosi simbolismi matematici e astronomici in esso racchiusi. Michele, proseguendo il suo “dialogo con i luoghi storici” iniziato con le precedenti Cruise, ha scelto questa fortezza isolata sulle colline pugliesi come scenario per una collezione ispirata alle stelle, alla conoscenza e ai legami invisibili tra idee – come suggerisce il titolo Cosmogonie. Fin dalla sua fondazione nel 1240, Castel del Monte è stato avvolto da aura di mistero e leggenda, con la sua geometria perfetta basata sul numero otto e l’armoniosa fusione di elementi dell’architettura nord-europea, islamica e classica¹¹. Questo “crocevia di popoli, culture e civiltà” si è rivelato un ambiente ideale per la visione stratificata di Michele, tanto che egli ha dichiarato di tenere molto personalmente a questo sito storico. La sfilata si è svolta al tramonto, con la luce dorata che illuminava le pietre chiare del castello – il quale, posto a 540 metri di altitudine, domina il paesaggio circostante come una corona di pietra. Mentre gli ultimi raggi di sole lasciavano spazio alla notte, i modelli hanno iniziato a sfilare attorno al castello e nel cortile interno, indossando una sequenza mozzafiato di 101 look. La collezione Cosmogonie è apparsa come un vero “studio dell’universo distinto e diversificato del Gucci di Michele”: un mosaico di suggestioni apparentemente lontane tenute insieme da una logica interna quasi occulta, “un insieme di associazioni all’apparenza casuali che hanno una logica nascosta tutta loro”. Si spaziava da sfarzosi abiti in tulle degni di una dama rinascimentale a mantelli in maglia metallica d’ispirazione medievale, fino a vestiti optical anni ’60 – il tutto unificato da un’allure magica e misteriosa. Lo stesso Michele ha ammesso che la collezione è frutto di un processo anche istintivo: “La sensazione è spontanea e intuitiva, impulsiva e istintiva” ha commentato, paragonando il suo ruolo a quello di “una sorta di mago” che crea alchimie inspiegabili ma coerenti. L’ambientazione di Castel del Monte ha enfatizzato questa dimensione alchemica: i riferimenti storici presenti negli abiti (per esempio le gorgiere cinquecentesche indossate con abiti tempestati di stelle, in omaggio all’epoca in cui “le regole dell’universo erano poco comprese”) dialogavano con le pietre antiche della fortezza e con il cielo notturno. In un finale altamente suggestivo, una costellazione di stelle luminose è stata proiettata sulle mura ottagonali del castelloanothermag.com, trasformando l’architettura in un planetario a cielo aperto. La luna piena, quella sera, si è alzata rosso sangue sopra l’orizzonte – un fenomeno non pianificato ma che Michele ha definito “destino”, quasi a suggellare l’unità tra cielo, terra e moda. Sul piano simbolico, definire Castel del Monte “uno stargate tra la Terra e il cielo” – come ha fatto Michele – racchiude bene il senso dell’operazione: la moda viene collocata in un punto di passaggio tra mondi diversi, ponte tra passato e futuro, tra terreno e ultraterreno. “Non vado lì solo per evocare il passato. Uso il passato per glorificare il presente” ha dichiarato il designer a proposito di Castel del Monte¹². Questa frase sintetizza la sua intenzione di fondo: far rivivere luoghi carichi di storia con uno sguardo contemporaneo, creando eventi esperienziali che siano celebrazione della vita oggi attraverso le tracce del ieri. Cosmogonie, con il suo nome che richiama l’origine dell’universo, è stata di fatto la messa in scena di una costellazione di riferimenti – un concetto non lontano da quello benjaminiano (come si vedrà oltre) – in cui ogni abito era una stella e la sfilata nel suo insieme un firmamento di idee connesse. L’uso di un castello medievale come scenografia ha aggiunto un ulteriore livello di lettura: Castel del Monte stesso è un enigma storico la cui funzione originaria è dibattuta (troppo piccolo per essere una reggia, forse un padiglione di caccia o un osservatorio astronomico), esattamente come le collezioni di Michele sono enigmi visivi aperti a interpretazione. In definitiva, la scelta di Castel del Monte conferma la predilezione di Alessandro Michele per i luoghi dalla forte identità architettonica e simbolica: egli li considera parte integrante della narrazione, strumenti per aggiungere senso e stupore alla moda. Così, Westminster, Arles, i Musei Capitolini e Castel del Monte formano quasi una “quadrilogia” di allestimenti emblematici, ciascuno rappresentativo di un aspetto del suo immaginario – dal gotico al classico, dal macabro al cosmico – e ciascuno espressione della volontà di far dialogare la moda con la storia e con lo spazio.



Fig. 18 -Cosmogonie 2022, Castel del Monte, Puglia



11
12

Alessandro Michele. Discover Castel del Monte. Gucci
Alexander Fury. Inside Alessandro Michele’s “Magical” Gucci Cosmogonie Show. AnOther

Montaggio, Dialettica e Inattualità: la Moda di Michele tra Benjamin e Agamben

L'opera di Alessandro Michele può essere fruttuosamente letta attraverso il prisma di alcuni concetti teorici elaborati dal filosofo Walter Benjamin e ripresi, in chiave contemporanea, da Giorgio Agamben. In particolare, emergono le nozioni di montaggio e immagine dialettica (Benjamin) e quella di contemporaneità come sfasatura temporale – ovvero inattualità – proposta da Agamben. Questi riferimenti filosofici non sono forzati dall'esterno, ma in parte dichiarati dallo stesso Michele, il quale ha mostrato un interesse esplicito per la teoria del tempo storico. Nel 2015 egli ha co-curato la mostra “No Longer / Not Yet” al Minsheng Museum di Shanghai proprio ispirandosi al saggio *Che cos'è il contemporaneo?* di Agamben, a riprova di come certi concetti alimentino consapevolmente il suo processo creativo.

Walter Benjamin, nel monumentale progetto *Passagenwerk* (I “Passages” di Parigi) e nelle sue Tesi di filosofia della storia, concepisce la storia non come progresso lineare, bensì come un insieme di immagini che balenano per un istante nell'adesso. Egli introduce il metodo del montaggio filosofico: assemblare citazioni e frammenti del passato in nuove costellazioni capaci di illuminare il presente. Questo approccio trova un sorprendente parallelo nella metodologia di Michele, il quale costruisce le sue collezioni come collage di riferimenti storici e culturali. Possiamo vedere ogni collezione Gucci di Michele come un “archivio immaginario”, in cui frammenti di epoche diverse – abiti vintage, motivi ornamentali d'altri tempi, richiami a subculture recenti – vengono estratti dal loro contesto originario e ricombinati in un insieme inedito. Si tratta in fondo di un'operazione di montaggio non dissimile da quella benjaminiana: così come Benjamin negli *Arcades* accosta citazioni da fonti ottocentesche per far emergere una verità dialettica (cioè critica) sul XIX secolo, Michele accosta elementi eterogenei affinché, dal loro contrasto, scaturisca un significato nuovo sulla nostra epoca. Il concetto di immagine dialettica, centrale in Benjamin, indica quel momento in cui “ciò che è stato” si unisce al “qui e ora” in un lampo di riconoscimento capace di sprigionare conoscenza storica. Analogamente, molte uscite delle sfilate di Michele possono essere intese come immagini dialettiche in senso visivo: pensiamo all'outfit della collezione A/I 2018 in cui una modella portava in mano una replica realistica della propria testa mozzata – un'immagine a metà fra il mito (le visioni mistiche o la Salomè biblica) e la realtà virtuale (il doppelgänger posticcio). In quell'istante scenico convivono passato e futuro, suscitando nello spettatore un corto circuito di significato.

Un esempio ancor più letterale di immagine dialettica offerto da Michele è l'installazione da lui concepita per la mostra di Shanghai: un ritratto elisabettiano di adolescente dall'identità di genere indefinita, con in mano un breviario che sembra uno smartphone, circondato da un'aura di neon e racchiuso in un cubo di specchi. Quest'opera – un vero montaggio di oggetti di tempi diversi – incarna visivamente lo shock temporale: un giovane del XVI secolo appare simultaneamente come un ragazzo di oggi immerso nei social (lo smartphone), e la cornice di specchi moltiplica la sua presenza nello spazio contemporaneo. È difficile immaginare un esempio più chiaro di costellazione benjaminiana: passato e presente formano un'immagine unica, polisemica, che invita a riflettere sul continuum temporale. Del resto, Benjamin aveva dedicato pagine penetranti proprio alla moda, definendola “un balzo della tigre nel passato” – ad indicare come il nuovo nella moda scaturisca in realtà da un riciclo di elementi passati, in un eterno ritorno creativo. Michele sembra incarnare perfettamente questa idea: la sua moda avanguardistica si lancia continuamente indietro nel tempo per trarre ispirazione e portare alla luce ciò che era rimasto inesplorato o inespresso, proiettandolo nel presente. Il suo rapporto con il vintage e l'antiquariato (testimoniato dall'amore per i mercatini, per i tessuti d'archivio, per le citazioni di fogge storiche) non è mera nostalgia ma, in termini benjaminiani, “ricordo attivo” – un riportare in vita potenzialità dormienti del passato. In ogni collezione di Michele si potrebbe applicare la metafora della collezione benjaminiana: come un collezionista di antichità assembla oggetti disparati nella sua vetrina per costruire un significato personale, così lo stilista raccoglie simboli da varie epoche e li colleziona sulla passerella, suggerendo connessioni impensate. Questa analogia non è casuale se si considera che Michele stesso è un collezionista appassionato (di abiti vintage, arte decorativa, memorabilia pop, ecc.) e che il suo gusto per l'interior design ricalca quello di un curatore di wunderkammer. La figura del collezionista in Benjamin è colui che salva gli oggetti dal flusso del tempo attribuendo loro un nuovo contesto e valore; parimenti, Michele salva dall'oblio estetico interi repertori (il ricamo, l'ornamento, i materiali “fuori moda”) reintroducendoli nel linguaggio attuale della moda. Si può quindi affermare che la filosofia di Benjamin – specialmente nella sua concezione non lineare della storia e nell'uso del montaggio come metodo conoscitivo – offre una chiave di lettura penetrante per il lavoro di Michele, il quale crea immagini dialettiche fatte di tessuti e silhouette invece che di parole, ma con analogia carica critica e poetica.



Fig. 19 - Sfilata di Gucci, autunno inverno 2018, Milano Fashion Week

Accanto a Benjamin, il pensiero di Giorgio Agamben sul contemporaneo fornisce un ulteriore strumento interpretativo, esplicitamente richiamato come si è detto dallo stesso Michele. Agamben, nella sua lezione *Che cos'è il contemporaneo?* (tenuta nel 2006 e poi pubblicata nel 2008), definisce contemporaneo colui che non coincide perfettamente col suo tempo né si adegua alle sue pretese, ed è quindi inattuale. Ma – aggiunge il filosofo – è proprio tramite questo scarto e questo anacronismo che il vero contemporaneo riesce a percepire il suo tempo più degli altri. In altri termini, essere contemporanei significa essere fuori sincrono rispetto al presente, guardarlo con uno sfasamento che permette di coglierne sia la luce sia il buio. Alessandro Michele incarna in modo singolare questa definizione. Sin dal suo esordio, egli non si è mai allineato alle tendenze mainstream del momento, anzi ha spesso proceduto in direzione ostinata e contraria: nel pieno dell'era del “normcore” minimalista ha rilanciato il massimalismo decorativo; quando dominavano le distinzioni di genere ha proposto l'ambiguità; in un settore ossessionato dal nuovo e dall'innovazione tecnologica, ha riportato l'attenzione sul passato e sull'artigianalità. Questo suo essere inattuale, nel senso agambeniano, è la chiave della sua capacità di leggere il presente. Proprio attraverso lo scarto temporale e lo straniamento, Michele riesce ad afferrare e reinterpretare lo spirito del tempo. Non è un caso che molti osservatori abbiano riconosciuto come le sue collezioni abbiano saputo intercettare sensibilità emergenti della cultura millennials e Gen Z – dal fluid gender alla passione per il vintage – in anticipo rispetto alla diffusione massiva di tali fenomeni. L'inattualità di Michele è quindi solo apparente: distanziandosi dal presente, egli ne ha colto prima e meglio le tensioni sotterranee. Questa dinamica corrisponde perfettamente a quanto Agamben descrive: “il contemporaneo aderisce al suo tempo attraverso una sfasatura”, ed è in questa disallineata aderenza che sta la sua profondità di visione. Michele stesso, come visto, esprime una concezione del tempo non lineare: la sua affermazione che “800 anni di queste mura sono il presente, per me” rivela la convinzione che epoche diverse coesistano nel presente. Allo stesso modo, quando dichiara “People think about me as that guy that loves the past. I do, but I’m not living in the past. It’s the dialogue that’s interesting to me” anothermag.com, enfatizza che il suo interesse è far dialogare passato e presente, non fuggire nell'antecedente. Contemporaneo, secondo Agamben, è chi sa vedere il buio del proprio tempo, chi percepisce gli elementi di discontinuità – e Michele, con le sue collezioni ibride e talvolta volutamente “stonate” rispetto alla moda corrente, induce proprio a vedere ciò che normalmente resta in ombra (ad esempio, la bellezza nell'imperfezione, nel kitsch, nell'androgino, che la moda tradizionale aveva trascurato o escluso). Emblematico è che la mostra curata da Michele a Shanghai traeva il proprio titolo No Longer / Not Yet direttamente da Agamben, sottolineando come la moda sia sempre non più (qualcosa del passato) e non ancora (qualcosa del futuro), in una sorta di interregno temporale. Quella mostra, lungi dall'essere un'esibizione di abiti, era una riflessione artistica sul tempo della moda e sul nostro tempo storico, a conferma dell'approccio filosofico con cui Michele concepisce il proprio lavoro. In uno dei passaggi più citati di Agamben, si legge che il contemporaneo è colui che “attraverso questo scarto ed anacronismo” è capace più degli altri di afferrare il suo tempo. Alessandro Michele, attraverso l'anacronismo programmatico del suo stile, offre esattamente questo: uno specchio deformante che però riflette la realtà più fedelmente di uno specchio piano. Guardando un modello in abiti settecenteschi, con make-up glam rock e accessori hi-tech, noi cogliamo qualcosa sul nostro presente globale (sul mix di culture, sul revival continuo, sull'identità fluida) che un look “normale” non saprebbe rivelare.

In conclusione, l'opera di Alessandro Michele si presta a una lettura critica in chiave temporale: il suo montaggio di epoche e segni corrisponde alla creazione di immagini dialettiche che illuminano il presente attraverso il passato (in assonanza con Walter Benjamin), mentre la sua posizione di “designer inattuale” gli consente di essere profondamente contemporaneo nel senso più acuto del termine (come definito da Agamben). Questo intreccio di pratica creativa e pensiero teorico rende Michele una figura di straordinario interesse non solo per la moda, ma anche per gli studi culturali e visivi. La sua moda argomentativa – per usare un ossimoro – dimostra che gli abiti possono farsi portatori di idee e che una sfilata può essere letta come un saggio sull'estetica del tempo. Come un moderno flâneur benjaminiano, Alessandro Michele passeggia idealmente tra le epoche, raccogliendo citazioni e cimeli, per poi allestire con essi le vetrine incantate delle sue collezioni. E

come un vero contemporaneo agambeniano, egli rimane inattuale quel tanto che basta per vedere il suo (e il nostro) tempo con occhi nuovi. Le sue creazioni – e gli spazi storici in cui spesso le colloca – costituiscono allora non solo un piacere per gli occhi, ma anche uno stimolo intellettuale: una continua sollecitazione a ripensare il rapporto tra passato e presente, tra moda e cultura, tra estetica e vita. In questo risiede forse il contributo più duraturo di Alessandro Michele, al di là delle tendenze passeggerie: aver mostrato che la moda può essere uno strumento critico e poetico insieme, capace di montare il tempo in costellazioni inesplorate e di dischiudere nuove possibilità di significato nel cuore stesso dell'effimero.

WUNDER-

-KAMMER

Dal passato alle visioni contemporanee



Origini storiche delle Wunderkammer (Rinascimento e Barocco)

Le Wunderkammer – letteralmente “camere delle meraviglie”, note anche come Kunst- und Wunderkammern – nacquero nel contesto rinascimentale e barocco come collezioni enciclopediche di oggetti straordinari. Tra Cinque e Seicento principi, aristocratici, studiosi e collezionisti organizzarono stanze e studioli dove riunire naturalia, artificialia e mirabilia, secondo la classificazione allora in voga¹. I naturalia erano prodotti insoliti di natura – animali esotici tassidermizzati, conchiglie rare, coralli, minerali, fossili, curiosità botaniche – spesso scelti per la loro stranezza (come corna di narvalo credute unicorni o feti animali mostruosi). Gli artificialia comprendevano invece manufatti ingegnosi o preziosi: reliquie, oggetti archeologici, medaglie, strumenti scientifici, automi, opere d’arte e artigianato provenienti da ogni dove². Vi erano infine i mirabilia (talora detti curiositates o exotica), cioè quei pezzi “meravigliosi” che sfidavano le categorie note – ibridi tra naturale e artificiale come presunte sirene imbalsamate, ossa di giganti, pietre miracolose – o comunque elementi rarissimi e bizzarri capaci di suscitare stupore.

Queste raccolte eclettiche trovarono origine nella temperie culturale umanistica, quando l’interesse per l’antico, per le scienze naturali e per le scoperte geografiche stimolò il collezionismo enciclopedico³. Le Wunderkammer miravano infatti a creare in miniatura un microcosmo, una rappresentazione in scala ridotta dell’universo conosciuto, dove il collezionista riuniva “le meraviglie del creato” e i prodotti dell’ingegno umano⁴. Emblematico è il caso dello Studiolo di Francesco I de’ Medici a Firenze (1570–1572), un piccolo ambiente segreto concepito proprio come una camera delle meraviglie per custodire oggetti preziosi e insoliti del principe, disposti in armadi celati dietro dipinti allegorici. In una lettera programmatica, l’intellettuale Vincenzo Borghini descrisse quello stanzino come una guardaroba di cose rare et pretiose... – gioie, medaglie, cristalli intagliati, strumenti meccanici – da riporre ciascuno nel proprio scomparto, con un apparato decorativo che alludesse al contenuto, in modo da rendere la stanza “vaga” e insieme servire da inventario visivo. Analogamente, le Kunstkammern degli Asburgo (come quella di Rodolfo II a Praga) e dei duchi di Baviera a Monaco, o la collezione di Ferrante Imperato a Napoli, mescolavano dipinti, animali esotici, meraviglie naturali e curiosità provenienti dai nuovi mondi, seguendo l’ideale rinascimentale di abbracciare tutto il sapere.

Fig. 20 -Studiolo di Francesco I, Palazzo Vecchio, Firenze



Fig. 21 -Museo Mario Praz, Roma

Accanto alla funzione di diletto e meraviglia, queste camere avevano anche uno scopo conoscitivo e rappresentativo. Erano infatti sia teatri della meraviglia – progettati per stupire il visitatore e proclamare la potenza creativa di Natura e Arte – sia officine di conoscenza, dove i curiosi potevano studiare quei reperti per trarre conclusioni sul mondo. Come osserva la storica Paula Findlen, nelle prime raccolte museali la meraviglia era intesa non come antagonista ma come miccia della conoscenza: lo stupore di fronte a un fenomeno inspiegabile stimolava la curiosità intellettuale e inaugurava il processo di indagine scientifica. In effetti, nella filosofia naturale del Cinquecento la meraviglia (thauma) è “il principio della filosofia” (secondo la celebre asserzione di Aristotele) e convive con il desiderio di sapere. Le Wunderkammer incarnavano questo connubio: erano sia collezioni didattiche – serbatoi di fatti naturali e storici da contemplare – sia luoghi di piacere visivo e intrattenimento sofisticato, dove l’ospite veniva guidato in un viaggio tra miracula e nozioni erudite. Athanasius Kircher, per esempio, gesuita e poliedrico erudito del ‘600, allestiti a Roma un museo ricolmo di curiosità naturali, antichità egizie, automi e stranezze varie (il Museum Kircherianum): concepì perfino un tubo acustico che dalla sua camera da letto gli permetteva di ascoltare i visitatori e apparire a illustrar loro la collezione⁵. Questo aneddoto illustra bene la

1 Mauriès, Patrick. *Cabinets of Curiosities*. Thames & Hudson, 2002. (Orig. ed. Les Cabinets de curiosités, 2002).
2 Findlen, Paula. *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley: University of California Press, 1994.

3 Pomian, Krzysztof. *Collectors and Curiosities: Paris and Venice 1500–1800*. Cambridge: Polity Press, 1990. (Orig. ed. Collectionneurs, amateurs et curieux, 1987).
4 Praz, Mario. *La casa della vita*. Milano: Mondadori, 1965. (Trad. en: The House of Life, 1968).
5 Obrist, Hans Ulrich. *Ways of Curating*. New York: Faber & Faber, 2014.

duplice natura privata/pubblica di tali raccolte: mezze studi privati, mezze esposizioni pre-museali aperte ad altri studiosi su invito, dove il collezionista-curatore metteva in scena il proprio sapere. In termini sociali e simbolici, possedere una Wunderkammer divenne uno status symbol per regnanti e uomini di scienza. Il filosofo Krzysztof Pomian ha spiegato che gli oggetti delle collezioni, sottratti all’uso comune, acquisiscono uno speciale statuto di “semiòfori”: cose apparentemente inutili ma cariche di significato, che “rappresentano l’invisibile” – il potere, la conoscenza, il prestigio del loro proprietario. In queste camere-tesoro, infatti, ogni pezzo era selezionato non per la sua utilità pratica, ormai annullata, ma come portatore di storie e meraviglie da mostrare agli ospiti. Le Wunderkammer erano dunque custodi di oggetti elevati a segni: reliquie del passato, rarità naturali, opere d’arte e invenzioni che fungevano da ponte tra il visibile e l’invisibile, tra il mondo terreno e le verità nascoste⁶. Ritroviamo qui l’eredità delle camere del tesoro medievali (ricche di reliquie sacre e gioielli miracolosi), ma con un carattere laico e conoscitivo nuovo: il principe o lo studioso colleziona “meraviglie del mondo” come prova tangibile del proprio dominio sul sapere e sulla natura. Possedere un rarissimo nautilus cesellato o un automa musicale significava detenere una piccola porzione di mondo e di mistero – una forma di potere simbolico e culturale.

In sintesi, nella loro origine rinascimentale e barocca, le Wunderkammer rappresentano il tentativo precoce di ordinare il caos del mondo in uno spazio chiuso: un ordine però ancora immaginifico e non sistematico, fondato sull’accostamento meraviglioso più che sulla tassonomia scientifica. Esse anticipano i musei moderni ma se ne differenziano profondamente per spirito: se il museo illuminista classificherà e razionalizzerà, la Wunderkammer rinascimentale celebra l’anomalia, il particolare, privilegiando un’esperienza conoscitiva estetica ed emozionale oltre che intellettuale⁷. Come spiega lo storico Julius von Schlosser, autore di uno dei primi studi sulle Wunderkammern, queste camere appartengono a un’epoca in cui il sapere aveva ancora carattere di mosaico e di collezione di eccezioni, in contrasto col successivo rigore razionalistico enciclopedico. Nella prossima sezione vedremo come proprio questa caratteristica non-gerarchica e “fantastica” delle Wunderkammer le renda un paradigma culturale alternativo, affascinante ancora per la sensibilità contemporanea.

Fig. 22 -Il Senso della Vista, Jan-Brueghel,1618, Museo del Prado, Madrid



6 Daston, Lorraine e Park, Katharine. *Wonders and the Order of Nature 1150–1750*. New York: Zone Books, 1998.
7 Lugli, Adalgisa. *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d’Europa*. Milano: Mazzotta, 1983.

Le Wunderkammer non furono solo un fenomeno collezionistico: col tempo sono divenute anche un paradigma culturale e cognitivo, spesso contrapposto alla logica razionalista ed enciclopedica affermata con l’Illuminismo. La disposizione di oggetti in una camera delle meraviglie seguiva infatti una logica del montaggio e della giustapposizione più che una classificazione sistematica: quadri, ossa, cristalli, conchiglie, automi e libri stavano l’uno accanto all’altro in modo apparentemente caotico ma suggestivo, creando connessioni visive non lineari. Questa eterogeneità intenzionale produceva una sorta di collage tridimensionale, in cui il sapere si comunicava per aggregazione di frammenti anziché per ordine discorsivo. In una Wunderkammer “gli oggetti chiacchierano fra loro e con lo spettatore”, come scrive la storica dell’arte B. M. Stafford: privi di etichette o spiegazioni didascaliche, essi invitano a un’osservazione libera e dialogica, dove è il visitatore a costruire nessi e significati. La mise-en-scène non impone un percorso gerarchico unico, ma incoraggia lo sguardo a saltare dall’uno all’altro reperto, in un esercizio intellettuale aperto alla scoperta e alla meraviglia. Questa epistemologia visiva non gerarchica si oppone dichiaratamente alla struttura del sapere illuminista, che dall’Enciclopedia di Diderot e d’Alembert in poi tende a separare e classificare rigidamente le discipline e le collezioni. Con la nascita dei musei moderni nel Sette-Ottocento, le raccolte si specializzarono (musei di storia naturale separati da quelli artistici, ecc.) e all’interno di essi gli oggetti vennero ordinati secondo criteri tassonomici o cronologici rigorosi. Il risultato – come nota acutamente Julie Downie – fu che “il potenziale di meraviglia all’interno del museo andò affievolendosi”: l’introduzione di strutture razionali di catalogazione e di divisioni disciplinari irrigidì l’esperienza, riducendo le possibilità di accostamenti trasversali e sorprendenti. Nella Wunderkammer invece vigeva un principio opposto: l’unità del sapere (arte e scienza mescolate) e la libertà di connessione analogica regnavano sull’ordine alfabetico o tassonomico. I confini tra le branche del sapere erano fluidi: un corno di rinoceronte (pezzo naturale) poteva stare accanto a un calice in cristallo di rocca intagliato (pezzo artificiale) e insieme suggerire riflessioni tanto sulle bizzarrie della natura quanto sulla perizia dell’arte. Questa convivenza delle diversità costituiva in sé un messaggio epistemologico: il mondo è rete di corrispondenze più che catalogo di categorie rigide.

La logica del montaggio tipica delle Wunderkammer anticipa approcci conoscitivi non-lineari cari al Novecento. Si può pensare, per analogia, all’Atlante Mnemosyne di Aby Warburg (1927), che accostava immagini disparate su tavole visuali per rivelare connessioni nascoste – un metodo visivo che ha qualcosa dello spirito della Wunderkammer, pur applicato alle immagini bidimensionali. Allo stesso modo, i surrealisti nel XX secolo (si pensi alla collezione di André Breton) amarono circondarsi di oggetti eterogenei – tribali, popolari, scientifici – disponendoli nei loro studi come in una “camera delle meraviglie surrealista”, in polemica contro i musei tradizionali. Queste pratiche espositive “non ortodosse” rivendicavano un sapere fondato sul meraviglioso e sull’associazione libera, in contrapposizione all’impulso illuminista di ordinare e spiegare tutto. Patricia Falguières ha sottolineato come la Wunderkammer storica rappresenti un “ordine alternativo” rispetto al museo moderno: essa segue la logica della metafora e della metonimia, più vicina all’arte della memoria e alla retorica, piuttosto che quella del catalogo sistematico⁸. Non è un caso che gli studi recenti abbiano riletto le Wunderkammer attraverso le lenti della semiotica e della teoria del montaggio, vedendo in esse quasi una forma di linguaggio: un insieme di “segni” materiali montati in un discorso visivo che il visitatore deve decifrare. In una Wunderkammer, dunque, l’accumulazione e l’associazione eclettica prevalgono sulla classificazione gerarchica. Ogni oggetto mantiene la propria identità ma acquista nuovi sensi dal dialogo con i circostanti. Si creano scenari concettuali inediti: il coccodrillo impagliato appeso al soffitto sopra una libreria di testi di geografia richiama l’ignoto oltre i confini della mappa; il globo aerostatico in miniatura posato accanto a un dipinto alchemico suggerisce sogni di volo e trasformazione. Questa estetica della giustapposizione produce meraviglia perché rompe le consuetudini percettive: costringe l’osservatore a vedere con occhi nuovi oggetti forse già noti, proprio per il contesto inaspettato in cui si trovano. Siamo di fronte a una conoscenza poetica, che procede per illuminazioni più che per deduzioni lineari. Va aggiunto che la Wunderkammer storica era in parte anche una risposta alle ansie cognitive

La Wunderkammer come paradigma culturale: montaggio, visione non gerarchica, anti-enciclopedismo

8 Falguières, Patricia. *Les Chambres des merveilles*. Paris: Bayard, 2003.

dell’epoca delle grandi scoperte. Nel Cinque-Seicento il mondo conosciuto si espande enormemente (nuovi continenti, specie mai viste, culture ignote) e le vecchie strutture del sapere vacillano. Collezionare tutto ciò in un’unica stanza era un modo di riabbracciare simbolicamente la totalità sfuggente. Ma quella totalità veniva presentata in forma di meraviglia, non di sistema: il messaggio era che la realtà è troppo ricca e strana per ridursi a un sistema chiuso. In questo senso la Wunderkammer fu sin da subito critica verso ogni pretesa di sapere totalizzante e univoco. Un’enciclopedia racchiude la conoscenza in voci ordinate alfabeticamente; una Wunderkammer invece abbraccia la contraddizione e l’enigma, ponendo fianco a fianco scienza e mito, sacro e profano, naturale e artificiale, in una sorta di epistemologia barocca. Essa propone una visione del mondo plurale e meravigliata, dove convivono molteplici chiavi di lettura. Questa lezione ha continuato a esercitare fascino: non a caso, oggi si parla di “pensiero da wunderkammer” riferendosi a approcci multidisciplinari e non-lineari che privilegiano l’accostamento creativo di idee e oggetti.

Nel passaggio successivo, vedremo come l’idea della Wunderkammer abbia influenzato il nascere dei musei moderni e alcune figure tra arte e architettura. Ma prima vale la pena ribadire come l’opposizione Wunderkammer vs. Museo illuminista non sia solo cronologica, ma ideologica: da un lato un sapere visivo, immersivo, emozionale e disordinato; dall’altro un sapere testuale, ordinato, classificatorio e pedagogico. Ancora nell’Ottocento questa tensione era avvertita: pensiamo alla differenza tra un affollato museo settecentesco – con vetrine ricolme di centinaia di esemplari stipati, secondo lo stile vittoriano del collezionismo per serie – e il moderno allestimento museale novecentesco, dove pochi pezzi emblematici sono estratti e circondati da pannelli esplicativi. Stephen Jay Gould, citato da Downie, contrappone proprio questi due stili: il “museo-cabinet”, denso e meravigliante, e il museo contemporaneo, più scarso e didascalico. Nel primo regna lo stupore della quantità e della contiguità improbabile; nel secondo, la chiarezza della selezione didattica. Questa dicotomia è tuttora al centro di riflessioni museologiche: significa interrogarsi se un’esposizione debba spiegare o suggestionare, ordinare o far sognare. La Wunderkammer, come paradigma culturale, incarna la seconda opzione e ne rivendica la dignità conoscitiva.

Le Wunderkammer rinascimentali e barocche costituiscono i prototipi del museo moderno, ma con un percorso di trasformazione complesso. Nel Settecento, con l’Illuminismo, molte collezioni private principesche vennero riorganizzate e aperte al pubblico, gettando le basi dei primi musei pubblici nazionali (come il British Museum, fondato nel 1753 a partire dalla collezione “curiosa” di Sir Hans Sloane⁹. L’idea stessa di un patrimonio collettivo nasce in quel periodo: oggetti un tempo custoditi in gabinetti privati diventano eredità pubblica di una nazione, ordinata per finalità educative. Tuttavia, nella transizione dalla collezione privata enciclopedica al museo pubblico specializzato qualcosa si perde e qualcosa si guadagna. Si perde l’intimità visionaria e l’eterogeneità assoluta delle Wunderkammer; si guadagna un metodo scientifico di ordinamento e la fruizione allargata.

Alcuni luoghi e figure storiche segnano il passaggio. Ad esempio, la Tribuna degli Uffizi a Firenze (allestita nel 1584 per Francesco I de’ Medici) può essere vista come una proto-mostra museale: in una sala ottagonale sormontata da cupola, venivano esposte in bell’ordine sculture antiche, quadri, cammei, cristalli e curiosità naturali della collezione medicea, creando una sorta di museo in miniatura all’interno di un palazzo ducale. Nel Settecento quella tribuna divenne parte integrante della Galleria degli Uffizi, aperta ai visitatori colti: la disposizione allora cambiò per rispondere a criteri di scuola e di cronologia artistica, preannunciando la logica curatoriale moderna. Similmente, il Kunstkammer dell’imperatore a Vienna o le collezioni di Dresda furono in parte riorganizzate nel XIX secolo in sezioni separate (museo di storia naturale, museo delle antichità, pinacoteca, ecc.), secondo la differenziazione delle discipline. Questo comportò la fine del vecchio cabinet universale: i musei moderni nascono dalla scissione delle Wunderkammer in più istituzioni specialistiche.

Eppure l’influenza delle Wunderkammer sulla successiva arte e architettura espositiva è rintracciabile in vari modi. Giambattista Piranesi (1720-1778), incisore, architetto e antiquario, è un esempio emblematico di come lo spirito della Wunderkammer attraversi il XVIII secolo sfidando l’emergente classicismo razionalista. Piranesi visse nell’epoca in cui da un lato si consolidavano l’archeologia scientifica e il gusto neoclassico (improntati al rigore greco-romano), dall’altro persisteva il fascino per le raccolte eclettiche di antichità e bizzarrie. Da abile mercante-antiquario, Piranesi stesso collezionò reperti archeologici e curiosità, e progettò interni in cui elementi di stili diversi coesistevano in maniera scenografica. Nella sua serie di incisioni “Diverse Maniere d’adornare i camini” (1769), egli propose caminetti fantasiosi ornati con commistioni di motivi egizi, etruschi, romani e naturali (come conchiglie e animali), in un eclettismo volutamente esuberante. Questa “nuova estetica” di Piranesi – fatta di riferimenti incrociati e abbondanza decorativa – era una chiara provocazione contro le austere teorie del gusto neoclassico basate sulla purezza greca¹⁰. In altri termini, Piranesi portò l’idea del montaggio antiquario (tipica delle Wunderkammer barocche) nell’architettura del suo tempo, rifiutando la gerarchia delle fonti classiche a favore di un sincretismo creativo.

La sua opera più visionaria, le incisioni delle Carceri d’invenzione (circa 1745), pur non essendo collezioni di oggetti, evocano spazi architettonici infiniti dove si accumulano scale, macchinari enigmatici, frammenti di rovine – quasi un incubo di una Wunderkammer gigantesca e labirintica, emblema visivo della conoscenza smisurata e frammentata. Anche nelle sue vedute di Roma e nelle ricostruzioni fantastiche (Campo Marzio) Piranesi combina dettagli archeologici reali e immaginari, in un capriccio erudito che ricorda l’atteggiamento del collezionista di curiosità (che mescola autentico e favoloso). Non a caso, Piranesi fu contemporaneo di importanti trasformazioni museali: a Roma lavorò in un periodo in cui si discuteva di ordinare le collezioni pontificie (nel 1771 nasce il Museo Pio-Clementino). Il suo atteggiamento anti-classicista ed eclettico prelude, per certi versi, al ritorno di interesse per la Wunderkammer nel tardo Novecento, come reazione a periodi di razionalismo.

Oltre Piranesi, possiamo citare altre figure storiche che mantenero vivo l’approccio “da camera delle meraviglie”. Nel primo Ottocento, ad esempio, Sir John Soane, architetto inglese, trasformò la propria casa di Londra in un museo personale stipato di sculture antiche, dipinti (tra cui il

Dalla collezione al museo moderno: dagli studioli alle gallerie, influssi su arte e architettura (Piranesi e oltre)

9 Bjurström, Per. *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*. Oxford: Clarendon Press, 1985. (Atti di conferenza, a cura di Oliver Impey e Arthur MacGregor).

10 Bredekamp, Horst. *Antico mare mirabile: Wunderkammer e modernità*. Roma-Bari: Laterza, 2003. (Trad. di Wunderkammer – eine philosophische Geschichte, 1999).

Rake's Progress di Hogarth) e curiosità architettoniche, disposti in ogni angolo secondo criteri estetici personali. La Sir John Soane's Museum, aperta dal 1837, è di fatto una Wunderkammer neoclassica, con spazi pieni di specchi, nicchie segrete e pareti mobili per esporre più quadri – un allestimento immersivo e anti-didattico, pensato per “perdersi” tra le meraviglie. Soane incarna l'anello di congiunzione tra il collezionista settecentesco e il museografo ottocentesco: la sua casa-museo è insieme un'architettura e una collezione, progettata per sorprendere il visitatore con effetti scenografici piuttosto che istruirlo sistematicamente.

Anche l'arte figurativa ha risentito dell'iconografia delle Wunderkammer. Basti pensare alle nature morte “di collezione” del Seicento: pittori fiamminghi come Frans II Francken dipinsero quadri raffiguranti interni di gabinetti di curiosità, con scaffali ricolmi di statue, strumenti, animali esotici, quadri entro il quadro – testimonianza sia dell'orgoglio collezionistico dei committenti sia della fascinazione visiva di tali accostamenti. In questi dipinti la composizione è volutamente affollata e non-gerarchica, esattamente come nelle Wunderkammer reali, e invita l'osservatore a esplorare con lo sguardo dettagli minuti, replicando l'esperienza di meraviglia. Si può dire che la Wunderkammer abbia generato un genere artistico proprio, a metà fra il documento e la fantasia. Allo stesso tempo, la critica d'arte ha riconosciuto l'importanza storica di queste collezioni: l'austriaco Julius von Schlosser nel 1908 ne scrisse la prima trattazione sistematica, rivalutandole come oggetto di studio e rompendo col pregiudizio accademico che le vedeva come mere “bizzarrie” pre-scientifiche. Schlosser e altri storici (come Horst Bredekamp, Krzysztof Pomian) hanno mostrato che le Wunderkammer contribuirono alla nascita della museologia e influenzarono persino l'estetica manierista e barocca, con la loro enfasi sul capriccio e sul meraviglioso.

A livello di influsso architettonico diretto, oltre al caso Soane già citato, possiamo ricordare che molti musei ottocenteschi cercarono di ricreare spazi analoghi alle gallerie principesche: spesso vi erano sale affollate di oggetti, come la sala egizia o la sala delle cere, concepite ancora con gusto scenografico più che puramente didattico. È solo nel Novecento che il museo si spoglia quasi completamente di quell'eredità, adottando allestimenti minimalisti (pareti bianche, pochi pezzi ben illuminati). Eppure, ciclicamente, architetti e allestitori tornano a ispirarsi al modello del cabinet. Un esempio contemporaneo interessante è la Biblioteca Vasconcelos a Città del Messico (2006, arch. A. de Yturbe e G. Vásquez), concepita come una “meglibreria” dove i scaffali sospesi e un giardino botanico interno ricordano un moderno tempio della curiosità – con tanto di scheletro di balena in mostra – quasi a voler rifare di un edificio pubblico una Wunderkammer che combini libri, natura e arte. Questo dimostra come l'idea spaziale della Wunderkammer – uno spazio totalizzante in cui ogni superficie e ogni angolo è dedicato all'esposizione di meraviglie – resti suggestiva anche per il design museale e architettonico di oggi, in controtendenza rispetto alla neutralità del white cube.

Un altro influsso, più teorico, è nella concezione del collezionista come autore/architetto del proprio spazio. Il collezionista di Wunderkammer progettava nei dettagli scaffali, vetrine, armadi segreti (come quelli dello Studiolo di Francesco I) e persino marchingegni per stupire (il già citato tubo acustico di Kircher, o i dispositivi luminosi in alcune stanze barocche). Questa integrazione di collezione e architettura ritorna, per esempio, nella figura di Carlo Scarpa, architetto e museografo del Novecento: nei suoi allestimenti (come il Museo di Castelvecchio a Verona o la Gipsoteca Canoviana a Possagno) egli creò dispositivi espositivi che accostano frammenti antichi, calchi, dipinti, presentandoli con un gusto quasi da Wunderkammer, in cui la messa in scena spaziale genera nuovi significati incrociati. Scarpa stesso collezionava oggetti tradizionali giapponesi e li esponeva nella sua casa-studio a mo' di curiosità. Si può dire dunque che l'eclettismo materico e formale delle Wunderkammer abbia prefigurato certe tendenze dell'allestimento museale contemporaneo che abbandonano la linearità cronologica a favore di percorsi tematici trasversali, creando ambienti più immersivi e “affollati” volutamente.

In sintesi, le Wunderkammer storiche fornirono un modello alternativo di organizzazione dello spazio e della conoscenza che continuò a riverberare nell'arte e nell'architettura. Piranesi ne fu un paladino contro la purezza neoclassica, i collezionisti ottocenteschi come Soane ne furono eredi, e ancora oggi le loro tracce si colgono in approcci espositivi non convenzionali. Il '900 vide

il loro revival teorico (da Warburg a Breton fino agli studi storici citati), preparando il terreno a un vero e proprio ritorno contemporaneo delle Wunderkammer, di cui parleremo ora, tra arte contemporanea, museografia sperimentale e cultura curatoriale.



Ritorni contemporanei delle Wunderkammer: arte, museografia e curatela della meraviglia

A partire dagli ultimi decenni del XX secolo si assiste a un rinnovato interesse per il concetto di Wunderkammer sia nell’arte contemporanea che nella museografia sperimentale. In un’epoca di saturazione informativa e di smaterializzazione digitale, la figura della camera delle meraviglie – con il suo assemblaggio di oggetti fisici, la sua aura di mistero, la sua narrazione aperta – offre un modello affascinante per ripensare il modo di esporre e raccontare il mondo. Artisti contemporanei come Mark Dion e Damien Hirst hanno esplicitamente tratto ispirazione dalle Wunderkammer, ciascuno a suo modo, contribuendo a una Wunderkammer revival nell’arte degli ultimi trent’anni. Parallelamente, alcuni curatori e musei hanno sperimentato allestimenti e mostre ispirati all’accostamento eclettico e allo stupore tipici dei gabinetti di curiosità, proponendo una sorta di curatela della meraviglia in contrapposizione alla curatela tradizionale disciplinare.

Mark Dion (nato nel 1961) è forse l’artista contemporaneo che più ha incarnato il ruolo di “naturalista-collezionista” in chiave concettuale. Fin dagli anni ’90 Dion conduce un’indagine sulle modalità con cui la conoscenza della natura viene costruita, classificata e presentata, e per farlo adotta il linguaggio estetico delle Wunderkammer¹¹. Molte sue opere sono vere e proprie installazioni ambientali che simulano cabinet di curiosità o magazzini di musei di storia naturale. Ad esempio, in Tate Thames Dig (1999) Dion, vestendo i panni di un archeologo dilettante, raccolse detriti e oggetti dalle rive del Tamigi e li espose in due grandi vetrine-cabinet, distinti per sponda nord e sud del fiume: il risultato è un “museo impossibile” fatto di ossa di animali, frammenti di ceramica, giocattoli rotti, ferraglia – un mix di naturalia e artificialia contemporanei presentati con la scientificità ironica di un museo. L’opera riflette sui criteri con cui attribuiamo valore agli oggetti e su come il contesto espositivo possa nobilitare anche il detrito più umile. Dion stesso ha dichiarato di usare la tradizione europea della Wunderkammer come “strumento di indagine critica dei sistemi di conoscenza e categorizzazione”. Un’altra opera celebre, Cabinet of Curiosities for the Wexner Center (2001), consiste in un grande armadio ottocentesco in cui l’artista ha disposto, su mensole, cassetti e vetrine, un’incredibile varietà di oggetti raccolti – dagli insetti alle fotografie – mescolando campioni naturali e cimeli culturali, in deliberato disordine enciclopedico. Qui Dion ricrea l’esperienza di aprire una vecchia Wunderkammer polverosa, suscitando nel pubblico la meraviglia della scoperta e al contempo una riflessione su come musei e scienze abbiano “messo ordine” in quel caos in seguito.

Fig. 23 -Mark Dion, Installation view, Phantoms of the Clark Expedition, Explorers Club, New York, 2012. Photo by Art Evans © 2012. Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts and Mark Dion. Courtesy of the artist and Tanya Bonakdar Gallery.



Fig. 24 -Tate Thames Dig, 1999, Mark Dion

Il lavoro di Dion è spesso duplice: da un lato altamente estetico (gli oggetti disposti con cura formano composizioni visive affascinanti, quasi pittoriche), dall’altro concettuale e critico verso la museologia. Egli espone gli “attrezzi del sapere” – come taccuini, provette, pinzette, libri tassonomici – accanto ai reperti, enfatizzando che ogni collezione è frutto di convenzioni culturali e narrative. Un esempio è Neukom Vivarium (2006, Seattle Art Museum): un’enorme serra vetrata che ospita un tronco d’albero caduto, attorno al quale Dion dispone una Wunderkammer vivente con lenti d’ingrandimento, illustrazioni botaniche, acquari con organismi, creando un ecosistema espositivo dove i visitatori esplorano come naturalisti dilettanti. In altre installazioni, come The Marvelous Museum (2010, Oakland Museum of California), Dion ha direttamente ri-allestito collezioni museali in chiave wunderkammer: ha selezionato dai depositi oggetti inusuali o dimenticati e li ha presentati in nuovi raggruppamenti tematici sorprendentemente trasversali, rivelando narrazioni alternative e stimolando stupore per pezzi altrimenti ignorati. Questo approccio curatoriale interno è anch’esso figlio della logica della Wunderkammer: ricontestualizzare gli oggetti per farli risignificare e meravigliare di nuovo. In definitiva, Mark Dion dimostra come il formato del cabinet possa essere attuale strumento d’arte concettuale e allo stesso tempo potentissima interfaccia per coinvolgere il pubblico in modo ludico-educativo, restituendo quell’alleanza di “curiosità e diletto” che era propria dei collezionisti rinascimentali.

Diverso, ma altrettanto interessante, è il caso di Damien Hirst (nato nel 1965). Hirst, figura di spicco dell'arte britannica, ha spesso incorporato il concetto di Wunderkammer nel suo lavoro, anche se in maniera meno "scientifica" di Dion e più spettacolare. Fin dagli esordi Hirst ha realizzato opere che richiamano i cabinets espositivi: celebri sono le sue vetrine (come le serie di armadietti di medicinali, o di strumenti chirurgici) che isolano e mostrano oggetti reali con freddo distacco museale. La sua opera forse più ambiziosa in questo solco è la colossale mostra "Treasures from the Wreck of the Unbelievable" (Venezia, 2017)¹². Si trattava di una finta collezione di "tesori sommersi": Hirst ha inventato la storia di un leggendario naufragio e ha "recuperato" (in realtà fatti realizzare da artigiani) centinaia di oggetti scultorei in oro, bronzo, marmo – statue di divinità, reperti archeologici immaginari, mescolati a elementi pop come figure di Mickey Mouse incrostate di conchiglie. Ha allestito il tutto in due sedi museali (Palazzo Grassi e Punta della Dogana) esattamente come fosse una serie di Wunderkammer tematiche: sale buie con teche illuminate contenenti pezzi misteriosi, didascalie in stile museale che raccontavano la (falsa) provenienza, video pseudo-documentari di subacquei al recupero. Il confine tra reale e immaginario era deliberatamente sfumato: ad esempio, compariva una statua di Medusa il cui volto era inconfondibilmente modellato su quello del cantante Pharrell Williams, o un antico busto che recava la scritta "Made in China" sul retro. L'idea di Hirst era di creare un'esperienza di stupore e dubbio, "bellezza e mostruosità" come l'ha definita la critica, costringendo il visitatore a domandarsi quali reperti fossero autentici e quali no, in un clima da "post-verità" museale.

In Treasures... Hirst ha realizzato Wunderkammer tematiche: "una stanza conteneva oblungi enigmatici in bronzo... un'altra la figura curva e tragica di una bestia da soma", come ha descritto. Ogni sala allineava oggetti attorno a un soggetto (ad esempio, ibridi animali, armi mitologiche, idoli sincretici) in modo da evocare collezioni classiche ma con dettagli assurdi. La mostra era un tripudio di meraviglia visiva: "ogni pezzo è squisitamente realizzato per ispirare stupore (e shock) delle antiche civiltà", ha scritto la critica L. Cumming, notando come Hirst vi avesse riversato la sua infantile euforia di visitatore al British Museum. In effetti, Hirst ha sempre avuto un'attenzione per il macabro e il meraviglioso degna di un antiquario barocco: basti pensare al suo celebre *For the Love of God* (2007), un teschio umano ricoperto di diamanti – un moderno memento mori gioiellato, che sembra uscito da un gabinetto secentesco, dove teschi e gioielli spesso comparivano a monito e ornamento insieme. Hirst ha perfino inaugurato nel 2020 una serie di opere/oggetti in vendita sotto il titolo "Wunderkammer", comprendente sculture e merchandising artistico da lui concepiti, quasi a trasformare anche il mercato dell'arte in un'esperienza da cabinet (con il collezionista-cliente che può acquistare la propria curiosità Hirstiana).

Ma tornando a Treasures..., l'operazione di Hirst va letta anche come critica del collezionismo e della credulità del pubblico: i visitatori inizialmente creduloni venivano poi messi di fronte all'artificio (per esempio notando piccoli anacronismi voluti come un Transformers giocattolo incrostato tra le "statue antiche"). In questo senso la sua mostra era meta-Wunderkammer: metteva in scena la meraviglia ma al tempo stesso svelava la sua costruzione, riflettendo sul confine tra autentico e falso, tra valore culturale e spettacolo. Alcuni hanno parlato di "Wunderkammer postmoderna" per Treasures, dove il gusto per l'eccesso e l'accumulo di Hirst (riempire due musei interi di oggetti!) si accompagna alla consapevolezza ironica di parodiare l'intera tradizione museale. In ogni caso, l'impatto sul pubblico fu quello di un'esperienza immersiva e meravigliante come poche: Hirst creò "il museo dei suoi sogni", in cui ha svolto insieme il ruolo dell'esploratore, dell'artista, del curatore e persino del mitomane. Questa dimensione narrativa e spettacolare è una declinazione contemporanea del cabinet: la Wunderkammer infatti non era solo un luogo fisico, ma anche un racconto, spesso arricchito da leggende (si pensi alle narrazioni attorno ad oggetti miracolosi nelle collezioni principesche). Hirst ha semplicemente portato questo aspetto alla massima scala, dimostrando come la formula curatoriale-narrativa della Wunderkammer sia ancora in grado di catturare l'immaginazione collettiva.

Fig. 25 - Cronos Devouring his Children by Damien Hirst, from Treasures from the Wreck of the Unbelievable in Venice. Photograph: Andrea Merola/AP



Oltre a Dion e Hirst, sono numerosi gli artisti che negli ultimi decenni hanno esplorato estetiche affini alla Wunderkammer. Ad esempio, i Surrealisti storici (Breton, Dalí) già collezionavano oggetti etnografici e curiosità, come detto, ma in tempi più recenti possiamo citare l'artista belga Marcel Broodthaers, che nel 1968 creò un finto museo (Musée d'Art Moderne, Département des Aigles) mettendo in scena sezioni museali piene di casse da imballaggio, didascalie senza opere e altre stranezze – un'istituzione immaginaria che era, in un certo senso, una Wunderkammer concettuale per criticare i musei veri. Oppure Joseph Cornell, con i suoi famosi boxes assemblati a metà Novecento, piccole scatole-vetrina contenenti collage di oggetti vintage, immagini, farfalle, mappe – in pratica Wunderkammer portatili poetiche, che portavano la logica del montaggio curioso a livello di scultura da tavolo. Molti artisti odierni creano installazioni fatte di accumuli di oggetti disparati (si pensi a Song Dong con *Waste Not*, 2005, un'intera stanza ricolma degli oggetti accumulati da sua madre, esposti come inventario sentimentale), segno che l'atto di collezionare e disporre resta una pratica espressiva potente. Tali opere parlano dell'identità, della memoria, del consumo – temi attualissimi – usando però la forma del collezionismo e dell'accostamento eclettico.

Sulversantestrettamentemuseograficoecuratoriale, l'influssocontemporaneodella Wunderkammer si vede in varie iniziative. Alcuni musei hanno allestito mostre a tema Wunderkammer, riflettendo sulla propria storia. Nel 2008 il MoMA di New York presentò “Wunderkammer: A Century of Curiosities”, una mostra che riuniva opere d'arte del XX-XXI secolo accomunate dall'estetica della curiosità e dell'oggetto insolito, con lavori di artisti come Bellmer, Bourgeois, Ernst, oltre allo stesso Hirst. L'idea era di proporre una reinterpretazione contemporanea del cabinet, mostrando come il “richiamo degli oggetti straordinari” agisca ancora sugli artisti moderni. In Europa, la Biennale di Venezia del 1986 ebbe addirittura una sezione intitolata “Wunderkammer” curata dalla studiosa Adalgisa Lugli, che accostava arte contemporanea (soprattutto italiana, come i maestri di Arte Povera) con l'idea della meraviglia e con vere curiosità naturali, rompendo i confini tra arti visive e scienze naturali. Nel catalogo della mostra, Lugli – autrice anche di un fondamentale studio storico sulle Wunderkammer – incluse un capitolo su André Breton e paragonò l'oggetto surrealista al mirabile delle camere antiche. Questa mostra fu pionieristica nel riportare il concetto nel dibattito contemporaneo, seguita poi da altre esposizioni tematiche (es. “Wunderkammer: Arte, Natura, Meraviglia ieri e oggi” in varie sedi). Anche alcuni allestimenti museali permanenti hanno adottato la logica eclettica: un caso noto è la riqualificazione del Château d'Oiron in Francia negli anni '90, dove l'antica dimora – che già nel Seicento ospitava collezioni – è stata trasformata in un percorso di arte contemporanea ispirato alle curios & mirabilia, con artisti invitati a creare opere site-specific dialoganti con gli spazi storici e gli oggetti antichi lì raccolti. Il risultato è un “museo delle meraviglie” diffuso, in cui il visitatore passa da una stanza con un'installazione moderna a una con armadi storici pieni di oggetti, in un mix volutamente straniante che ricalca l'esperienza di meraviglia e spaesamento delle Wunderkammer originarie.

Dal punto di vista concettuale, Hans Ulrich Obrist, uno dei più influenti curatori contemporanei, ha sottolineato l'importanza della Wunderkammer nella genealogia della curatela: nel suo libro *Ways of Curating* egli traccia l'evoluzione delle collezioni “dalle Wunderkammer seicentesche di Athanasius Kircher ai musei moderni”, indicando che per progettare mostre innovative occorre recuperare una visione più olistica e transdisciplinare come quella pre-moderna. Obrist stesso, nelle sue mostre sperimentali, spesso assembla materiali disparati (arte, architettura, archivi) e incoraggia percorsi non lineari, in linea con quello spirito. In un saggio ha affermato: “Fare una collezione è un modo di pensare il mondo: le connessioni e i principi che la producono contengono ipotesi, giustapposizioni, possibilità”. E aggiunge: “La collezione è un metodo di produrre conoscenza”. Questa concezione riflette esattamente il paradigma della Wunderkammer come montaggio cognitivo. Non stupisce che Obrist definisca la curiosità “il principio del piacere del pensiero”, citando l'artista Paul Chan, e veda nel Wunderkammer un modello per “riconnettere arte e scienza... in un archivio eterogeneo e non editato, con artificilia mescolati a naturalia – oggetti

la cui curiosità incita la comprensione”. Tali affermazioni mostrano come la Wunderkammer sia ormai assunta a metafora di pratiche curatoriali innovative, che rifiutano l'ordinamento rigido a favore di narrazioni aperte e polifoniche.

In sintesi, il ritorno contemporaneo delle Wunderkammer si manifesta su più livelli:

Nell'arte visiva, con opere e installazioni che ricreano l'estetica dell'accumulo meraviglioso per scopi critici o poetici (Mark Dion, Hirst, ma anche altri come Janet Cardiff & George Miller che in *Cabinet of Curiousness* del 2010 hanno creato un cabinet sonoro interattivo, o i fratelli Chapman con i loro mini-mondi grotteschi pieni di dettagli).

Nella museografia, con mostre ed esperimenti che mescolano collezioni diverse e privilegiano l'aspetto esperienziale e sorprendente (ad esempio la mostra “Wonder” alla Renwick Gallery di Washington DC nel 2015, dove sale immersive con grandi installazioni artistiche miravano a ricreare la sensazione di stupore propria delle camere delle meraviglie, tanto che il titolo stesso richiama la meraviglia).

Nella pratica curatoriale e nella teoria del museo, con una rivalutazione del cabinet come uno dei modelli possibili di organizzazione della conoscenza museale, specie in tempi di “infosfera” e cross-disciplinarietà. La cosiddetta tendenza delle “cabinets of curiosities digitali” nel web design e nei data centers (ovvero interfacce che presentano dati eterogenei in modo non lineare, lasciando all'utente il piacere della scoperta navigativa) è un ulteriore segnale di come la metafora sia viva.

Si potrebbe persino affermare che nel mondo odierno, sommerso da stimoli digitali e virtuali, la Wunderkammer rappresenti un desiderio di fisicità e di senso tangibile: tornare a stupirsi di fronte a un oggetto concreto, unico e straniante, circondato da altri in un contesto creato ad hoc. Questo spiega perché artisti come Hirst investano risorse enormi per creare esperienze sensoriali totali come *Treasures...* e perché il pubblico vi accorra affascinato: c'è la riscoperta del “meraviglioso” come antidoto a una fruizione troppo mediata e sterilizzata. Connesso a ciò è anche il successo di mostre in luoghi insoliti (gallerie temporanee in edifici storici non museali, ecc.) che replicano quell'effetto Wunderkammer di trovarsi in un ambiente fuori dall'ordinario colmo di cose straordinarie. Fatto questo excursus sull'arte e la museografia, siamo ora pronti a focalizzarci su un ambito particolare dove la logica della Wunderkammer si è intrecciata con un'altra dimensione creativa: la moda, specialmente nel dialogo con il patrimonio culturale e architettonico. L'esempio emblematico è il lavoro di Alessandro Michele per Gucci, che viene spesso interpretato come espressione di un'estetica da Wunderkammer applicata al fashion design e alla comunicazione del brand.

Moda come Wunderkammer: il caso di Alessandro Michele (Gucci), tra collezionismo, montaggio visivo e patrimonio come “camera delle meraviglie” effimera

Nel panorama della moda contemporanea, Alessandro Michele – direttore creativo di Gucci dal 2015 al 2022 – si è distinto per un approccio fortemente eclettico e collezionistico, al punto che è possibile leggere il suo universo estetico come una sorta di Wunderkammer vivente. Sin dal suo esordio, Michele ha rivoluzionato il marchio Gucci attingendo a un menagerie kaleidoscopica di riferimenti: arte medievale, decorativismo anni ’70, pop culture, simbologie esoteriche, motivi naturalistici, citazioni dalla storia del costume di epoche e luoghi diversi. Egli stesso ha scherzato definendo il proprio processo creativo come “preparare una macedonia di bellezza”, dove immagini e simboli di epoche differenti “collidono” dando origine a qualcosa di nuovo. Questa dichiarazione richiama molto da vicino la logica di montaggio non gerarchico di cui si è parlato per le Wunderkammer: Michele non ordina le sue ispirazioni secondo una gerarchia cronologica o di genere, ma le mescola liberamente, credendo nella potenza evocativa delle associazioni inusuali.

La formazione e la personalità di Alessandro Michele spiegano in parte questa propensione. Egli è un appassionato collezionista di oggetti vintage, d’antiquariato e d’arte: la stampa ha spesso descritto la sua casa romana come un vero “gabinetto delle curiosità” personale. Proprio tra “gli oggetti della sua Wunderkammer privata”, nell’appartamento pieno di anticaglie e libri, il CEO Marco Bizzarri ebbe l’intuizione di affidargli la direzione creativa di Gucci nel 2015. Questo aneddoto (riportato su 032c Magazine) è significativo: l’ambiente da collezionista enciclopedico di Michele fu percepito come culla di un’immaginazione ricchissima, capace di ridare vita al brand. E infatti Michele ha portato quell’approccio in ogni aspetto della comunicazione Gucci. Le sue sfilate sono diventate esse stesse camere delle meraviglie effimere, allestite spesso in location storiche o scenografiche e popolate da una moltitudine di elementi scenici e riferimenti culturali.



Un punto centrale è l’uso del patrimonio storico-artistico come sfondo e parte integrante della narrazione di Gucci sotto Michele¹³. Il legame tra moda e patrimonio era esplicito nel progetto di molte sue collezioni, spesso presentate in siti del patrimonio UNESCO o luoghi iconici della cultura: ad esempio la sfilata Cruise 2018 si tenne nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze, tra capolavori rinascimentali; la Cruise 2019 nell’antica necropoli romana di Alyscamps ad Arles (sito UNESCO) immersa in un’atmosfera notturna da cerimonia gotica; la Cruise 2020 nei Musei Capitolini a Roma, in mezzo a statue classiche; più recentemente la collezione Cosmogonie (Cruise 2023) è stata presentata al Castello di Castel del Monte in Puglia, un enigmatico castello medievale ottagonale (anch’esso patrimonio UNESCO). In ognuno di questi casi, Michele ha dichiarato di scegliere luoghi impregnati di storia e fascino perché ispirato dal “genius loci” e perché interessato a intrecciare epoche diverse in un unico racconto. La sfilata agli Alyscamps, per esempio, univa riferimenti all’iconografia funebre paleocristiana (modelle vestite come sante o vedove vittoriane) con elementi punk e glam rock, il tutto tra le tombe romane e sotto fuochi fatui scenografici – come se la passerella fosse un rito gotico postmoderno che dava nuova vita a quel cimitero antico. Condé Nast Traveler notò come lo show sembrasse “estratto da una cerimonia della storia romana antica”, tanto era integrato nel contesto e ne riecheggiava i simboli. Questo è un esempio di come Michele tratti un sito storico come un palcoscenico immersivo dove far collidere passato e presente, sacro e profano, in un’esperienza sensoriale totale – concetto vicino all’idea di usare un patrimonio come Wunderkammer temporanea.

Michele stesso ha impiegato esplicitamente il termine “Wunderkammer” in alcuni progetti. Nel 2021 ha lanciato Gucci Vault, un concept store online concepito come “un magazzino di cose belle, una sorta di Wunderkammer virtuale”, parole sue. Vault è presentato infatti come “una macchina del tempo, un archivio, una biblioteca, un laboratorio”: un contenitore di pezzi vintage Gucci, capsule collection di giovani designer, oggetti speciali, il tutto in una piattaforma digitale che riprende l’idea del collezionare eclettico (addirittura il sito è graficamente impostato come un collage di stanze e scaffali virtuali). Michele ha spiegato di essere ossessionato dal concetto di mescolare passato, presente e futuro – “sempre in bilico tra l’oggi, il passato e un futuro ideale” – e Vault ne è manifestazione: propone “reliquie mutanti” (pezzi vintage reinterpretati), rimettendo in circolo creazioni del passato perché abbiano nuove vite. Anche questo è un gesto “da collezionista” più che da stilista tradizionale: valorizzare l’archivio storico, collezionare pezzi dagli armadi delle “nonne italiane” per riportarli alla luce, includere design altrui in un proprio contesto. In altre parole, Michele fa curatela di moda come fosse curatela di un cabinet: seleziona, accosta, ricontestualizza oggetti eterogenei per creare un insieme narrativo e di stile. Va evidenziato che Maria Luisa Frisa, critica e curatrice di moda, ha osservato come Michele abbia introdotto l’idea che “la moda è anche collezione e archivio, non solo effimero”: sotto la sua guida Gucci ha aperto a Firenze il Gucci Garden (2018) e poi il Gucci Archive (2021) nel Palazzo Settimanni, vere istituzioni museali in cui il patrimonio storico del marchio dialoga con installazioni artistiche contemporanee, curate con un taglio narrativo e sorprendente. Il Gucci Garden in particolare fu concepito come un percorso non cronologico ma tematico, con sale dai titoli evocativi e allestimenti immersivi (curati da Frisa e altri) dove abiti iconici di diverse epoche venivano accostati a manufatti, popoli immaginari e video, il tutto in ambienti decorati in maniera fantastica. Non sorprende che all’inaugurazione Michele definì Gucci Garden “un laboratorio e un cabinet delle curiosità”, riflettendo il desiderio di farne uno spazio museale non convenzionale.

Dal punto di vista stilistico, le collezioni di Michele manifestano una sorta di estetica da Wunderkammer nel modo in cui assemblano sul corpo elementi molteplici: un outfit Gucci sotto Michele poteva includere nella stessa silhouette ricami vittoriani, tessuti floreali anni ’70, gioielli a forma di animali, accessori kitsch come un cappello da cowboy e magari in mano un oggettino anacronistico (una bambola, un ventaglio antico). Questa attitudine al mix and match spinto e narrativo trasforma ogni look in “vetrina ambulante di curiosità”, come se ogni modello portasse con sé una micro-collezione di riferimenti storici e culturali. Non a caso i set delle sfilate spesso

13 **Gucci** (a cura di M. L. Frisa, A. Michele, etc.). *Gucci Garden Archetypes*. Milano: Marsilio, 2021. (Catalogo del museo Gucci Garden).

avevano decori sovrabbondanti: nella sfilata Autunno/Inverno 2018 Michele fece sfilare i modelli in un ambiente simile a una sala operatoria-laboratorio con tanto di teste finte mozzate in mano ad alcuni (citazione delle Wunderkammer per i feti e le cere anatomiche), creature rettiliane come draghi da compagnia, e scaffali di libri e pozioni sullo sfondo – un’immaginario gotico-scientifico volutamente eccessivo. Era come entrare nella mente di un collezionista folle o in un film di Dario Argento, testimonianza di un gusto per la meraviglia, il macabro e il bizzarro molto “cabinet of curiosities”. Persino la comunicazione social di Michele rifletteva questo: il suo account Instagram (quando attivo) veniva descritto come una “veritable wunderkammer”, una collezione digitale di sculture, dipinti, miniature, piante, animali, tessuti, etc., che rispecchiava l’eterogeneità delle sue fonti d’ispirazione.

Inoltre Michele ha più volte collaborato con il mondo dell’arte inserendo opere e artisti nelle sue campagne, un altro modo di collezionare immagini e suggestioni. Emblematico fu il video di presentazione della collezione Primavera/Estate 2018, in cui mescolò moda e archeologia: i modelli interagivano con antiche rovine greche ed etrusche (ricreate in CGI), con UFO che volavano in cieli dipinti alla maniera rinascimentale – un cortocircuito visivo totale tra high-tech, storia antica e kitsch pop, quasi un assemblage surrealista in movimento. Quell’immaginario rispecchia la libertà creativa di un bambino che fruga in una soffitta piena di cianfrusaglie preziose e gioca ad abbinare tutto: ed è esattamente ciò che un collezionista di Wunderkammer rinascimentale avrebbe apprezzato, poiché essi stessi spesso accostavano sacro e profano, autentico e artefatto (si pensi alle “corna di unicorno” accanto alle reliquie di santi).

In sintesi, Alessandro Michele ha applicato alla moda una metodologia progettuale da Wunderkammer. Ha trattato collezioni e sfilate come raccolte di oggetti culturali provenienti da luoghi ed epoche diversi, montati insieme per generare stupore e nuove storie visive. Il suo Gucci è stato definito “Geek chic”, “Baroque chic”, ma potremmo benissimo dire che è stato “Curiosity chic”, nel senso di curiositas come ricerca del raro e dello straordinario. E non è un caso che questa strategia abbia rivitalizzato il marchio: ha offerto ai consumatori un universo narrativo in cui perdersi, pieno di riferimenti da scoprire e collegare – in pratica, li ha invitati in una Wunderkammer in perenne espansione, dove ogni collezione aggiungeva nuovi “pezzi” al grande collage Gucci. Anche la dimensione del collezionismo reale di oggetti è entrata in gioco: sotto Michele, Gucci ha iniziato a vendere non solo moda ma anche arredi, porcellane, pubblicazioni artistiche, aderendo alla logica di lifestyle totale che ricorda le Wunderkammer dei principi, dove accanto a quadri e gioielli c’erano strumenti musicali, mobili intarsiati, libri miniati. Gucci stesso, con l’operazione Vault, è divenuto collezionista di sé stesso, recuperando pezzi vintage per rimetterli in circolo, come abbiamo visto – gesto meta-collezionistico tipico di chi è consapevole del valore storico delle creazioni e le tratta alla stregua di arte da museo.

Infine, parlando di patrimonio come camera delle meraviglie effimera, possiamo osservare come ogni evento Gucci in un sito storico sia concepito da Michele come temporaneo cabinet site-specific: esso sfrutta la carica simbolica del luogo (che è esso stesso un “oggetto da collezione” culturale) e vi inserisce nuovi elementi (i modelli, gli allestimenti) per creare un insieme unico e irripetibile – proprio come un curatore di Wunderkammer sceglierebbe una sala speciale per i propri pezzi. Il fatto che questi eventi durino lo spazio di una sera li rende paragonabili a quelle feste barocche in cui i signori allestivano Tableaux vivants con le proprie collezioni per stupire gli ospiti. Ad esempio, il già citato show di Castel del Monte (un castello del 1240 ca., geometrico e misterioso) è stato trasformato da Michele nella scenografia per “Cosmogonie”, una collezione ispirata alle costellazioni e alla filosofia di Hannah Arendt: i modelli sfilavano di notte intorno al castello illuminato di blu, mentre nel cielo laser disegnavano costellazioni. Si è trattato chiaramente di un evento dove l’architettura storica si fonde con il racconto contemporaneo – un’esperienza immersiva che rispecchia quell’incontro di epoche e saperi tipico della Wunderkammer. In quell’occasione Michele disse: “Continuo il mio dialogo con i luoghi storici... Ogni volta raccolgo

elementi come fossero costellazioni”, parole che suonano come quelle di un collezionista di stelle meravigliose in un firmamento concettuale.

Attraverso Alessandro Michele, possiamo dunque vedere come l’eclettismo collezionistico proprio delle Wunderkammer abbia trovato una nuova declinazione nella moda e nell’uso creativo del patrimonio culturale. La moda stessa diventa Wunderkammer quando accumula segni, quando crea mondi nei quali una giacca porta con sé una storia e un simbolo, abbinata a pantaloni di tutt’altro contesto, e presentata in un contesto storico inaspettato. Tale approccio sembra aver stimolato anche altri: basti pensare ad altre case di moda che hanno seguito l’esempio scegliendo location storiche (Dior a Blenheim Palace, Louis Vuitton al Miho Museum di I. M. Pei – quasi una caverna moderna). Ma Michele resta emblematico perché ha teorizzato e praticato questa metodologia in ogni aspetto, elevandola a firma stilistica.

Ripercorrendo la storia e le rinascite del concetto di Wunderkammer, emerge chiaramente come esso abbia mantenuto una attualità sorprendente. Da stanze segrete del Rinascimento a metafora curatoriale contemporanea, la camera delle meraviglie continua a esercitare il suo fascino. In un certo senso, possiamo dire che oggi viviamo in un’era che, di fronte alla iper-specializzazione e alla smaterializzazione digitale, ha riscoperto il valore dell’eclettismo e dell’accostamento eterogeneo – proprio quei valori che la Wunderkammer incarna. L’eclettismo come metodo progettuale, invocato sia nell’architettura postmoderna sia nella moda contemporanea, è erede diretto di quella tradizione pre-illuminista che vedeva nell’assemblare stili, epoche e forme diverse non un limite ma una ricchezza creativa.

L’architetto Robert Venturi, manifesto del postmodernismo, scriveva “More is not less” e celebrava l’ambiguità e la complessità contro la purezza moderna: un motto che il collezionista di una Wunderkammer avrebbe sottoscritto. Nell’architettura odierna, la tendenza a mescolare linguaggi (talvolta chiamata neo-eclettismo) e a creare spazi esperienziali ricchi di riferimenti molteplici risponde alla stessa esigenza di sfida al pensiero unico e alla monotonia. La Wunderkammer ci insegna che mettere insieme elementi disparati può generare nuove idee e narrazioni, e questa lezione si applica tanto alla progettazione di un museo quanto a quella di una collezione di moda, di un allestimento o persino di un racconto digitale. Il curatore contemporaneo non di rado diventa un bricoleur, che come un collezionista attinge da archivi, mercatini delle pulci visuali e culturali, per creare mostre che sono esperienze quasi teatrali. La moda, come visto, si appropria di simboli storici, li reimpiega e li ricombina in chiave attuale: è un procedimento di citazione e metamorfosi non molto diverso dal prendere un antico coccodrillo impagliato e metterlo in dialogo con un quadro moderno, come avveniva nei cabinets storici.

Certo, bisogna mantenere uno sguardo critico: la proliferazione odierna di riferimenti eclettici rischia talvolta di scadere nel pastiche superficiale. La Wunderkammer contemporanea può diventare uno slogan di marketing (ogni concept store trendy si definisce “una piccola wunderkammer di oggetti selezionati”), perdendo la profondità di significato che aveva nelle sue origini – dove ogni oggetto era selezionato anche per un valore conoscitivo, non solo decorativo. Così come Damien Hirst ha giocato consapevolmente sul filo tra meraviglia e kitsch, il curatore odierno deve saper bilanciare la meraviglia con la riflessione critica. Una Wunderkammer ben riuscita, ieri come oggi, non è mero accumulo caotico, ma possiede un progetto intellettuale: il collezionista secentesco voleva mostrare la gloria di Dio e la vanità del mondo (per questo accostava splendori e memento mori), così come l’artista/curatore odierno deve cercare di veicolare un pensiero attraverso l’accostamento eclettico, e non solo creare uno shock estetico.

Nel rapporto tra moda, patrimonio culturale e architettura, l’uso della Wunderkammer come metafora e strumento progettuale si rivela particolarmente fecondo. Abbiamo visto con Alessandro Michele come un luogo storico possa diventare un set narrativo, dove la moda acquisisce spessore

Attualità del concetto di Wunderkammer ed eclettismo come metodo progettuale in moda e architettura

concettuale dialogando con l'architettura; allo stesso modo, un edificio moderno può trarre ispirazione dalla Wunderkammer per accogliere i visitatori in maniera non convenzionale (come certe boutique allestite con oggetti d'arte e arredi vintage, per farne "ambienti" più che negozi). L'elettismo progettuale in questo senso significa attingere dal passato in modo non nostalgico ma riadattivo, creando collage spaziali o estetici che parlano al presente. Non si tratta di mancanza di identità, ma anzi di affermare un'identità multipla e inclusiva, proprio come la Wunderkammer accoglieva microcosmi di culture lontane e fenomeni bizzarri integrandoli in un tutto.

In conclusione, il concetto di Wunderkammer, lungi dall'essere un anacronistico residuo del passato, si rivela un paradigma vivo capace di stimolare creatività e pensiero critico nell'oggi. La sua attualità risiede nella proposta di un sapere e di un'estetica dell'elettismo consapevole: consapevole del fatto che ogni ordine è costruito e parziale, e che mettendo in scena l'eterogeneo possiamo evidenziare quelle connessioni impreviste che spesso illuminano la realtà più di mille schemi preconcepiuti. In un mondo iperconnesso e frammentato, recuperare l'idea della Wunderkammer significa forse riconciliarsi con la complessità: fare spazio, letteralmente, a cose diverse tra loro e lasciarle dialogare. Come scrisse Mario Praz, grande collezionista del Novecento, nella sua autobiografia *La casa della vita*, la sua casa-museo era un viaggio attraverso gli oggetti che aveva amato, un intreccio di vita e arte dove ogni pezzo raccontava una parte di sé. Oggi quella casa museo a Roma è visitabile e viene definita "una delle meraviglie nascoste" della città, "un luogo dove la vita e l'arte si intrecciano indissolubilmente... un viaggio nell'anima di un uomo che ha saputo vedere il mondo attraverso una lente fatta di memoria, arte e magia". Questa frase, riferita a Praz, potrebbe valere in senso lato per ogni autentica Wunderkammer, storica o contemporanea: è uno spazio in cui la memoria, l'arte e un pizzico di magia (nel senso di meraviglia inspiegabile) si fondono, invitandoci a vedere il mondo non con sguardo unico, ma molteplice.

L'elettismo non è quindi solo uno stile, ma diventa un metodo – un modo di progettare e pensare che accoglie la diversità e l'inatteso come elementi generativi. Nella moda e nell'architettura questo approccio si traduce in progettazioni più aperte, ibride, narrative, capaci di stabilire un ponte emotivo e intellettuale con l'utente o lo spettatore. È quasi ironico constatare come un concetto antico di cinque secoli ci appaia oggi così radicalmente innovativo: eppure è così, perché la Wunderkammer in fondo ci ricorda l'importanza di meravigliarci e di imparare dal meraviglioso. In un'epoca di informazioni ipersemplificate e di prodotti globalizzati, riscoprire l'estetica delle curiosità equivale a rivendicare il valore dell'unicità, del dettaglio sorprendente, dell'accostamento che fa pensare. E questo, nell'ambito del design, della moda, della curatela, è forse il messaggio più prezioso: more wonder, less boredom, parafrasando Gould. Più meraviglia, meno noia – un motto che i collezionisti di Wunderkammer avrebbero certamente approvato e che possiamo fare nostro nel progettare questa eredità verso le sfide creative del futuro.



M I C R O -

- C O S M O

Villa Adriana: influenze culturali dell'Impero romano e oltre



Villa Adriana a Tivoli, fatta costruire dall’imperatore Adriano (117–138 d.C.), costituisce uno dei più straordinari complessi architettonici dell’antichità romana. Si tratta di una residenza imperiale extraurbana di eccezionale vastità (circa 120 ettari), concepita non solo come villa disvago e rappresentanza, ma anche come una sorta di “città ideale” in cui convergono influenze architettoniche da diverse province e culture. L’architettura della villa fonde infatti elementi dell’eredità egizia, greca e romana in un progetto unitario e coerente, riflettendo la visione cosmopolita di Adriano e la sua volontà di simboleggiare l’unificazione culturale dell’Impero. Adriano, celebre per i suoi numerosi viaggi e per il profondo interesse verso le culture straniere, concepì la villa come un microcosmo del mondo romano, integrando nei vari edifici e paesaggi riferimenti all’arte e all’architettura di luoghi lontani. Nel presente capitolo si analizzerà come Villa Adriana rifletta tali influenze – principalmente greche e orientali (in particolare egizie) – armonizzandole entro la tradizione architettonica romana. Si evidenzieranno i principali esempi di questa sintesi culturale (dal Pecile al Canopo, dall’Antinoeion ai complessi termali), mettendo in luce il significato simbolico e innovativo delle scelte progettuali di Adriano. L’obiettivo è mostrare come la villa funzioni da manifesto architettonico dell’“unità nella diversità” dell’Impero romano, secondo un preciso programma ideologico imperiale.

Influenze greche nell’architettura

Adriano fu noto per il suo filhellenismo, al punto da guadagnarsi il soprannome di Graeculus (“grechetto”) presso i contemporanei. La sua ammirazione per la cultura ellenica trova espressione tangibile a Villa Adriana, dove numerosi edifici richiamano modelli greci illustri. Secondo la testimonianza della *Historia Augusta*, l’imperatore assegnò a varie parti della residenza i nomi di celebri luoghi della Grecia, come il Liceo, l’Accademia, il Pritaneo, la Poecile (Pecile) e la valle di Tempe, arrivando persino a realizzarvi una zona chiamata “Ade”. Questa scelta onomastica – «diede effettivamente a diverse parti della villa i nomi di province e luoghi famosi [...] come Liceo, Accademia, Pritaneo, Canopo, Poecile e Tempe, e affinché nulla mancasse, fece anche un Ade»¹⁴ – suggerisce l’intento programmatico di rievocare nella villa i paesaggi culturali che più avevano colpito Adriano nei suoi viaggi. Non si trattava solo di una trovata nominale: gli edifici adrianei della villa presentano infatti caratteristiche architettoniche innovative, che evocano i modelli greci anziché copiarli pedissequamente, adattandoli al contesto romano. Un caso emblematico è il Pecile, un’enorme piazza porticata rettangolare con una piscina centrale, chiaramente ispirata alla Stoà Poikile (“Portico Dipinto”) dell’agorà di Atene. Quel celebre portico ateniese – luogo di passeggiate filosofiche dei pensatori stoici – rivive a Tivoli in forma di quadriportico giardino, mantenendo l’idea dello spazio porticato ma adottando tecniche costruttive romane (ad esempio l’elevazione su costruzioni in cemento e l’uso modulare degli archi). Allo stesso modo, la villa ospitava un Teatro Greco privato: un auditorium all’aperto destinato a spettacoli, il cui impianto tuttavia mostra caratteristiche ibride (la cavea sembra fosse di forma pressoché circolare, dunque più vicina al tipico odéion romano). Ciò indica la volontà di Adriano di includere uno spazio per rappresentazioni drammatiche sul modello della tradizione ellenica, adattandolo però ai gusti e alle esigenze della sua corte. Un’altra area denominata Accademia – in richiamo all’Accademia platonica di Atene – è attestata nei pressi della villa (oggi su proprietà privata): si trattava probabilmente di un complesso con funzioni culturali o di svago intellettuale, forse dotato di giardini e biblioteche, a sottolineare l’ideale di Adriano di circondarsi di luoghi consacrati alla filosofia e alle arti. Non a caso, la Sala dei Filosofi – ambiente situato tra il Pecile e il Teatro Marittimo – presentava nicchie per statue, probabilmente destinate ai busti dei sette sapienti o di altri illustri pensatori, configurandosi come uno spazio per la contemplazione e la celebrazione del pensiero classico. L’influenza greca si manifesta anche sul piano artistico e decorativo, al punto che Villa Adriana è stata definita un vero e proprio museo di arte greca in terra romana. L’imperatore fece trasferire o replicare nella villa numerose opere ispirate a capolavori ellenici, allo scopo di ricreare l’atmosfera estetica delle polis classiche¹⁵. Copie romane di famose statue greche adornavano i giardini e gli ambienti: ad esempio, lungo il Canopo vennero collocate statue di Cariatidi identiche a quelle

dell’Eretteo di Atene, realizzate appositamente per Adriano. Nel Palazzo Imperiale e nelle sale di rappresentanza dovevano trovarsi ritratti idealizzati di filosofi greci e divinità olimpiche, e dagli scavi della villa provengono notevoli gruppi scultorei di tema mitologico (come il gruppo di Ulisse e Polifemo di evidente matrice ellenistica, oggi al Museo Vaticano). Questa ricchissima collezione riflette il gusto filellenico raffinato di Adriano e la sua intenzione di appropriarsi dell’eredità artistica greca. Come sintetizzato dagli studiosi moderni, Roma abbraccia simbolicamente Atene nella progettazione di Villa Adriana: l’arte e l’architettura ellenica vengono comprese e armonizzate all’interno di una residenza romana del II secolo d.C. In tal modo Adriano riafferma la continuità della koinè ellenistica nell’Impero romano, facendo della propria villa un manifesto del dialogo culturale tra Grecia e Roma.



Fig. 26 -Roman busts of Hadrian (left) and his beloved Antinous (right) (British Museum, London; photo by the author).

14 **Hadrianus.** *Historia Augusta.* XXVI, 5 (Spartiano). In: J. Ridley (ed.), *The Historia Augusta*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1984.
15 **A. Carandini – E. Papi.** *Adriano, Roma e Atene.* Milano, UTET, 2019.

Influenze egizie e orientali

Accanto alla fortissima impronta greca, Villa Adriana rivela un fascino profondo per l’Oriente ed in particolare per l’Egitto faraonico. Durante il lungo viaggio intrapreso nel 130 d.C., Adriano visitò l’Egitto, rimanendone impressionato sia per l’antichità monumentale sia per le vicende personali che vi ebbero luogo. Proprio in Egitto, infatti, avvenne la tragica morte del suo giovane favorito Antinoo, annegato nel fiume Nilo in circostanze misteriose. Addolorato, Adriano decise di divinizzare Antinoo, assimilando la sua figura a quella di Osiride – il dio egizio che muore e rinasce nelle acque del Nilo – e promuovendo un culto sincretistico in suo onore diffuso poi in tutto l’Impero. A Villa Adriana l’imperatore volle dedicare ad Antinoo un intero santuario di ispirazione egizia: l’Antinoeion. Scavi archeologici relativamente recenti (2002–2005) condotti nei pressi del Vestibolo della villa hanno riportato alla luce i resti di questo complesso cultuale, confermandone l’identificazione con il celebre santuario menzionato dalle fonti. L’Antinoeion si configura come un recinto sacro rettangolare, al cui interno sorgevano due tempietti contrapposti su una piattaforma, con una grande esedra semicircolare di fondo. Al centro del cortile tra i due tempietti è stata rinvenuta la base di un obelisco, identificato dagli studiosi con l’Obelisco del Pincio (oggi a Roma), il quale presenta geroglifici dedicati ad Antinoo-Osiride. Questo obelisco probabilmente segnava il luogo della deposizione simbolica delle spoglie o delle reliquie sacre del giovane divinizzato. All’interno dell’Antinoeion sono stati rinvenuti numerosi frammenti di statue in marmo nero raffiguranti divinità egizie e figure sacerdotali, a ulteriore conferma della natura cultuale del luogo e della fusione tra elementi egizi e romani nel culto di Antinoo. Emblematica a tal riguardo è la statua colossale di Antinoo-Osiride, rinvenuta nella villa e oggi conservata nei Musei Vaticani, in cui il giovane è raffigurato come un faraone (con il tipico nemes e gli attributi regali dell’Egitto): un’opera commissionata da Adriano stesso, che visualizza in modo potente l’integrazione di un culto orientale all’interno di una residenza imperiale romana. L’Antinoeion di Villa Adriana rappresenta dunque un caso notevole di architettura sacra “egittizzante”, voluta da Adriano per onorare la memoria del favorito defunto secondo forme rituali esotiche.¹⁶

Le influenze egizie a Villa Adriana non si limitano al culto di Antinoo. Uno degli spazi più scenografici e celebrati della villa è il cosiddetto Canòpo, un lungo bacino d’acqua rettilineo fiancheggiato da colonnati e statue, progettato per evocare esplicitamente un ambiente nilotico. Il nome richiama la città egiziana di Canopo, presso Alessandria, famosa in epoca romana per il tempio del dio Serapide, e secondo gli eruditi rinascimentali (come Pirro Ligorio) la struttura sarebbe una riproduzione simbolica di un braccio del Nilo che collegava Canopo ad Alessandria. In effetti, la vasca allungata e la ricca decorazione scultorea e vegetale dovevano suggerire ai visitatori l’idea di una laguna esotica dentro la campagna tiburtina. Dal punto di vista architettonico, tuttavia, il Canopo è soprattutto una sintesi originale di elementi eterogenei – egizi, greci e romani – combinati per ottenere un effetto scenografico senza precedenti. Lungo i bordi della piscina corre un elegante portico con colonne corinzie, sopra le quali correvano archi a tutto sesto: una soluzione costruttiva tipicamente romana, qui impiegata per sostenere un’alta copertura e creare un peristilio continuo. Tra una colonna e l’altra erano collocate statue e copie di opere greche: oltre alle già menzionate cariatidi attiche, vi erano statue di divinità classiche (come Ares/Marte in armatura, ancora visibile in situ). Allo stesso tempo, la decorazione includeva motivi dal chiaro sapore egizio: ad esempio, fonti antiche e rinascimentali attestano la presenza di una statua monumentale di coccodrillo (animale sacro al dio Nilo) posta probabilmente lungo il canale. La compresenza di simboli romani accanto a quelli egizi è suggerita dalla possibile presenza di una statua della Lupa Capitolina con Romolo e Remo – forse collocata per simboleggiare il fiume Tevere in contrapposizione ideale al Nilo – sebbene tale dettaglio resti ipotetico. In ogni caso, l’intero complesso del Canopo costituiva una sorta di *tableau vivant* dell’Egitto immaginato da Adriano: un insieme coreografico in cui architettura, acqua, vegetazione e scultura convergevano per ricreare un angolo di Oriente in terra laziale. Alla testata meridionale del bacino, a coronamento della prospettiva, si trova il cosiddetto Serapeo, che assume la forma di un’imponente esedra a nicchie, quasi una grotta artificiale. Non si trattava in realtà di un tempio di Serapide, bensì di una monumentale cenatio estiva (sala da banchetto all’aperto) dotata di fontane e giochi d’acqua. Qui l’imperatore e i suoi ospiti potevano cenare al riparo dal sole, rinfrescati dal ruscellare dell’acqua e circondati da scenografie ispirate al

mondo egizio. L’architettura curva del Serapeo, con la grande semi-cupola a conchiglia sovrastante l’esedra, rappresenta una soluzione progettuale audace e innovativa per l’epoca; la tradizione riferisce che Adriano in persona abbia concepito o quanto meno approvato il suo disegno. Di fatto, la funzione del Serapeo – luogo di piacere conviviale inserito in un contesto di simbologia religiosa orientale – ben illustra l’eclettismo creativo di Adriano: l’imperatore seppe utilizzare riferimenti esotici (il nome e l’ambientazione “sacra” di Serapide) piegandoli alle esigenze pratiche e al gusto romano (una sala da pranzo monumentale e spettacolare). In tal senso, il Canopo e il Serapeo insieme costituiscono un unicum architettonico, frutto del connubio di sacro e profano, di architettura romana e scenografia orientale, con cui Adriano intese “trasportare” simbolicamente l’Egitto entro i confini d’Italia.

Ulteriori evidenze dell’interesse verso l’Egitto a Villa Adriana provengono da altri settori del complesso. In prossimità del cosiddetto Edificio con Palestra (vicino al Teatro Greco) è stato identificato un ambiente riccamente decorato con colonne di marmi policromi e mosaici, in cui furono rinvenuti manufatti di stile egizio, tra cui un colossale busto della dea Iside. Gli archeologi interpretano questa struttura come un vero e proprio Isaeum, cioè un piccolo tempio o luogo di culto dedicato ad Iside all’interno della villa. Il busto colossale di Iside – oggi al Museo Gregoriano Egizio in Vaticano – e altre sculture di sacerdoti nilotici rinvenute in loco confermano che accanto al culto di Osiride-Antinoo vi era spazio anche per le principali divinità del pantheon egizio. Villa Adriana ospitava dunque un vero e proprio repertorio di aegyptiaca: statue, rilievi, elementi decorativi e architettonici ispirati all’Egitto faraonico, integrati armoniosamente nei giardini e negli edifici della residenza imperiale. Questo gusto per l’esotico rientrava in una tendenza più ampia dell’arte romana imperiale – fin dall’epoca augustea l’iconografia nilotica ed egittizzante godeva di favore a Roma – ma sotto Adriano raggiunse un apice, alimentato dall’esperienza diretta dell’imperatore in Oriente. In sintesi, attraverso complessi come il Canopo, l’Antinoeion e l’Iseo, Adriano operò una vera e propria trasposizione simbolica dell’Oriente in Occidente, manifestando quella che si potrebbe definire un’estetica orientalista ante litteram all’interno della sua villa. Tale operazione aveva una forte valenza politica e culturale: esibire l’Egitto e la Grecia a Tivoli significava attestare che Roma poteva fare proprie – e dominare simbolicamente – le culture delle terre più remote, inserendole nel proprio orizzonte ideale.¹⁷



Fig. 27 -Teatro Marittimo, Villa Adriana

16 **Z. Mari.** *L’Antinoeion di Villa Adriana: risultati della prima campagna di scavo (2002–2003).* In Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, vol. 75, 2005, pp. 145–185.

17 **S. Ensoli.** *Per un cosiddetto Iseo nella Villa di Adriano a Tivoli: il Padiglione-Ninfeo di ‘Venere Cnidia’.* In A. M. Reggiani (a cura di), Villa Adriana. Paesaggio antico e ambiente moderno: elementi di novità e ricerche in corso, Milano, 2002, pp. 101–112.

Ruolo di Adriano e sperimentazione architettonica

L’eccezionale mescolanza di stili osservabile a Villa Adriana non fu affatto casuale o meramente estetica, ma rispecchia la precisa visione culturale e politica di Adriano. L’imperatore era convinto sostenitore dell’integrazione delle diverse tradizioni provinciali all’interno dell’Impero, in un quadro di unità imperiale arricchita dalle varietà locali. Adriano fu, in effetti, un imperatore itinerante come nessuno dei suoi predecessori: durante il suo regno viaggiò attraverso quasi tutte le province romane – dalla Britannia all’Asia Minore, dalla Grecia all’Egitto – entrando in contatto diretto con le più disparate espressioni artistiche e architettoniche locali. Queste esperienze plasmarono i suoi gusti personali e influenzarono profondamente il suo mecenatismo architettonico. Ovunque andasse, Adriano commissionava edifici pubblici e monumenti (templi, biblioteche, ponti, archi onorari, ecc.) lasciando un’impronta creativa originale in ciascuna regione. La *Historia Augusta* riferisce emblematicamente che «in quasi tutte le città fece costruire qualcosa»¹⁸. Spesso tali opere combinavano elementi formali “forestieri” con la tradizione costruttiva romana, anticipando quell’eclettismo che avrebbe caratterizzato la villa di Tivoli su scala ancora maggiore. Villa Adriana rappresentò il culmine di questa tendenza: non solo residenza privata di lusso, ma una deliberata dichiarazione architettonica del cosmopolitismo romano, in cui Adriano volle riunire simbolicamente le culture più disparate dell’Impero. Come notano gli studiosi, la villa funge da microcosmo dell’impero stesso, prendendo a prestito motivi architettonici da varie regioni per fonderli in un unico complesso. Attraverso questo progetto, Adriano intese dimostrare che la cultura romana era in grado di accogliere, assimilare e rielaborare l’eredità altrui senza perdere la propria identità. Si può dire che Villa Adriana esprima un preciso programma ideologico: celebrare l’*unitas* in diversitate dell’Impero, l’unità nella diversità. Dal punto di vista strettamente architettonico, la villa costituì anche un formidabile laboratorio di sperimentazione di nuove soluzioni spaziali e tecniche. Adriano – che le fonti descrivono unanimemente come competente in architettura e addirittura “disegnatore di progetti” egli stesso – ebbe un ruolo attivo nella concezione di molte strutture innovative della villa. Si pensi all’uso ardito di forme curvilinee e schemi non assiali: ad esempio, il complesso del Teatro Marittimo presenta una pianta circolare unica nel suo genere, con un colonnato anulare che racchiude un’isola centrale destinata agli appartamenti privati dell’imperatore (accessibile solo tramite ponti mobili). Questa soluzione – un “isolamento” architettonico all’interno della villa – sfida le convenzioni della villa romana tradizionale e crea uno spazio intimo di grande originalità, che alcuni hanno paragonato a un prototipo di villa ideale isolata dal mondo. Analogamente, nel settore della Piazza d’Oro troviamo ambienti dalla pianta complessa, con nicchie alternate concave e convesse e una sala ottagonale cupolata, che anticipa soluzioni poi sviluppate nell’architettura tardo-antica. L’impiego di coperture voltate in laterizio e di cupole su basi poligonali in edifici come questo attesta l’avanguardia tecnica raggiunta sotto Adriano. La grande esedra-ninfeo del Serapeo, già menzionata, con le sue volte a conchiglia e i giochi d’acqua, è un altro esempio di creatività ingegneristica messa al servizio della scenografia architettonica. In tutta la villa, inoltre, si nota una spiccata sensibilità per l’integrazione col paesaggio circostante: le terrazze che dominano la campagna tiburtina (come la cosiddetta Valle di Tempe) e i viali prospettici tra gli uliveti e i boschetti sacri erano parte integrante del disegno complessivo. L’architettura adrianea a Tivoli rinuncia alla rigida simmetria assiale tipica di altre residenze imperiali, privilegiando piuttosto percorsi dinamici, visuali diagonali e una varietà di spazi – aperti, chiusi, convessi, concavi – che generano sorpresa e meraviglia nel visitatore. Questo gusto per la complessità “pittoresca” (come la definiscono alcuni storici dell’architettura) fu molto ammirato nei secoli successivi e fece di Villa Adriana un riferimento imprescindibile per architetti dal Rinascimento al XX secolo. Non vi è

dubbio che Adriano in persona incoraggiasse tali sperimentazioni: la tradizione storica riferisce il suo diretto coinvolgimento in importanti progetti (famoso è l’aneddoto del contrasto con Apollodoro di Damasco, l’architetto di Traiano, a proposito di alcune idee progettuali di Adriano). Pur trattandosi di un episodio in parte leggendario, esso illustra come Adriano aspirasse ad essere non solo committente, ma artefice egli stesso delle proprie opere. Villa Adriana, con la sua audace mescolanza di forme e tecniche, porta indelebilmente l’impronta del gusto e della genialità creativa dell’imperatore. In definitiva, Villa Adriana va interpretata come lo specchio dell’eclettismo culturale di Adriano e della sua agenda politico-artistica. Il complesso di Tivoli dimostra come l’imperatore abbia deliberatamente orchestrato un sincretismo architettonico senza precedenti, sapientemente dosato per celebrare la grandezza di Roma integrando i contributi delle province. Roma, Atene e Menfi vi convivono simbolicamente fianco a fianco, evidenziando che la cultura romana del II secolo d.C. poteva assorbire e armonizzare l’eredità di altri popoli. Questa visione cosmopolita ebbe anche importanti ricadute: la promozione dei modelli artistici greci, egizi e orientali da parte di Adriano contribuì a diffonderli a Roma e nel resto dell’Impero. Già nei decenni successivi, in età antonina, si nota la persistenza del classicismo greco nell’arte ufficiale (ad esempio nei ritratti idealizzati di Antinoo e di altri personaggi della corte adrianea) e un rinnovato fervore per i culti orientali (il culto di Iside e Serapide conobbe ulteriore fortuna, così come quello di Antinoo, attestato da decine di statue dal Mediterraneo alla Mesopotamia). Villa Adriana, in quanto manifesto architettonico dell’universalismo romano, fu ammirata nei secoli a venire e influenzò profondamente la storia dell’architettura: basti pensare alle piante di studiosi rinascimentali come Pirro Ligorio, o alle suggestioni che ispirarono architetti moderni come Louis¹⁹. Essa rimane ancor oggi un monumento emblematico della fusione di stili e della globalizzazione artistica nell’antichità. Come afferma acutamente uno storico contemporaneo, nella villa «Roma abbraccia simbolicamente Atene e Menfi», offrendo al mondo antico un modello di come diverse identità culturali possano essere unificate in un unico grandioso disegno architettonico.

Fig. 28 - Venus, Villa Adriana



18 **Hadrianus.** *Historia Augusta.* XXVI, 5 (Spartiano). In: J. Ridley (ed.), *The Historia Augusta*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1984.

19 **W. L. MacDonald – J. A. Pinto.** *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn.* Milano, Electa, 2006.



Fig. 29 - Canopus, Villa Adriana

Dall'analisi svolta emerge chiaramente che Villa Adriana fu concepita da Adriano come uno spazio di contaminazione e sperimentazione culturale unico nel suo genere. La molteplicità di riferimenti – dai portici ateniesi alle sponde del Nilo ricreate – non è frutto di un eclettismo casuale, ma risponde a un programma organico: esprimere, attraverso l'architettura, la portata universale del potere romano e la sintesi delle culture dell'Impero sotto l'egida di Roma. La villa materializza il principio dell'unità nella diversità, traducendo in pietra e marmo l'idea politica di un Impero capace di includere mondi differenti. Villa Adriana si configura dunque come un microcosmo imperiale: nel suo tessuto architettonico convivono linguaggi formali diversi – greco, egizio, romano – orchestrati in un insieme armonico. Questo risultato, reso possibile dalla visione cosmopolita e dalla passione progettuale di Adriano, testimonia il ruolo dell'architettura quale veicolo di messaggi simbolici e ideologici nell'antichità. Il valore sperimentale e insieme rappresentativo della villa ne fa un unicum nella storia: un luogo dove l'innovazione tecnica (volte, cupole, spazi dinamici) va di pari passo con la celebrazione delle memorie culturali di tutto l'Impero. In prospettiva storica, Villa Adriana incarna l'apice dell'eclettismo adrianeo e il manifesto del suo programma culturale. Attraverso di essa, Adriano ci ha lasciato non soltanto una dimora di incomparabile bellezza, ma un messaggio di integrazione culturale che travalica i secoli: l'idea che la grandezza di Roma risieda anche nella capacità di assimilare e valorizzare le tradizioni di tutti i popoli ad essa soggetti. Questo grandioso complesso architettonico rimane così uno dei simboli più eloquenti dell'identità plurale dell'Impero romano, nonché un capitolo fondamentale nella storia dell'architettura come linguaggio universale.

Fig. 30 -Statua raffigurante Osiri-Antinoo



CURATORI

DI MONDI

Villa Adriana e l'estetica di Alessandro Michele



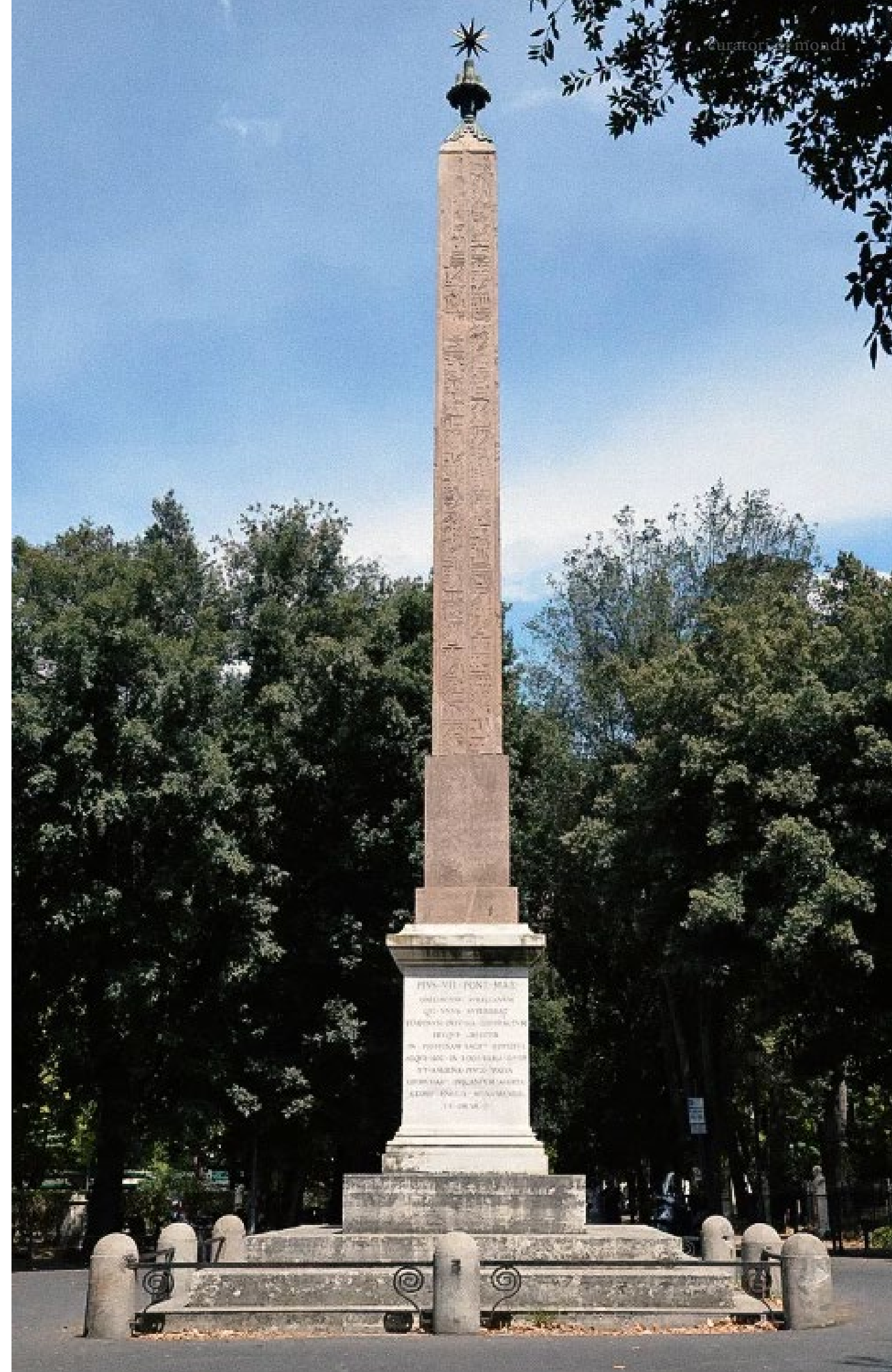
Nel panorama della storia culturale, emergono figure il cui genio creativo si esprime nell'assemblare e orchestrare frammenti disparati di tempi e luoghi, costruendo veri e propri "mondi" estetici. Possiamo definire queste figure curatori di mondi, poiché il loro atto creativo somiglia al lavoro di un curatore: selezionare elementi eterogenei – idee, forme, simboli da contesti diversi – e montarli insieme in un insieme coerente e nuovo. L'imperatore Adriano e lo stilista contemporaneo Alessandro Michele rappresentano due esempi emblematici di questa attitudine creativa, separati da quasi due millenni ma accomunati da un approccio eclettico, fondato sul montaggio e sulla stratificazione culturale.

Adriano, raffinato intellettuale e viaggiatore del II secolo d.C., nella progettazione della sua residenza di Villa Adriana a Tivoli compone un mosaico architettonico di riferimenti alle culture da lui amate: nel suo "mondo in miniatura" convivono Grecia, Egitto e Roma, ricombinati in un nuovo paesaggio ideale. Come osserva lo storico Francesco Montuori, Adriano "riunì in questo complesso monumentale gli spunti raccolti dalle diverse culture con cui entrò in contatto, in particolare quella greca e quella egizia". Il risultato è uno spazio unico, in cui elementi architettonici ispirati ai luoghi visitati dall'imperatore (dalla Valle di Tempe in Grecia al Canopo egiziano) si giustappongono in un'unica grande composizione. In maniera analoga, Alessandro Michele ha costruito la sua estetica attingendo liberamente a motivi, epoche e stili molteplici, dal Rinascimento al pop anni '80, dall'arte classica al kitsch contemporaneo. Egli stesso rivendica un processo creativo basato sulla ricombinazione continua: «Per me creare vuol dire rigurgitare, stravolgere e assemblare tutto ciò da cui sono stato e sono costantemente attraversato»²⁰. In questa dichiarazione programmatica di Michele si coglie la stessa logica del montaggio culturale che animava Villa Adriana: nulla nasce dal vuoto, l'atto creativo autentico è appropriazione trasformativa di ciò che già esiste²¹. Non è un caso se un critico ha definito Michele un "citazionista indefesso", autore di un vero "tempio enciclopedico" della moda, in cui «Rinascimento e kitsch, Star Trek e teatro elisabettiano, aulico e pop convivono nello spazio di un solo outfit» – senza gerarchie prestabilite – dando vita a collage esponenziali intrisi di passato ma nulla affatto nostalgici. Questa descrizione potrebbe, mutatis mutandis, applicarsi anche all'eclettismo architettonico di Adriano: la sua villa era un collage colto di memorie altrui, riassemblate con spirito creativo personale. In entrambi i casi assistiamo a una stratificazione culturale deliberata: frammenti di mondi diversi sovrapposti e fusi in un nuovo ordine poetico.

Fig. 31 -Obelisco del Pincio

²⁰ Angelo Flaccavento. *Nella moda il nuovo origina da una incessante rielaborazione del passato*. Vogue Italia, n. 805 (settembre 2017), p. 191.

²¹ Umberto Eco. *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani, 1964, p. 13



Architettura e moda come spazi narrativi

Villa Adriana è stata spesso definita una città ideale progettata da Adriano per dar forma tangibile al suo universo culturale. Costruita tra il 118 e il 138 d.C. su circa 120 ettari alle porte di Tibur (l’odierna Tivoli), questa villa imperiale trascende il concetto di semplice residenza: appare piuttosto come un microcosmo dell’Impero romano, in cui Adriano ricreò in scala ridotta luoghi e atmosfere delle province che più lo avevano affascinato. Vi si trovavano edifici di ogni tipo – palazzi, terme, biblioteche, teatri, templi, portici, ninfei – disposti a comporre un organismo urbano autosufficiente, immerso in un paesaggio artificiale di straordinaria bellezza. Ogni complesso architettonico della villa narrava un frammento delle esperienze dell’imperatore: ad esempio, il cosiddetto Canopo evocava l’Egitto alessandrino (forse in memoria di un viaggio sul Nilo compiuto da Adriano stesso), mentre il portico del Pecile riproduceva l’omonima Stoà Poikile di Atene, a testimonianza della profonda ammirazione di Adriano per la cultura greca filoellenica. L’intera composizione era quindi concepita come un racconto per immagini e spazi: l’architettura diventava narrazione autobiografica, traducendo in pietra le memorie, i simboli e i luoghi amati dall’imperatore. Non a caso, la critica moderna ha parlato di Villa Adriana come di “quasi un’autobiografia dell’imperatore, molto intima e al tempo stesso esibita”, un luogo in cui “memorie e simboli si materializzano in giochi di architetture”²². Attraverso il linguaggio architettonico – volumetrie, assi prospettici, percorsi – Adriano raccontava la propria visione del mondo: la Grecia ideale specchiata nei portici e nei ginnasi, l’Egitto misterioso rievocato da specchi d’acqua e colonnati esotici, Roma stessa celebrata nella grande piazza d’oro e nelle terme monumentali. L’architettura, in questo caso, funge da medium narrativo permanente: le strutture di Villa Adriana, erette in materiali durevoli come opus caementicium, laterizio e marmo, dovevano sopravvivere ai secoli (come in buona parte è avvenuto) e continuare a “raccontare” la grandezza culturale di Adriano ai posteri. Di contro, l’universo della moda – e in particolare le sfilate ideate da Alessandro Michele – rappresenta uno spazio narrativo di natura radicalmente diversa, segnato dall’effimero e dalla transitorietà. Una sfilata di moda è per definizione un mondo effimero: un evento della durata di pochi minuti, allestito spesso in spazi temporanei o adattati per l’occasione, destinato a esaurirsi nell’arco di una sera. Eppure, proprio in quella breve parentesi temporale, lo stilista ha la possibilità di creare un mondo completo, un’esperienza estetica totalizzante che comunica la visione del marchio e del designer. Alessandro Michele ha portato questo concetto all’estremo, trasformando le sue sfilate Gucci in veri e propri spazi narrativi immersivi, curati in ogni dettaglio scenografico. Egli ripensa radicalmente l’ambiente della passerella, caricandolo di significati simbolici e allestendolo come un set cinematografico o teatrale coerente con il tema della collezione. Non si tratta più solo di presentare abiti, ma di mettere in scena un mondo. Basti ricordare la sfilata Gucci Autunno/Inverno 2018, ambientata in una scenografia sorprendente: una sala operatoria asettica, illuminata al neon, con tavoli chirurgici su cui sedevano i modelli – alcuni dei quali camminavano tenendo in mano la replica iperrealistica della propria testa mozzata, altri cullando cuccioli di drago, altri ancora con il volto coperto da passamontagna post-operatori²³. Questa messa in scena surreale, ispirata alle teorie del “Manifesto Cyborg” di Donna Haraway, trasmetteva visivamente la metafora della trasformazione post-umana e della ridefinizione dell’identità (temi cardine di quella collezione). In sostanza, Michele aveva creato un mondo narrativo effimero – un laboratorio fantascientifico – dove gli abiti dialogavano con l’ambiente e gli oggetti di scena

per raccontare un’idea culturale complessa (l’ibridazione cyborg, la fusione di naturale e artificiale, maschile e femminile, ecc.). L’architettura permanente e la scenografia temporanea presentano dunque caratteristiche antitetiche ma convergono entrambe verso la funzione narrativa. Villa Adriana incarna una narrazione spaziale solida, tangibile, che si svolge nella durata lunga della storia: i suoi ruderi ancora oggi “parlano” ai visitatori, evocando l’aura di un passato glorioso. La sfilata di Alessandro Michele, al contrario, è una narrazione effimera, concepita per un impatto immediato e fugace: un’esperienza che coinvolge il pubblico presente (e, tramite i media, un pubblico amplificato) in modo intenso ma transitorio. In termini progettuali, la differenza è notevole. Come sottolineano Ala, Margaria e Minucciani, “la complessa concezione spaziale del défilé è a tutti gli effetti un progetto architettonico [...] destinato a un tempo di fruizione eccezionalmente breve, dove le reazioni percettive devono essere forti, precise e controllate”²⁴. Nella moda, il tempo breve diventa parte integrante della progettazione: uno spazio effimero deve colpire lo spettatore con messaggi immediatamente leggibili e suggestioni potenti, poiché ha pochi istanti per imprimersi nella memoria. L’architettura tradizionale, viceversa, può permettersi una fruizione dilatata: il visitatore di Villa Adriana può vagare a lungo tra le rovine, scoprendo gradualmente prospettive e dettagli, costruendo in modo progressivo il “racconto” storico-artistico nella propria mente. Ciò non toglie che anche uno spazio effimero possa raggiungere profondità narrative sorprendenti: pur esistendo per un solo evento, la scenografia di una sfilata rimane documentata in fotografie e video, sedimentandosi nell’immaginario collettivo e contribuendo alla costruzione del mito del brand. Ad esempio, la sfilata Gucci Cruise 2020 allestita da Michele presso i Musei Capitolini a Roma – tra antiche statue di imperatori e filosofi – ha lasciato un ricordo indelebile del dialogo tra moda e archeologia, pur essendo durata solo una sera²⁵. In quel frangente, le sale storiche del museo sono state riconfigurate in uno spazio narrativo effimero dove i modelli in abiti Gucci sfilavano tra i marmi antichi, creando un contrasto suggestivo tra la permanenza millenaria dell’arte classica e la fugacità scintillante della moda contemporanea. In sintesi, architettura e moda si rivelano entrambe capaci di costruire mondi narrativi: la prima con la persistenza materiale e la monumentalità, la seconda con l’esperienza effimera e spettacolare. Villa Adriana e le sfilate di Michele, pur nelle loro differenze, attestano che lo spazio – stabile o temporaneo – può fungere da veicolo per storie culturali, coinvolgendo chi lo attraversa in un viaggio simbolico.

22 **Piero Pruneti.** *Con i Lettori – Villa Adriana e Marguerite Yourcenar.* Editoriale in Archeologia Viva n. 160, luglio/agosto 2013, pp. 3-5.

23 **Lorenzo Ottone.** *Alessandro Michele, il re-designer della moda.* In Domus, 30 novembre 2022.

24 **Francesca Ala, Maria M. Margaria, Valeria Minucciani.** *Lo spazio architettonico della sfilata di moda.* Roma: Gangemi Editore, 2019, p. 7.

25 **Redazione.** *Polemiche e paillettes: la sfilata di Gucci ai Musei Capitolini.* In Exibart.com, 29 maggio 2019.

Eclettismo e stratificazione culturale: dal frammento all’insieme

Tanto Adriano quanto Alessandro Michele operano in modo eclettico, assemblando frammenti culturali di varia provenienza per costruire un nuovo insieme dotato di senso. Questa strategia creativa solleva alcune questioni teoriche fondamentali: qual è lo status auratico dei frammenti riutilizzati? In che modo spazi così compositi possono esistere come eterotopie (luoghi altri che accolgono al loro interno luoghi molteplici)? E quale relazione instaurano con la storia delle forme, con il fenomeno del Nachleben (sopravvivenza) delle immagini del passato?

Un primo concetto da esplorare è quello di aura, introdotto da Walter Benjamin. Benjamin definisce l’aura come “l’apparizione unica di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina” – in altre parole, l’alone di unicità, autenticità e irripetibilità che circonda un oggetto originale, soprattutto quando esso è collocato nel suo contesto tradizionale²⁶. Nell’architettura di Villa Adriana e nell’estetica di Michele il rapporto con l’aura è ambivalente. Adriano, da cultore dell’arte classica qual era, ricercava per la sua villa l’aura dell’antico: molte delle sculture e decorazioni che ornavano i suoi edifici erano copie romane di originali greci celebri, oppure opere ispirate a modelli egizi, attraverso cui l’imperatore aspirava a ricreare l’atmosfera quasi sacrale delle civiltà precedenti. Si pensi ad esempio al Teatro Marittimo della villa: una struttura anulare isolata su un’isoletta circondata dall’acqua, forse concepita come uno spazio privato di otium filosofico; la sua forma richiama modelli ellenistici e al suo interno vi erano decorazioni scultoree di gusto greco. Pur essendo copie o reinterpretazioni, tali oggetti e architetture possedevano per Adriano un’aura derivata dall’autorità dell’originale – un’aura riflessa, potremmo dire, ottenuta tramite la copiazione colta di ciò che aveva valore per l’antichità. Alessandro Michele, al contrario, opera in un’epoca (la nostra) in cui l’aura dell’originale è stata teoricamente dissolta dalla riproducibilità tecnica di massa. Il suo approccio è esplicitamente postmoderno e gioca in modo ironico con il rapporto originale/copia. Egli non cerca l’“originale” da contrapporre alla copia, bensì mette in scena la circolazione infinita dei riferimenti, rendendo quasi impossibile distinguere il genuino dal derivato. Emblematiche a questo proposito sono alcune provocazioni di Michele: ad esempio, nella collezione Gucci Pre-Fall 2018 fece sfilare un maglione con la scritta «Fake» stampata sulla iconica banda verde-rosso-verde del marchio, e un altro maglione decorato con la frase «Copie Delle Copie Delle Idee». Con questi gesti, Michele dichiarava apertamente che tutto è citazione e copia, ribaltando il concetto di aura: l’unicità non risiede più nell’oggetto in sé, ma nell’atto creativo che ricontekstualizza gli elementi esistenti. In una intervista egli ha affermato: «Le mie fonti sono così evidenti che non ritengo necessario metterci didascalie. Rimasticare il passato è per me un modo per raccontare una storia... La mia urgenza è quello che voglio dire»²⁷. In questa prospettiva, l’aura si trasforma: non più proprietà intrinseca dell’originale, bensì effetto della nuova narrazione costruita attorno ai frammenti del passato. Si potrebbe dire che Michele ricrea un’aura posticcia ma potente, facendo leva sulla nostalgia, sul riconoscimento colto e sul piacere ludico della citazione, tutti elementi che avvolgono i suoi abiti di un’atmosfera quasi magica (pur consapevolmente artificiale). Adriano, invece, vivendo in un’epoca ancora dotata di originali “autentici” (le statue greche, i templi egizi), poteva cercare di catturare parte di quella aura originaria importandone le forme a Tivoli. È interessante notare, peraltro, che proprio Adriano si trovò in un momento storico di transizione simile al nostro: l’arte romana dell’età adrianea fu marcata da una

forte volontà di rivisitazione dell’antico (soprattutto l’arte greca classica), in una forma di “neo-classicismo” ante litteram che preannuncia in qualche modo le dinamiche postmoderne di citazione. Villa Adriana fu in tal senso un laboratorio di riproduzione e reinterpretazione: gli artisti dell’imperatore copiarono copie, rifacendosi a modelli del V secolo a.C. o ellenistici e rimescolandoli liberamente. Il risultato fu una nuova opera originale, la villa stessa, dotata di un’aura sintetica generata dalla somma delle aure antiche richiamate in vita.

Un secondo concetto illuminante è quello di eterotopia, elaborato dal filosofo Michel Foucault. Le eterotopie sono spazi “altri”, luoghi reali che funzionano come contro-emblemi rispetto ai luoghi ordinari, poiché al loro interno dispongono e giustappongono elementi di provenienza diversa, spesso incompatibili altrove²⁸. Un celebre esempio fatto da Foucault è il giardino persiano tradizionale, concepito per racchiudere in un rettangolo le quattro parti del mondo conosciuto, con al centro una fonte sacra: un microcosmo ideale dove piante esotiche di ogni provenienza convivono in un ordine simbolicoilbecco.it. Sia Villa Adriana sia – in scala e modo diverso – le sfilate di Michele si possono considerare delle eterotopie, poiché uniscono in un unico spazio reale luoghi e riferimenti molteplici, anche lontani nel tempo e nello spazio. Villa Adriana, come si è detto, accoglieva un pezzo di Atene, un angolo d’Egitto, la campagna romana e così via, componendo una sorta di atlante architettonico dell’ecumene imperiale. L’effetto doveva essere eterotopico: il visitatore antico attraversava spazi che evocavano luoghi diversi (la valle di Tempe, il Liceo di Atene, il canale di Canopo) pur trovandosi sempre all’interno della medesima villa. Questo ricongiungimento di realtà geografiche distanti in un solo luogo risponde precisamente al terzo principio foucaultiano delle eterotopie, per cui esse “hanno il potere di giustapporre, in uno stesso luogo, più spazi tra loro incompatibili”²⁹. Analogamente, una sfilata di Alessandro Michele può essere letta come un’eterotopia effimera: nella durata breve dello show, Michele fa coesistere epoche e immaginari differenti in un unico contesto scenico. Ad esempio, in una collezione ha mescolato suggestioni del Rinascimento con riferimenti al punk anni ’70, simboli sacri con loghi pop, facendoli sfilare insieme sullo stesso runwayvogue.it. Lo spazio della passerella diventa così un “luogo altro” in cui la coincidenza degli opposti è possibile: ciò che altrove sarebbe storicamente o culturalmente incompatibile, qui convive in virtù di un montaggio concettuale. Perfino le location scelte da Michele per le sue sfilate rafforzano la natura eterotopica: egli ha presentato collezioni in un cimitero romano (Alyscamps di Arles), in antichi palazzi fiorentini, in musei archeologici – luoghi reali caricati di stratificazioni temporali, trasformati per una notte in teatri della moda. In questi eventi, il tempo ordinario viene sospeso: si crea una dimensione altra, in cui – come Foucault direbbe – vige un’eterocronia (un tempo diverso da quello quotidiano, talora un tempo che accumula storia, come nei musei, oppure un tempo che viene cancellato, come nelle feste popolari). Ad esempio, una sfilata ambientata tra rovine romane in notturna, con fiaccole e musiche arcane, può dare agli spettatori l’illusione di un’immersione atemporale nell’antico (pur trattandosi di un evento contemporaneo e brandizzato). Si pensi ancora alla sfilata ai Musei Capitolini: per i partecipanti fu come attraversare un portale spazio-temporale dove statue classiche e modelli moderni coesistevano – uno scenario che contestava la normale separazione tra passato musealizzato e presente effimero, dunque un’autentica eterotopia di compensazione, che “crea uno spazio reale tanto perfetto e ordinato da far apparire il nostro disordinato” mondo esterno ancor più caotico. In definitiva, l’eterotopia fornisce un paradigma

26 **Walter Benjamin.** *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica.* (1936), in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti, Torino: Einaudi, 2012, p. 17.

27 **Angelo Flaccavento.** *Alessandro Michele: citazionismo, passato e futuro della moda, ecco la mia visione.* Vogue Italia (online), 1 settembre 2017

28 **Michel Foucault.** *Des espaces autres.* (conferenza 1967), trad. it. in *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di A. Dal Lago, Milano: Mimesis, 2001, p. 13.

29 Ivi, p. 14.

utile per comprendere questi “mondi curati”: sia la villa tiburtina sia le messe in scena di Michele sono luoghi altri dove l'ordinaria linearità spazio-temporale viene infranta e sostituita da una nuova logica, quella del montaggio eterogeneo. Essi rendono concreta l'utopia di far convivere molti luoghi e molti tempi insieme, offrendo al fruitore un'esperienza di simultaneità e stratificazione.

Infine, è necessario richiamare il concetto warburghiano di *Nachleben der Antike*, ovvero la sopravvivenza dell'antico nelle civiltà successive. Lo storico dell'arte Aby Warburg studiò approfonditamente come le immagini, i motivi e le formule di pathos dell'antichità greco-romana continuassero a riaffiorare in epoche lontane, caricandosi di nuovi significati ma portando ancora tracce emotive del loro primo contesto³⁰. In Villa Adriana e nell'opera di Michele possiamo rintracciare proprio questo fenomeno di *Nachleben*: elementi del passato vengono strappati al loro tempo originario e fatti rivivere in un nuovo contesto culturale. Adriano – come più tardi gli umanisti rinascimentali – volle far rivivere l'antico: non solo replicandone le forme (colonne, statue, frontoni, ecc.), ma attualizzandone lo spirito all'interno della romanità del II secolo. Si pensi all'uso di motivi egizi in Villa Adriana: l'imperatore fece decorare il Canopo con statue del dio Nilo, sfingi e coccodrilli marmorei, riproducendo l'iconografia faraonica. Quegli oggetti, per un osservatore romano dell'epoca, evocavano immediatamente l'Egitto: erano sopravvivenze di un immaginario antico (anzi arcaico) trapiantate nel cuore dell'Impero. Warburg avrebbe forse parlato di *pathosformeln* (formule di pathos) – ad esempio, certe posture delle statue – migrate dall'Egitto adrianeo all'Italia imperiale, in un sorprendente caso di distanza colmata. Lo stesso avvenne con l'arte greca: molte statue della villa (tra cui copie di Amazzoni ferite, di Afrodite, di copie da Policleto ecc.) rappresentano forme nate in Grecia secoli prima che “sopravvivono” a Tibur, investendo la residenza di Adriano di un'aura di classicità eterna. Nel suo complesso, Villa Adriana può essere letta come un museo vivente del *Nachleben* antico: un luogo in cui ogni epoca della classicità (egizia, greca, romana repubblicana) veniva recuperata e integrata nell'ecosistema culturale romano adrianeo.



Fig. 32 - Chiesa di St. Honorat, Aliscamps

Alessandro Michele, dal canto suo, incarna volutamente la figura del bricoleur warburghiano: egli attinge a un vastissimo atlas mnemonico di immagini del passato – dall'arte antica a quella medievale, moderna, fino alla cultura pop novecentesca – e le ricombina creativamente nelle sue collezioni, dando loro nuova vita. In un certo senso, Michele pratica una forma di *Nachleben* consapevole e dichiarato: ogni sua citazione è un tassello di memoria storica che sopravvive nella moda odierna. Ad esempio, nelle stampe e nei ricami dei suoi abiti compaiono spesso figure della mitologia greco-romana, od emblematiche teste classiche (come l'immagine di Atena o di Apollo), oppure motivi decorativi ripresi dall'abbigliamento ecclesiastico rinascimentale, e così via. Questi elementi, estrapolati dal loro contesto originale, rivivono trasformati sulle passerelle, accessibili a un pubblico globale. Il grande merito di Michele – come hanno notato alcuni commentatori – è stato quello di dimostrare che la moda può diventare essa stessa un mezzo di conoscenza storica: tramite il flusso di citazioni, la moda “fa coesistere i tempi in maniera inedita e inaspettata”, permettendo al passato di esprimersi nel presente³¹. In un comunicato stampa manifesto, Michele ha affermato programmaticamente che “essere contemporanei significa saper inventare un uso libero del proprio passato, capace di esprimere attraverso di esso una nuova forma di libertà”. Questa dichiarazione, che riecheggia la lezione di Warburg, implica che il passato non è qualcosa di morto da conservare inerte, ma un serbatoio vivo di forme e idee da rielaborare liberamente per creare significati nuovi. Nel Gucci-verso di Michele, “sopravvivenze del passato si intrecciano a prefigurazioni di futuro”, e “frammenti dimenticati vengono riammessi in nuovi orizzonti di senso”³². È esattamente l'operazione che avveniva anche a Villa Adriana: frammenti di culture diverse inseriti in un nuovo contesto dotato di senso coerente per la contemporaneità di allora. Entrambi i “curatori di mondi” compiono dunque un viaggio “dal frammento all'insieme”: raccolgono tessere disparate dal vasto mosaico della storia e le compongono in un disegno inedito. Si potrebbe parlare di un atto di sintesi creativa: il risultato finale – l'insieme – è più della somma dei frammenti, poiché dalla loro giustapposizione scaturisce un significato aggiuntivo, un nuovo *Weltanschauung*. Sia Adriano sia Michele dimostrano che il sincretismo può essere altamente poetico quando sorretto da una visione forte: essi non si limitano ad accumulare citazioni in modo caotico, bensì le orchestrano in una nuova armonia. Warburg diceva che ogni epoca ha il proprio modo di rivivere l'antico; Adriano lo fece nella sua villa e Alessandro Michele nei suoi abiti – entrambi conferendo ai frammenti del passato un nuovo ciclo vitale.



Fig. 33 -Gucci pre-fall 2018

³¹ Laura Scafati. E. Coccia, A. Michele e il libro a quattro mani: *Il linguaggio più adatto per parlare di moda è quello della filosofia*. Vanity Fair Italia, 4 maggio 2024.

³² Emanuele Coccia. *Il filosofo e lo stilista: la moda forma raffinata di conoscenza della vita*. In Sette – Corriere della Sera, 6 maggio 2024, p. 21.

Citazione e reinvenzione del passato

Villa Adriana può essere interpretata come un immenso palinsesto creativo, in cui strati di passato sono stati raschiati, sovrascritti e reinventati in funzione di un progetto originale. Il termine palinsesto viene dalla filologia e indica un manoscritto antico su cui, dopo aver cancellato un testo precedente, se ne scrive un altro, rimanendo però tracce sottostanti. Metaforicamente, nella villa di Adriano le “tracce” di Grecia, Egitto e Roma repubblicana rimangono percepibili sotto la riscrittura architettonica operata dall’imperatore. Alessandro Michele, dichiaratamente interprete postmoderno, porta alle estreme conseguenze l’idea della citazione come linguaggio espressivo. Nel suo lavoro di designer, la citazione non è un dettaglio marginale o un omaggio occasionale: è la sostanza stessa della creazione. Michele costruisce ogni collezione come un testo intertestuale fitto di rimandi: abiti-palimpsesto in cui strati di stili precedenti affiorano, vengono deformati ironicamente e infine assumono un nuovo significato. Egli appartiene a quella schiera di creatori che hanno pienamente abbracciato la condizione postmoderna descritta da Umberto Eco, secondo cui “la risposta postmoderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che la sua distruzione portava al silenzio, doveva essere rivisitato con ironia, in modo non innocente”³³. Proprio questo fa Michele: rivisita con ironia tutto il repertorio del passato della moda e dell’arte, consapevole che non si può azzerare la memoria storica (ogni tentativo di “distruzione del passato” condurrebbe a un vicolo cieco creativo). Al contrario, egli trae linfa dal passato, ma senza ingenuità: gioca con le citazioni in modo spesso beffardo e provocatorio. Come rilevato su Vogue Italia, Michele è forse “il più beffardo [dei citazionisti] perché gioca con il fuoco della copia titillando i benpensanti mentre continua a pensare nuovi accostamenti”. In altre parole, fa della copia dichiarata un atto sovversivo e produttivo. Un esempio lampante è la vicenda della giacca di Gucci Cruise 2018 copiata quasi esattamente da un celebre capo di Dapper Dan (sarto di Harlem degli anni ’80): di fronte alle accuse di appropriazione, Michele rivendicò la legittimità di quel gesto come tributo e reinvenzione, e successivamente invitò lo stesso Dapper Dan a collaborare ufficialmente con Gucci. Questa vicenda illustra bene il suo approccio: la citazione è un linguaggio di dialogo con il passato prossimo o remoto, e può farsi così esplicita da sfidare le nozioni convenzionali di originale e plagio. Come afferma Michele stesso, “Citare vuol dire riabilitare, trasformare. Chi lo nega annienta totalmente l’atto creativo”³⁴. In questa frase – “riabilitare, trasformare” – c’è la chiave del suo metodo: egli riabilita estetiche passate spesso ritenute fuori moda o di cattivo gusto (ad esempio l’estetica anni ’70, i tessuti lurex, le stampe floreali ottocentesche), e le trasforma inserendole in un nuovo contesto abbinato a qualcosa di incongruo (una silhouette contemporanea, un accessorio high-tech, ecc.), così che il passato rinasce in forma rinnovata. Il postmoderno di Michele non è mai pura nostalgia o revival fine a se stesso: piuttosto è un uso libero e giocoso del passato, esente da sudditanza reverenziale. Se Adriano citava la Grecia per onorarne la grandezza, Michele cita la storia della moda spesso per sdrammatizzare e democratizzare il lusso, portando elementi “alti” in dialogo con elementi “bassi”. È celebre la sua mescolanza di alta moda storica e streetwear: ad esempio accostando in passerella ricami degni di un abito rinascimentale a sneakers sportive, oppure tessuti di arazzi settecenteschi a t-shirt con logo pop. La citazione diviene un linguaggio fluido, dove ogni riferimento è un vocabolo che può combinarsi con qualsiasi altro, abbattendo gerarchie e confini temporali. In fondo, come nota ancora Vogue, nel mondo di Michele “nulla è nostalgico perché scevra di gerarchie... aulico e pop convivono”vogue.it. Questa assenza

di gerarchie è segno distintivo di una piena consapevolezza postmoderna: ogni epoca vale come un’altra, ogni immagine può dialogare con ogni altra, e il senso scaturisce dalla loro combinazione e collisione. È un procedimento simile a quello di un regista cinematografico che monta spezzoni di film diversi creando un nuovo film (collage filmico): Michele monta pezzi di secoli diversi creando un collage di moda. Ed è lo stesso procedimento con cui Adriano montò segmenti di mondi diversi in un unico complesso architettonico. Si può dunque affermare che la citazione, sia in architettura sia nella moda, diventa un vero e proprio linguaggio espressivo quando è sorretta da un’intenzione creativa alta. Adriano la utilizzò per esprimere il suo cosmopolitismo e la sua paideia enciclopedica; Michele la usa per esprimere la condizione contemporanea di “prigionia entusiasta nel post-moderno” (per citare la definizione ironica dello stesso stilista) e per affermare – attraverso la moda – la continuità tra passato e presente. L’uno e l’altro, in epoche tanto diverse, mostrano come la reinvenzione del passato sia una forma di creatività sofisticata: non semplice imitazione, ma traduzione di antichi codici in nuove opere. In tal senso, Villa Adriana fu un progetto artistico concettuale ante litteram, e la moda di Michele si configura quasi come un trattato filosofico in forma di abiti, per citare ancora Emanuele Coccia³⁵.

33 Umberto Eco. *Il postmoderno, ovvero la logica dell’ironia*. In *Sugli specchi e altri saggi*, Milano: Bompiani, 1985, p. 27.
34 Angelo Flaccavento. *Vogue Italia*, settembre 2017

35 Emanuele Coccia. *Alessandro Michele, La vita delle forme. Filosofia del reincanto*. Milano: HarperCollins, 2024.



Lo spazio come narrazione culturale

Confrontando l'esperienza estetica offerta da Villa Adriana e quella offerta dalle sfilate di Michele, notiamo ovviamente delle differenze strutturali. La prima è un'esperienza individuale e dilatata: chi oggi passeggia tra i resti della villa magari ha letto guide storiche, romanzi, e cerca tracce di Adriano in quei ruderi silenziosi; l'impatto è più meditativo, progressivo, legato anche alla rovina romantica e alla patina del tempo (che aggiunge ulteriori strati di significato non previsti dall'autore originario). La seconda – la sfilata – è un'esperienza collettiva e immediata: il pubblico (selezionato) condivide in simultanea l'evento, reagendo magari con applausi, stupore, a certe uscite, e soprattutto la vive in sincronia globale tramite i social media, amplificando il messaggio all'istante. Tuttavia, in entrambe esiste una componente rituale ed emotiva. Villa Adriana, in quanto luogo memoriale, suscita nei visitatori colti una sorta di reverenza per l'antico, un'emozione intellettuale mista a sensoriale (lo splendore delle vedute, la malinconia delle rovine, l'immaginazione dell'antico splendore). Allo stesso modo, le sfilate di Michele sono concepite per generare un impatto emotivo: luci, musiche, ambientazioni eclatanti mirano a toccare corde psicologiche profonde del pubblico, talvolta scatenando meraviglia, talvolta inquietudine (come nel caso delle teste mozzate, che generavano un sottile turbamento). In entrambi i casi, l'estetica diventa un modo di trasmettere e far interiorizzare contenuti culturali. Possiamo affermare che lo spazio – permanente o effimero – si fa racconto culturale quando è strutturato con intentio a comunicare: e ciò accade esemplarmente in Villa Adriana e nelle sfilate di Michele. Il primo racconto era quello dell'Impero romano che si rappresenta come erede e custode delle civiltà precedenti (Grecia, Egitto, Oriente), incarnato dall'identità poliedrica di Adriano; il secondo racconto è quello della contemporaneità che si riconosce fatta di stratificazioni, citazioni e diversità coesistenti, incarnato dall'estetica inclusiva e proteiforme di Alessandro Michele.

Fig. 34 -Sculpture in stile egizio provenienti dall'Antinoeion di Villa Adriana



Dall'analisi condotta emergono sorprendenti analogie tra l'architettura di Villa Adriana e la moda di Alessandro Michele, a dispetto della distanza temporale e della differenza di ambiti. Entrambi i casi rivelano che l'atto creativo, sia esso la progettazione di uno spazio architettonico o la concezione di un universo di moda, può consistere essenzialmente in una ricombinazione colta di elementi preesistenti. Adriano e Michele si sono mostrati curatori di mondi in senso proprio: hanno raccolto frammenti di mondi altri – culture lontane, epoche passate, stili diversi – e li hanno ri-composti dando loro una nuova unità poetica. Questo processo eclettico non è semplice eclettismo di superficie, ma un vero eclettismo poetico, nel quale la scelta dei riferimenti è guidata da una profonda comprensione e da un'intenzione narrativa. Possiamo dunque dire che tanto l'imperatore quanto lo stilista abbiano praticato una sorta di citazionismo creativo elevato: la citazione non è mai per loro citazione servile o nostalgica, bensì materia prima per creare qualcosa di originale. In termini benjaminiani, potremmo affermare che essi hanno saputo restituire un'aura contemporanea ai materiali antichi, facendo sì che la scintilla di lontananza di quei frammenti risplendesse di nuovo in un diverso hic et nunc. In termini warburghiani, hanno prolungato la vita delle immagini: Villa Adriana e le collezioni Gucci di Michele sono entrambe “rinascite” dell'antico sotto nuove forme. E in termini foucaultiani, hanno edificato spazi altri dove le regole comuni di tempo e luogo sono state temporaneamente sospese per mostrare un ordine alternativo. L'accostamento di Villa Adriana e dell'estetica di Alessandro Michele conferma inoltre una riflessione più ampia: architettura e moda, lungi dall'essere arti inconciliabili, condividono processi creativi e finalità espressive omologhe. Entrambe possono fungere da “scenografie” della cultura, modi per dare forma visibile ai valori, ai miti e alle ossessioni di un'epoca. Non va dimenticato che Adriano utilizzò l'architettura per affermare un messaggio politico-culturale (l'unità nell'eterogeneità dell'Impero, la sintesi di tradizioni diverse sotto il dominio romano illuminato), mentre Alessandro Michele ha utilizzato la moda per veicolare messaggi sociali e culturali attuali (l'inclusione delle diversità, il dialogo tra generi, la critica al conformismo, la celebrazione dell'individualità libera dai canoni, ecc.). Entrambi, con gli strumenti dei rispettivi campi, hanno perseguito un'opera di “ricombinazione colta”, ossia hanno creato innovazione non tramite l'azzeramento del passato, ma tramite la sua riappropriazione libera e creativa. Come scrisse Emanuele Coccia, riflettendo proprio sul lavoro di Michele, “alcuni frammenti dimenticati vengono riammessi in nuovi orizzonti di senso”, e così “sopravvivenze del passato si intrecciano con prefigurazioni di futuro”¹⁴. Questa frase potrebbe applicarsi perfettamente anche ad Adriano: la sua villa intrecciava memorie antiche e aspirazioni future (quella di un impero cosmopolita e pacifico sotto l'egida dell'arte). Sia Villa Adriana sia le sfilate di Michele ci insegnano infine che l'originalità artistica può scaturire dalla sapiente rielaborazione dell'esistente. Invece di concepire la creatività come culto dell'inedito assoluto, queste due esperienze la mostrano come un continuum dialogico con la tradizione: l'inventio nasce dal re-inventio. E in ciò risiede forse la loro poesia eclettica: Adriano e Alessandro Michele dimostrano che dall'amore profondo per il già detto può germogliare il mai detto, e che mettendo in relazione epoche e forme lontane si possono generare significati nuovi, capaci di parlare al presente e – speriamo – al futuro. Come due demiurghi culturali, essi hanno curato i propri mondi traendo dal passato la materia per costruire visioni inedite, consegnandoci opere che, pur così diverse, testimoniano entrambe la potenza creativa della stratificazione colta e dell'eclettismo consapevole.

VILLA

ADRIANA

Dalle origini al contemporaneo



Villa Adriana, fatta costruire dall’imperatore Adriano presso Tivoli tra il 118 e il 138 d.C., rappresenta un unicum architettonico e simbolico nella storia romana. Non era una semplice residenza imperiale, ma un vero microcosmo culturale, concepito come una sorta di “città ideale” che riuniva in sé elementi architettonici eterogenei dell’Impero. Adriano, grande viaggiatore e appassionato d’arte, vi riprodusse i monumenti e i paesaggi a lui più cari, trasformando la Villa in un’antologia eclettica dell’arte classica ed ellenistica, reinterpretata con soluzioni architettoniche innovative (volte, forme curve) all’epoca all’avanguardia. In tal modo, il complesso divenne luogo della memoria personale di Adriano – una reinvenzione architettonica del mondo conosciuto richiamante luoghi come Atene (Pecile), Alessandria (Canopo) o l’Egitto (Serapeo) – e al contempo parte della memoria collettiva: nei secoli, la sua immagine di rovina grandiosa ha alimentato l’immaginario occidentale. Per l’eccezionale valore storico-artistico, testimonianza della multiculturalità romana e della genialità costruttiva del suo committente, la Villa è stata inserita nel 1999 tra i siti Patrimonio dell’Umanità UNESCO (World Heritage List n.907), riconoscimento che ne consacra il significato universale³⁶.

La costruzione di Villa Adriana avvenne per fasi successive durante il regno di Adriano (117–138 d.C.), intrecciandosi con gli eventi storici e i viaggi dell’imperatore. Il sito prescelto, nei pressi dell’antica Tibur (odierna Tivoli), offriva un contesto ideale: una campagna amena e salubre alle pendici dei Monti Tiburtini, ricca di acque e lontana dal caos di Roma, ma non troppo distante dalla Capitale³⁷. Qui Adriano intraprese la realizzazione di una residenza extraurbana di dimensioni e complessità senza precedenti, estesa su almeno 120 ettari– un’area addirittura superiore a quella di Pompei – articolata in numerosi nuclei architettonici integrati nel paesaggio. Le indagini archeologiche (in particolare le datazioni dei bolli laterizi) hanno permesso di ricostruire una cronologia edilizia in due grandi fasi principali, più una fase finale, corrispondenti grosso modo ai periodi di permanenza di Adriano in Italia intervallati dai suoi viaggi³⁸.

Prima fase (ca. 118–125 d.C.) – Subito dopo l’ascesa al potere (117 d.C.), Adriano avviò il rifacimento di una preesistente villa repubblicana della zona, ampliandola in scala monumentale. In questi anni vennero edificati molti dei complessi principali: ad esempio il cosiddetto Teatro Marittimo (118 d.C.), un originale padiglione circolare isolato su un’isola centrale circondata da un canale anulare, probabilmente rifugio privato dell’imperatore; le Prime Terme (Piccole e Grandi Terme), dotate di ambienti riscaldati e di un innovativo vano a heliocaminus (sala da bagno riscaldata anche dall’irraggiamento solare); il grande portico rettangolare del Pecile, ispirato alla Stoà Poikilé di Atene, con annesso lo Stadio giardino; e ancora il monumentale ingresso con vestibolo e alcuni settori residenziali e di servizio. L’assetto iniziale della Villa prevedeva dunque un nucleo organizzato con palazzi, quartieri servili e impianti termali, collegati da cortili porticati e da una rete di cryptoportici sotterranei. Questa infrastruttura nascosta, estesa per chilometri, permetteva ai servi di spostarsi trasportando provviste e materiali senza disturbare la vita di corte – un accorgimento funzionale straordinario che anticipa soluzioni adottate in architettura molto più tardi (la separazione dei percorsi di servizio)³⁹.

Seconda fase (ca. 125–133 d.C.) – Rientrato dal suo primo lungo viaggio in Oriente (125 d.C.), Adriano promosse una significativa espansione del complesso. A questo periodo risalgono edifici di grande impegno tecnico e scenografico: la monumentale Piazza d’oro (Cortile Dorato), un vasto cortile porticato di forma rettangolare con colonnati multipli, giochi concavi-convessi e decorazioni fastose in marmi policromi, concepito per stupire con arditezze spaziali che influenzeranno persino architetti barocchi come Borromini⁴⁰; il complesso accademico con le due Biblioteche gemelle (Greca e Latina) affacciate su un cortile con ninfeo; nuovi quartieri residenziali come il Palazzetto orientale (Piccolo Palazzo) con ambienti disposti attorno a un peristilio e una caratteristica sala rotonda a cupola; il panoramico padiglione-belvedere noto come Roccabruna (forse un tempietto dedicato a Venere o un monumento commemorativo, posto sul punto più alto della tenuta); e soprattutto alcune strutture legate alla memoria personale di Adriano, come l’Accademia e il complesso del Canopo. Quest’ultimo, realizzato dopo il viaggio in Egitto del 130 d.C., consiste in un lungo bacino d’acqua ispirato al Canopo alessandrino, ornato da colonnati e statue egittizzanti, terminante in un’edra semicircolare coperta a cupola detta Serapeo. Il Canopo-Serapeo aveva funzione sia sacra sia conviviale (ospitava banchetti estivi all’ombra rinfrescante delle fontane) ed esibiva la più audace fusione di elementi architettonici egizi, greci e romani in uno spazio scenografico unitario – quasi un manifesto della sintesi culturale perseguita da Adriano⁴¹.

Ultime aggiunte (134–138 d.C.) – Negli ultimi anni di vita dell’imperatore, quando Adriano non lasciò più stabilmente Roma, la Villa fu ulteriormente arricchita con opere conclusive. A questa fase finale risale, ad esempio, l’ultimazione del Canopo e del suo Antinoeion (un piccolo santuario dedicato ad Antinoo, il giovane favorito divinizzato dopo la sua morte in Egitto), nonché probabilmente il completamento di alcuni edifici di rappresentanza. Entro il 138 d.C., alla morte di Adriano, Villa Adriana si configurava come un organismo estremamente complesso e sfaccettato, comprendente spazi residenziali (palazzi imperiali e per la corte, alloggi servili detti Cento Camerelle), strutture termali, sale di rappresentanza e triclini di varie dimensioni, aree culturali (biblioteche, un teatro greco, ambienti per esercizi intellettuali), luoghi sacri (tempietti e sacelli come quello di Venere Cnidia e l’Antinoeion) e infrastrutture tecniche (cisterne, acquedotti, tunnel logistici). Il tutto era privo di un asse unico di simmetria, organizzato invece per nuclei funzionali disposti con libertà compositiva e integrati nel paesaggio naturale circostante, secondo una logica di percorsi inaspettati e vedute prospettiche mutevoli. Questa pianificazione anticonvenzionale – lontana dagli schemi assiali delle ville tradizionali – rifletteva la personalità poliedrica di Adriano, l’intellettuale filhelleno e il sovrano innovatore, e al contempo costituiva una potente dichiarazione politica: il potere romano che domina e ricrea in miniatura il mondo intero entro i confini di una villa⁴².

36 Gros, P. *La Villa Adriana: architettura di un imperatore*. Roma: L’Erma di Bretschneider.
37 MacDonald, W. L., & Pinto, J. A. *Hadrian’s Villa and Its Legacy*. (1995) New Haven: Yale University Press.
38 MacDonald, W. L., & Pinto, J. A. *Villa Adriana: la costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn*. (1997) Roma: Electa.
39 Carandini, A., & Papi, E. *Adriano, Roma e Atene*. (2019). Milano: UTET.

40 UNESCO World Heritage Centre. *Villa Adriana (Tivoli) – Nomination File n°907*. (1999). Parigi: UNESCO.
41 Piranesi, F. *Pianta delle fabbriche esistenti nella Villa Adriana*. Roma.
42 Goethe, J. W. *Viaggio in Italia* . (1786–88). Ediz. it. a cura di A. Giuliani. Milano: Garzanti, 1991.

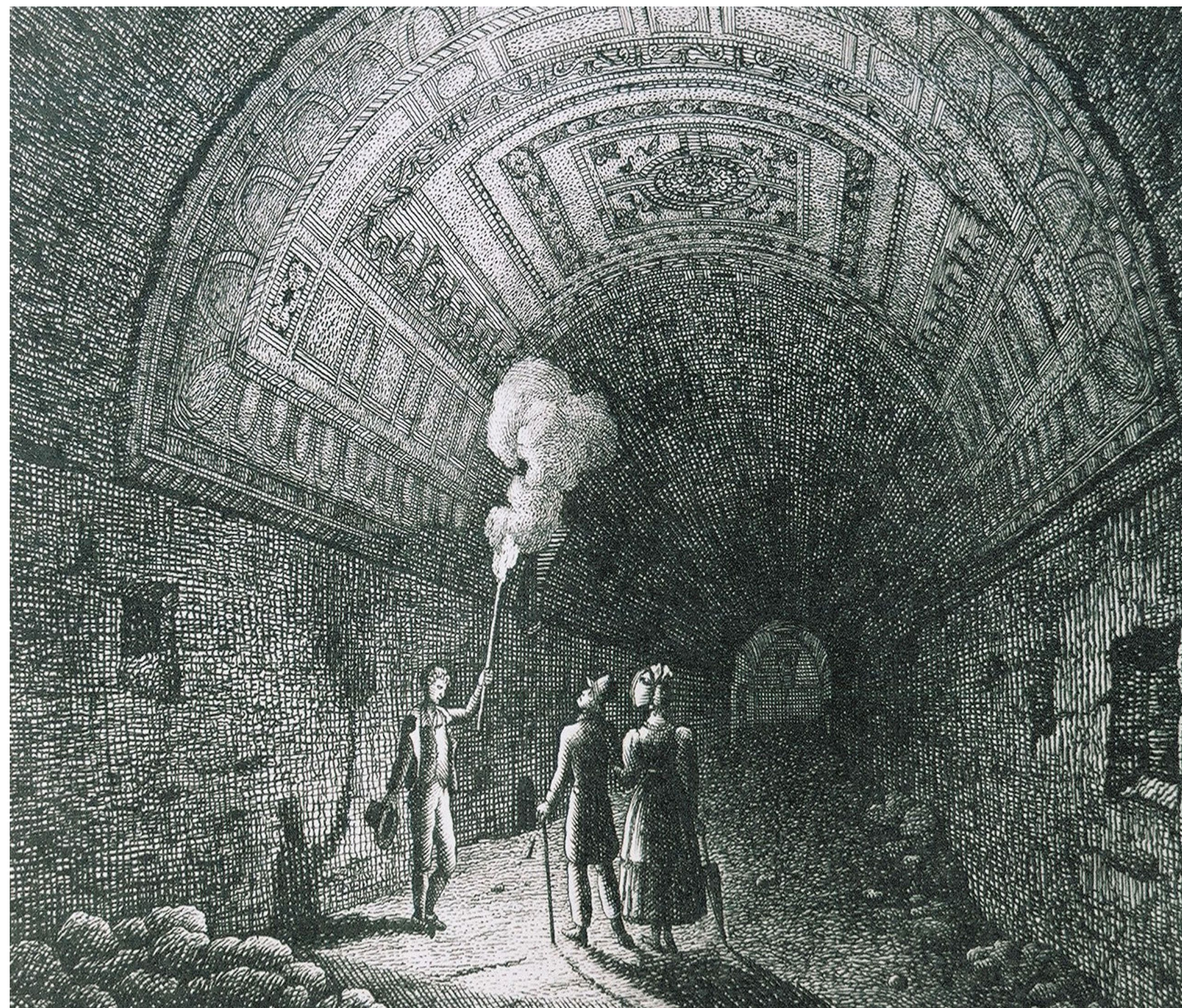


Fig. 35 - Illustrazione planimetria di Villa Adriana.
Boussois

Declino e spoliazioni tardoantiche e medievali

Dopo la morte di Adriano (138 d.C.), la Villa rimase proprietà imperiale e fu occasionalmente utilizzata dai successori antonini e forse da qualche imperatore più tardo, ma la sua fortuna declinò progressivamente⁴³. Già nel tardo impero alcune delle opere d'arte più pregiate vennero asportate: una tradizione riferisce, ad esempio, che l'imperatore Costantino fece trasferire a Costantinopoli statue e marmi di Villa Adriana per adornare la nuova capitale⁴⁴. Con il graduale indebolimento dell'Impero e le incursioni barbariche del V secolo, il complesso subì saccheggi e danni; entro l'alto Medioevo cadde in abbandono e molte strutture crollarono. Ciò che rimaneva emerse soprattutto come una gigantesca cava a cielo aperto di materiali da costruzione: le possenti murature in laterizio furono smantellate nei secoli per ricavarne mattoni e blocchi; i rivestimenti di marmi e le statue vennero staccati e riutilizzati altrove (o addirittura bruciati per farne calce). Colonne, capitelli e altri ornamenti trovarono nuova collocazione in edifici di tutta Italia: ad esempio, alcune colonne in granito e marmo di Villa Adriana furono reimpiegate nel Medioevo nella basilica di Santa Maria in Trastevere a Roma e in palazzi rinascimentali fiorentini, materiali preziosi ottenuti a costo zero dal collasso degli edifici antichi. Nel frattempo l'area della Villa venne progressivamente occupata da attività agricole: tra XIII e XIV secolo i contadini locali utilizzavano le terrazze spoglie per coltivare e pascolare il bestiame, sfruttando anche l'acqua residua convogliata dagli antichi acquedotti. Alcuni ruderi vennero adattati a nuovi usi: si hanno notizie di un piccolo insediamento rurale e perfino di una chiesetta medievale dedicata al Salvatore sorta tra le rovine (poi distrutta più tardi). Le fonti medievali su Villa Adriana sono tuttavia scarse e frammentarie, segno che l'identificazione corretta del luogo si era in gran parte perduta: i pochi eruditi locali ne parlano vagamente come di un "palatium Adriani" nei loro resoconti, senza reali studi sul posto. In sostanza, tra tarda antichità e Medioevo la Villa subì un processo di spoliazione e dispersione su larissima scala: le sue statue ornarono musei e giardini di tutta Europa, i marmi finirono ad abbellire altari e edifici ecclesiastici, i laterizi divennero materiale da costruzione per case e fattorie della zona. Ridotta ai soli scheletri murari privi di decorazioni, Villa Adriana perse la propria identità originaria e divenne un pittoresco paesaggio di ruderi silenziosi, in attesa di essere riscoperto.

Fig. 36 -Illustrazione di Agostino Penna



Riscoperta dal Rinascimento al Grand Tour

La riscoperta “consapevole” di Villa Adriana ebbe inizio nel clima dell’Umanesimo rinascimentale. Già tra Trecento e Quattrocento, antiquari e umanisti si interessarono alle imponenti rovine di Tivoli: in particolare, nel 1461 Papa Pio II Piccolomini – grande appassionato di antichità – visitò il sito e ne riconobbe per primo l’importanza e la probabile origine adrianea⁴⁵. Sul finire del Quattrocento, Papa Alessandro VI Borgia finanziò le prime campagne di scavo mirate, finalizzate al recupero di sculture e opere d’arte (destinate alle collezioni papali): questo segnò l’inizio di un’intensa stagione di ricerche antiquarie. Il culmine dello sfruttamento delle antichità avvenne però nel XVI secolo durante il governo del Cardinale Ippolito II d’Este come governatore di Tivoli. Tra il 1550 e il 1565 il Cardinale fece costruire la sua famosa Villa d’Este poco distante e la arricchì con una enorme quantità di marmi, statue e fontane provenienti dagli scavi sistematici condotti a Villa Adriana sotto la direzione del suo architetto, Pirro Ligorio. Ligorio – figura chiave del Rinascimento antiquario – non si limitò a estrarre tesori artistici per il suo mecenate, ma fu anche il primo a studiare e mappare scientificamente le rovine: attorno al 1560 egli rilevò e disegnò una pianta dettagliata dell’intero complesso (oggi perduta), attribuendo nomi di fantasia ai vari edifici (molti dei quali ancora in uso: ad es. “Teatro Marittimo”, “Piazza d’Oro”) e raccogliendo osservazioni sugli antichi usi⁴⁶. Questa pionieristica documentazione cartografica – seppur parziale – gettò le basi per gli studi futuri e segnala un passaggio importante: la rovina non era più solo cava di materiali, ma diveniva oggetto di indagine erudita.

Nel XVII e XVIII secolo, Villa Adriana divenne tappa obbligata per artisti, architetti e colti viaggiatori nell’ambito del Grand Tour. La suggestiva atmosfera di “gloria perduta” che vi si respirava – unita alla lussureggiante vegetazione spontanea cresciuta tra i resti – incarnava l’estetica sublime della rovina tanto cara all’Europa neoclassica e romantica. Già nel tardo Rinascimento alcuni architetti avevano intrapreso rilievi e disegni della Villa (ad esempio l’umanista Ligorio stesso, o nel 1634 l’architetto Francesco Contini che pubblicò una Ichnographia accurata inclusa poi nelle opere di Athanasius Kircher). Queste prime rappresentazioni grafiche alimentarono ulteriormente l’interesse antiquario, fornendo materiale di studio a generazioni di architetti. Con l’istituzione a Roma dell’Académie de France (1666) e la tradizione del Prix de Rome, nel Settecento i giovani architetti francesi vennero incoraggiati a studiare dal vero i monumenti antichi. Villa Adriana si trasformò così in un laboratorio a cielo aperto per questi pensionnaires: verso il 1750, su iniziativa del direttore dell’Accademia, venne intrapreso un nuovo rilievo planimetrico completo del sito da parte di un’équipe di architetti (tra cui forse Charles-Louis Clérissieu). Sebbene questo progetto cartografico non fosse portato a termine (a causa di discrepanze riscontrate nei disegni), esso testimonia l’impegno metodico degli accademici francesi nel documentare la Villa⁴⁷. In quegli stessi anni, l’architetto scozzese Robert Adam visitò ripetutamente Tivoli, spesso in compagnia di Clérissieu e del celebre incisore Giambattista Piranesi, per studiare e misurare le strutture antiche. Piranesi, a partire dagli anni 1750, realizzò una serie di schizzi e rilievi degli edifici (talora esagerandone deliberatamente le proporzioni per accentuarne l’effetto pittoresco), culminati poi nella pubblicazione, ad opera del figlio Francesco, della monumentale Pianta delle fabbriche esistenti nella Villa Adriana (1781), che integrava al rilievo anche ricostruzioni ipotetiche delle parti mancanti. Le incisioni visionarie

di Piranesi – con le sue celebri vedute sui ruderi adrianei invasi dalle erbe e il cielo – ebbero enorme diffusione e plasmarono profondamente l’immaginario neoclassico e romantico: non a caso Goethe, giunto a Tivoli nel 1786, confessò di sentirsi quasi “deluso” dalla realtà della Villa poiché ne conosceva già attraverso Piranesi una versione idealizzata e grandiosa. In realtà, Goethe stesso restò incantato dall’armonia tra natura e rovina offerta dal paesaggio tiburtino: “La cascata laggiù, con le rovine e con tutto il paesaggio, è uno spettacolo che riempie l’animo” scrisse nel suo Viaggio in Italia, sottolineando come l’esperienza di Tivoli – con Villa Adriana integrata nel contesto di Villa d’Este e Villa Gregoriana – offrisse al viaggiatore un profondo nutrimento spirituale. Analoghe impressioni suscitarono le rovine sugli altri visitatori colti: Lord Byron, ad esempio, ne fu così affascinato da ambientare alcuni versi meditativi fra quei ruderi, celebrando nei suoi poemi (ad es. Childe Harold’s Pilgrimage, 1818) il “patto silenzioso” tra Arte e Natura che percepiva nelle antichità romane – una malinconica contemplazione del tempo che distrugge le glorie umane, suggestione certamente rafforzata dalla vista di Tivoli. Pittori come Hubert Robert immortalarono Villa Adriana in tele suggestive, mentre incisori come Giovanni Volpato e Giuseppe Vasi diffusero in Europa ulteriori immagini del sito, contribuendo a consolidarne il mito romantico: a fine Settecento e ancor più nell’Ottocento le guide di viaggio menzionavano regolarmente la Villa, entrata stabilmente nel circuito del turismo culturale.

Fig. 39 - Veduta del Canopo, Piranesi



45 Scully, V. *Modern Architecture and Other Essays*. (2003). Edited by N. Levine. New Haven: Yale University Press.
46 Adembri, B. & Mari, Z. *Villa Adriana. Una storia mai finita. Novità e prospettive della ricerca*. (a cura di) (2012). Roma: L’Erma di Bretschneider.
47 Frischer, B. *The Digital Hadrian’s Villa Project: Reconstructing the Roman Villa in Virtual Worlds*. (2014). In Digital Heritage 2013, vol. 2, pp. 621–628. IEEE Press.

Oltre che oggetto di contemplazione romantica, Villa Adriana si rivelò un fondamentale serbatoio di idee per l'architettura moderna e contemporanea. Nella seconda metà dell'Ottocento iniziarono le prime indagini archeologiche sistematiche (dopo il 1870, con l'acquisizione del sito da parte del neonato Stato italiano, scavi stratigrafici e studi scientifici rimossero molte leggende accumulate nei secoli, fornendo piante affidabili e dati oggettivi). Ciò permise agli architetti del '900 di studiare la Villa come una vera lezione di architettura, al di là del semplice pittoresco. In particolare, tre grandi maestri del Movimento Moderno – Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e Louis Kahn – trovarono in Hadrian's Villa suggestioni feconde per le loro opere. Le Corbusier visitò Villa Adriana nell'ottobre 1911, durante il suo celebre viaggio di formazione in Italia (descritto nei *Carnets del Voyage d'Orient*). Il giovane architetto svizzero rimase profondamente colpito: si fermò alcuni giorni sul posto a disegnare schizzi prospettici e planimetrici, riempiendo decine di pagine del taccuino con studi delle strutture. In questi disegni, Le Corbusier analizzò l'articolazione apparentemente libera e anti-assiale degli spazi della Villa, comprendendo come Adriano avesse creato un sistema di “organismi aperti in connessione tra loro” – un approccio urbanistico ben diverso dalla rigida simmetria accademica – e ne rimase affascinato. Egli stesso dichiarò in seguito che passeggiare tra quelle rovine lo faceva pensare “alla grandezza di Roma” e metteva in luce il ritardo dell'architettura moderna nel raggiungere simili vette di organizzazione spaziale. Nei suoi scritti Le Corbusier definì Villa Adriana “una lezione di umiltà e di potenza” per gli architetti contemporanei. Critici hanno individuato influenze dirette di questa esperienza in alcune idee corbusieriane: ad esempio il concetto di *promenade architecturale* – il percorso architettonico come successione di viste in movimento – che Le Corbusier svilupperà nei suoi progetti potrebbe richiamare le sequenze prospettiche orchestrate da Adriano tra i vari edifici della Villa. Lo stesso Le Corbusier, nel cap. IV di *Vers une Architecture* (1923), elogiò i Romani per la capacità di creare ordinamenti spaziali perfetti in siti complessi, un passaggio che lascia trasparire l'eco dell'ispirazione tiburtina. È stato persino suggerito un collegamento formale tra alcuni disegni corbusieriani di strutture di Villa Adriana (come il cosiddetto “Castro Pretorio” e il Serapeo) e il progetto della Cappella di Ronchamp (1950–55): la ricerca di effetti di luce radente e tagli luminosi nella parete curva di Ronchamp sarebbe ispirata all'impressione ricavata da Le Corbusier osservando le grandi arcate fratturate e le feritoie verticali del Pretorio adrianeo. In sintesi, Le Corbusier seppe assorbire dalla Villa sia principi compositivi astratti (libertà planimetrica, integrazione con il contesto naturale) sia spunti formali concreti (l'uso poetico della rovina come generatrice di nuove architetture).

Anche Louis I. Kahn, maestro americano del secondo dopoguerra, attinse profondamente all'eredità adrianea. Kahn visitò Hadrian's Villa nel 1951, durante un soggiorno di studio a Roma, e ne rimase incantato: percepì immediatamente la “poesia dello spazio” emanata da quelle strutture senza tempo e l'atmosfera sospesa del luogo lo colpì al punto da influenzare la sua concezione architettonica. Nei suoi appunti egli annotò riflessioni sulle rovine, osservando ad esempio ai resti delle Grandi Terme il magistrale rapporto tra pieni e vuoti, tra masse murarie e luce naturale, e intuendo come la luce plasmi l'architettura e come il “silenzio” delle rovine parli un linguaggio universale di forme pure. Questa esperienza si rivelò per Kahn un momento formativo essenziale: nelle antiche

vestigia egli trovò conferma che l'architettura deve aspirare a una qualità “eterna”, capace di comunicare ai posteri anche quando ridotta a rudere. Diversi critici, come Vincent Scully, hanno evidenziato come Kahn colse a Villa Adriana la lezione dei “servizi nascosti” propri dell'architettura romana: la distinzione tra spazi serventi e spazi serviti, che egli applicò nei suoi edifici moderni, rispecchia i principi organizzativi osservati nei passaggi sotterranei e nei retroscena funzionali della Villa (ad esempio la separazione tra percorsi di servizio e rappresentativi). Non sorprende dunque che Kahn considerasse il confronto diretto con le rovine romane – e con Villa Adriana in particolare – indispensabile per la formazione di un architetto: egli dichiarò che “i volumi di Tivoli insegnano ciò che nessuna aula universitaria potrà mai dare”, alludendo alla capacità del luogo di trasmettere principi fondamentali di struttura, luce e spazio. L'influenza di Hadrian's Villa sul linguaggio di Kahn è rintracciabile in alcune sue opere mature: si pensi al Salk Institute a La Jolla (1960–65), dove il complesso – due ali simmetriche separate da un lungo spazio aperto centrale con una canaletta d'acqua prospettica – richiama metaforicamente il Canopo fiancheggiato da edifici, mentre l'uso dei materiali “nudi” (calcestruzzo a vista evocativo della pietra) e la disposizione libera dei volumi architettonici nel paesaggio riecheggiano l'estetica severa e modulare della Villa. Perfino la geometria pura di certe forme adrianee, come la rotonda con cupola (presente nella Villa, ad esempio, nel tempio di Venere o nella sala del Piccolo Palazzo), o la ritmica scansione delle arcate del Pecile, possono aver ispirato l'astrazione monumentale di Kahn.

Numerosi altri protagonisti del Novecento trassero ispirazione, direttamente o indirettamente, da Villa Adriana. Il teorico inglese John Ruskin nell'Ottocento ne ammirò la “nobile senilità” – raccomandando di non alterarne con restauri impropri l'autentica malinconia romantica. Frank Lloyd Wright, dal canto suo, fu influenzato dall'organizzazione organica della Villa nel paesaggio: si possono notare paralleli tra la pianta frammentata di Villa Adriana e alcuni suoi progetti, come il campus del Florida Southern College (1941) o la pianificazione di Broadacre City, che riflettono l'idea di edifici dispersi armoniosamente nel contesto naturale. Persino architetti d'avanguardia del tardo '900, come Peter Eisenman, hanno analizzato Villa Adriana per la sua capacità di generare un “discorso architettonico” non-lineare, fatto di stratificazioni storiche e percorsi molteplici: Eisenman ha visto nella complessità diagrammatica della Villa un modello concettuale per le proprie ricerche sullo spazio e la memoria, dove frammenti e tracce del passato vengono rielaborati in nuove configurazioni formali. In definitiva, il mito di Villa Adriana come laboratorio architettonico attraversa i secoli: nata come “costruzione della memoria” voluta da Adriano, essa stessa è divenuta memoria viva nell'architettura, continuamente reinterpretata dalle generazioni successive. Come sintetizzato nel dossier di candidatura UNESCO, «il rapporto tra Villa Adriana e l'architettura moderna risulta fondamentale»: i suoi insegnamenti – dal trattamento magistrale degli spazi aperti alla combinazione di elementi eterogenei in un insieme organico – hanno contribuito a formare la visione di alcuni tra i maggiori architetti contemporanei.

Nel XX e XXI secolo Villa Adriana è stata oggetto di crescenti attenzioni in termini di tutela, ricerca e valorizzazione. Già dichiarata Monumento Nazionale e sottoposta a vincolo di protezione nel 1911, la Villa è entrata nel 1999 nella lista del Patrimonio Mondiale UNESCO in riconoscimento del suo eccezionale valore culturale. Oggi l'area archeologica (circa 40 ha visitabili su oltre 120 ha di estensione totale) è gestita dallo Stato italiano, tramite il MiC (Ministero

Stato attuale: tutela, conservazione e valorizzazione digitale

della Cultura) – specificamente dall'Istituto autonomo Villae che accorpa Villa Adriana e Villa d'Este. La sfida principale è la conservazione di un complesso così vasto e al tempo stesso fragile: secoli di abbandono, spoliazioni e scavi indiscriminati hanno lasciato in piedi solo le strutture murarie spoglie, esposte agli agenti atmosferici e all'azione degradata della natura. Le rovine soffrono l'erosione della pioggia, la crescita di vegetazione infestante che disgrega le malte, e – non ultimo – l'impatto dei flussi turistici (centinaia di migliaia di visitatori all'anno calpestando e sollecitano il sito). Per far fronte a ciò, negli ultimi decenni si sono messi in atto piani di manutenzione ordinaria e restauri mirati, spesso con supporto di fondi europei e collaborazioni internazionali. Dal 1997 è operativo un Piano di Gestione del sito, che regola gli interventi (anche infrastrutturali), la protezione idrogeologica e il monitoraggio continuo dello stato di conservazione, integrato da normative urbanistiche regionali volte a salvaguardare la buffer zone paesaggistica attorno alla Villa. Non sono mancate minacce esterne: emblematico il caso dei primi anni 2010, quando la proposta di realizzare una discarica di rifiuti in località Corcolle, a poca distanza da Villa Adriana, suscitò allarme internazionale e una forte mobilitazione dell'opinione pubblica (supportata da associazioni come Italia Nostra e Legambiente). L'idea fu infine annullata dalle autorità proprio per proteggere l'integrità del paesaggio storico, anche in considerazione dello status UNESCO del luogo. Analogamente, eventuali nuovi insediamenti o cantieri nell'area di Tivoli sono oggi attentamente vagliati per evitare impatti visivi o danni al ricchissimo sottosuolo archeologico. Grazie a queste precauzioni, l'autenticità e l'integrità del sito restano elevate: come sottolinea UNESCO, la maggior parte delle componenti originarie è ancora preservata nella loro consistenza, e il rapporto con il paesaggio rurale circostante (dove sopravvivono casali storici del Settecento mimetizzati tra i ruderi) consente al visitatore odierno di percepire in larga misura la stessa atmosfera che incantò i viaggiatori del Grand Tour.

Parallelamente alla conservazione, prosegue lo sforzo di studio scientifico e divulgazione. Scavi archeologici stratigrafici vengono tuttora effettuati in alcune zone meno esplorate della Villa, spesso condotti da missioni di università straniere in collaborazione con la Soprintendenza locale, portando periodicamente a nuove scoperte e reinterpretazioni (ad es. ambienti finora ignoti o diverse letture funzionali di edifici come l'Accademia). Sul fronte della fruizione pubblica, il sito dispone oggi di un piccolo Antiquarium (denominato Mouseia), dove è esposta una selezione di reperti rinvenuti negli scavi (gran parte delle sculture e decorazioni originali si trova però nei grandi musei, dato che – come visto – già dal Rinascimento quasi tutte le opere portatili erano state rimosse). Vengono inoltre organizzati percorsi didattici, attività educative per le scuole e mostre temporanee che collegano la Villa ad altri contesti (ad esempio esposizioni sul tema dell'arte adrianea). In anni recenti, un ruolo di primo piano è svolto dalla digitalizzazione e dalle nuove tecnologie applicate al patrimonio: strumenti innovativi che aiutano sia la ricerca sia la comunicazione verso il pubblico. Dal 2014 è attivo il progetto internazionale Digital Hadrian's Villa, diretto dal prof. Bernard Frischer (Indiana University), che attraverso sofisticate modellazioni 3D sta ricostruendo virtualmente l'intero complesso. Questo progetto consente di esplorare Villa Adriana com'era al tempo di Adriano mediante ambientazioni tridimensionali navigabili: in pratica, l'utente può muoversi in tempo reale in un modello digitale della Villa ricostruita secondo le evidenze archeologiche, persino impersonando avatar di personaggi antichi (come un senatore romano,

un cortigiano o uno schiavo) per comprenderne diversi punti di vista. Video e applicazioni interattive mostrano ad esempio il Teatro Marittimo con le colonnate e gli arredi originari, o la Piazza d'Oro con i colori sgargianti dei marmi e gli zampilli d'acqua attivi, permettendo di “leggere” le rovine in situ con l'ausilio della realtà virtuale e aumentata. Tali innovazioni facilitano una fruizione più consapevole: il visitatore odierno, grazie ai supporti multimediali, può collegare ciò che vede (mura spoglie, basi di colonne, ambienti all'aperto) con le immagini ricostruttive, comprendendo molto meglio le funzioni e le volumetrie originarie. Al contempo, i modelli 3D offrono agli studiosi la possibilità di formulare ipotesi e verificare virtualmente soluzioni ricostruttive (simulando coperture, alzati, decorazioni) in modo non invasivo, prima di eventualmente tradurle in interventi reali. Villa Adriana si presenta dunque oggi come un luogo in cui la stratificazione del tempo è tangibile e valorizzata: un monumento che continua a vivere, sospeso tra la tutela rigorosa del suo autentico passato e le nuove forme di conoscenza e narrazione digitale che ne proiettano il significato nel futuro.

Fig. 40 -Louis Kahn, First Unitarian Church



PROGETTO

PRINCIPI

REGOLATORI

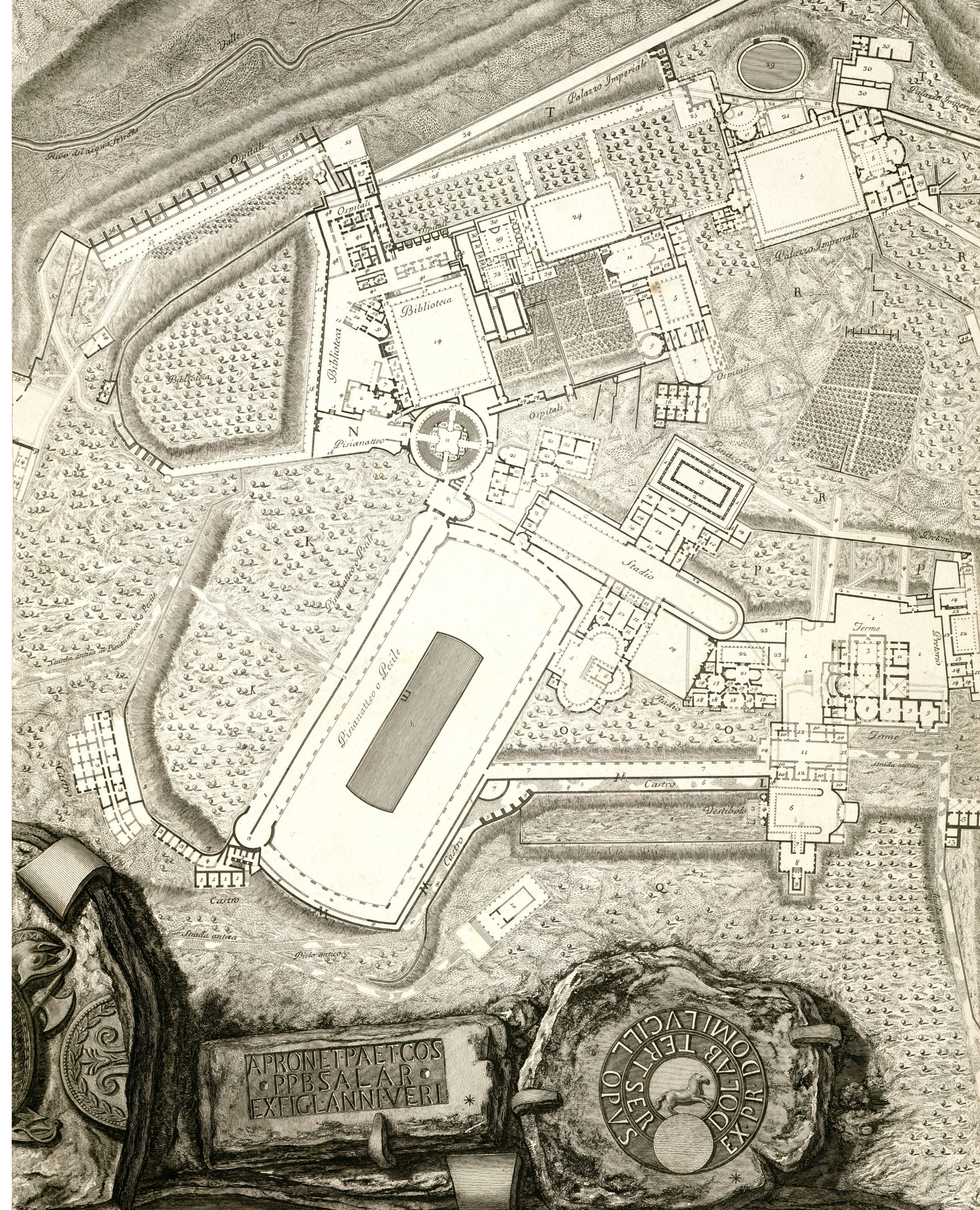
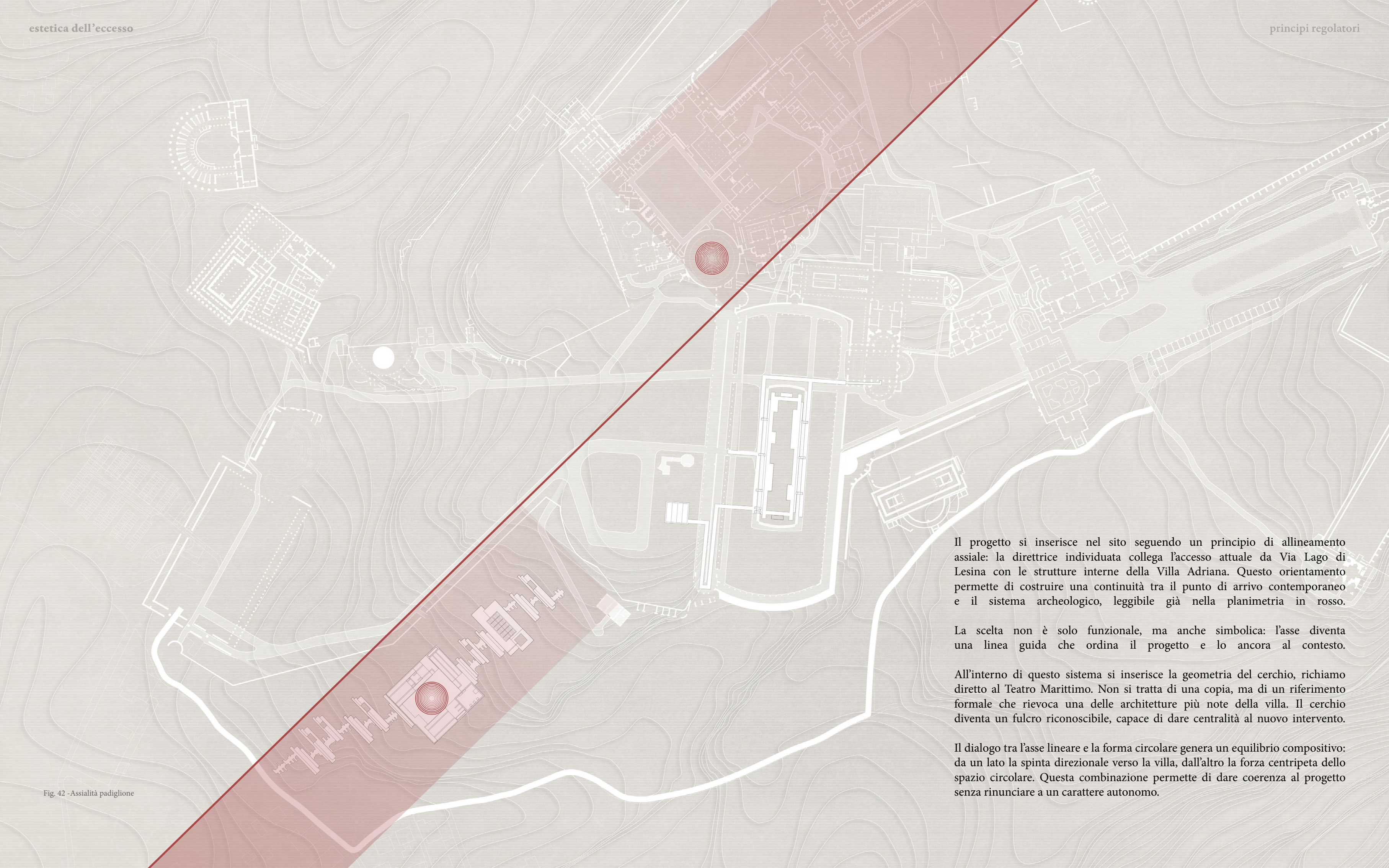




Fig. 41 - Masterplan generale di progetto

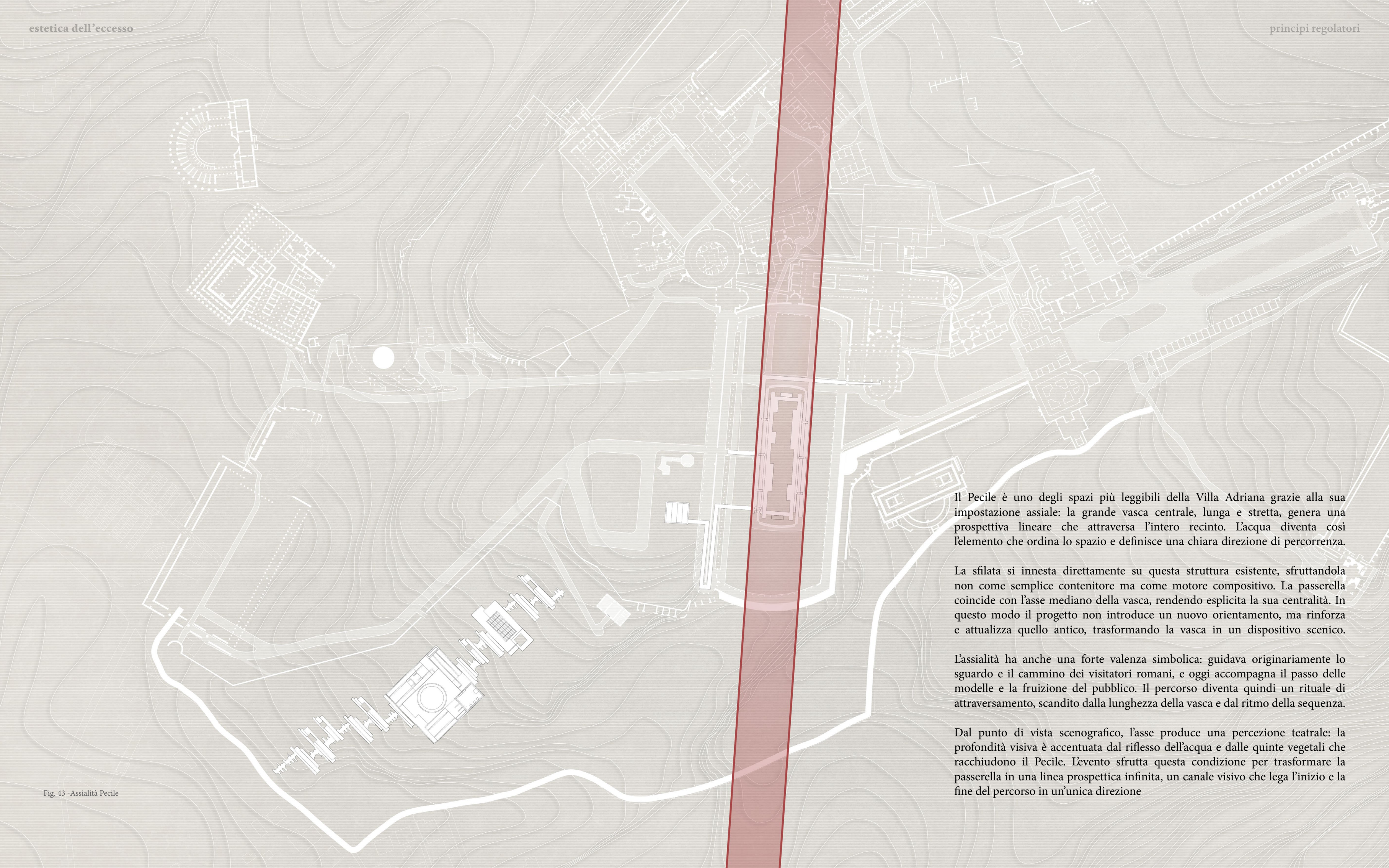


Il progetto si inserisce nel sito seguendo un principio di allineamento assiale: la direttrice individuata collega l'accesso attuale da Via Lago di Lesina con le strutture interne della Villa Adriana. Questo orientamento permette di costruire una continuità tra il punto di arrivo contemporaneo e il sistema archeologico, leggibile già nella planimetria in rosso.

La scelta non è solo funzionale, ma anche simbolica: l'asse diventa una linea guida che ordina il progetto e lo ancora al contesto.

All'interno di questo sistema si inserisce la geometria del cerchio, richiamo diretto al Teatro Marittimo. Non si tratta di una copia, ma di un riferimento formale che rievoca una delle architetture più note della villa. Il cerchio diventa un fulcro riconoscibile, capace di dare centralità al nuovo intervento.

Il dialogo tra l'asse lineare e la forma circolare genera un equilibrio compositivo: da un lato la spinta direzionale verso la villa, dall'altro la forza centripeta dello spazio circolare. Questa combinazione permette di dare coerenza al progetto senza rinunciare a un carattere autonomo.



Il Pecile è uno degli spazi più leggibili della Villa Adriana grazie alla sua impostazione assiale: la grande vasca centrale, lunga e stretta, genera una prospettiva lineare che attraversa l'intero recinto. L'acqua diventa così l'elemento che ordina lo spazio e definisce una chiara direzione di percorrenza.

La sfilata si innesta direttamente su questa struttura esistente, sfruttandola non come semplice contenitore ma come motore compositivo. La passerella coincide con l'asse mediano della vasca, rendendo esplicita la sua centralità. In questo modo il progetto non introduce un nuovo orientamento, ma rinforza e attualizza quello antico, trasformando la vasca in un dispositivo scenico.

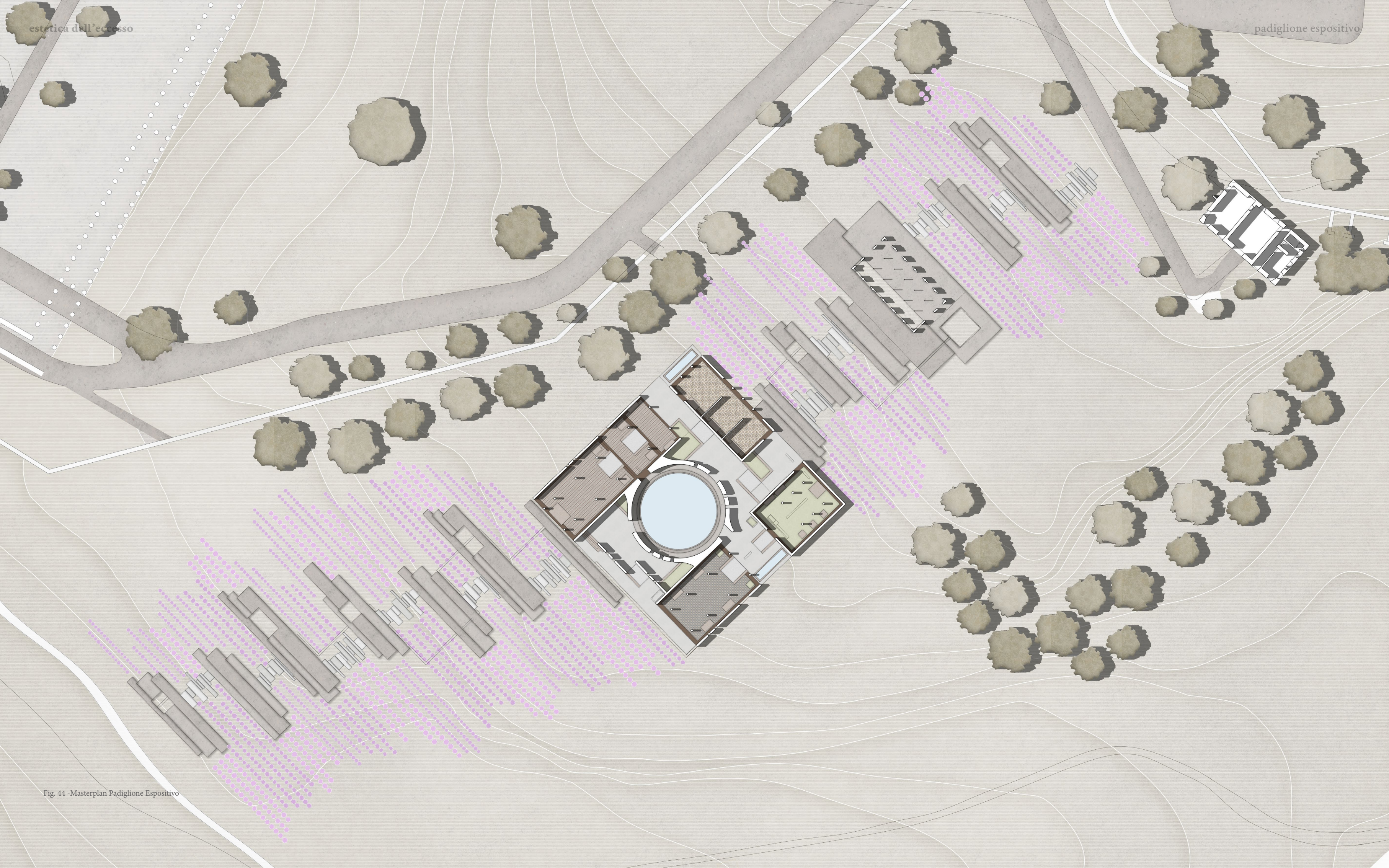
L'assialità ha anche una forte valenza simbolica: guidava originariamente lo sguardo e il cammino dei visitatori romani, e oggi accompagna il passo delle modelle e la fruizione del pubblico. Il percorso diventa quindi un rituale di attraversamento, scandito dalla lunghezza della vasca e dal ritmo della sequenza.

Dal punto di vista scenografico, l'asse produce una percezione teatrale: la profondità visiva è accentuata dal riflesso dell'acqua e dalle quinte vegetali che racchiudono il Pecile. L'evento sfrutta questa condizione per trasformare la passerella in una linea prospettica infinita, un canale visivo che lega l'inizio e la fine del percorso in un'unica direzione

PADIGLIONE

ESPOSITIVO





estetica dell'eccesso

padiglione espositivo

Fig. 44 - Masterplan Padiglione Espositivo



Fig. 45 - Sezione territoriale Padiglione Espositivo

Finalità e obiettivi del padiglione

Il padiglione espositivo temporaneo a Villa Adriana è concepito come un dispositivo di mediazione culturale tra il palinsesto archeologico del sito e lo sguardo contemporaneo. L'intento non è aggiungere un'ulteriore architettura permanente alla Villa, ma attivare un campo percettivo: una sorta di soglia, realizzata con strumenti leggeri e reversibili, che consenta di osservare, comprendere e abitare – seppur per un tempo limitato – la densità storica del luogo. La temporaneità del padiglione non rappresenta una rinuncia, bensì una scelta critica. L'effimero viene infatti utilizzato come strategia di tutela (evitando scavi, impiegando fondazioni puntuali a secco e adottando una cantierizzazione asciutta), come strategia di sostenibilità (grazie all'uso di materiali facilmente riassemblabili e riutilizzabili) e come strategia progettuale (garantendo la possibilità di allestire il padiglione e poi smontarlo senza lasciare alcuna traccia materiale, ma solo conoscenza del luogo).

Sul piano culturale, il padiglione instaura un dialogo disciplinato con Villa Adriana. Dimensioni, altezze e profilo all'orizzonte della nuova struttura sono calibrati sui coni visuali, sulle quinte vegetali e sulla trama dei percorsi esistenti, in modo da non interferire con la leggibilità del sito archeologico. Anche la curvatura dolce degli intradossi e l'uso di superfici continue e opache contribuiscono a neutralizzare la retorica della "forma-oggetto", privilegiando un'architettura di sfondo capace di accogliere senza entrare in competizione visiva con ciò che la circonda. In quest'ottica, l'acqua – richiamata dalla vasca circolare al centro del padiglione – funge sia da strumento di condensazione climatica sia da citazione discreta dei dispositivi idraulici antichi: uno specchio d'acqua che stabilizza luce e temperatura, addomestica i riflessi e attiva una risonanza simbolica con l'iconografia della Villa.

Gli obiettivi espositivi del padiglione sono essenzialmente due. Da un lato, esso deve accogliere sculture e dipinti garantendo i requisiti ambientali minimi di uno spazio museale: microclima controllato; luce naturale diffusa da tagli zenitali schermati, integrata da illuminazione artificiale ad alta resa cromatica; superfici neutre e calibrate sulla corretta percezione dei colori delle opere. Dall'altro lato, il padiglione deve offrire al pubblico un percorso di visita leggibile e graduale, in grado di alternare sequenze spaziali compresse e dilatate. Il tracciato espositivo si articola in un'anticamera, una sala principale attorno alla vasca centrale e una serie di sale laterali dedicate alla sosta e alla lettura. L'impianto planimetrico si basa su moduli ripetibili che permettono di variare nel tempo la configurazione degli allestimenti senza alterare l'impostazione generale.

Gli obiettivi spaziali e funzionali del progetto vanno di pari passo con quelli di accessibilità e orientamento per i visitatori. L'accesso pedonale principale avviene da Strada di Roccabruna: un percorso a pendenza dolce, realizzato con una sequenza di piastre posate a secco per compensare il dislivello, conduce dall'esterno all'ingresso del padiglione. Questo tragitto è concepito come un preambolo, una "messa a fuoco" progressiva che rallenta il passo, attenua i rumori di fondo e prepara lo sguardo all'incontro con le opere e con il sito archeologico. I varchi di passaggio sono chiaramente riconoscibili, la segnaletica è integrata nell'allestimento e le aree di sosta sono ombreggiate. L'intero sistema di accesso è fruibile anche da visitatori con mobilità ridotta.

Dal punto di vista tecnico, il padiglione è progettato secondo il principio di totale reversibilità. La struttura portante primaria è realizzata in legno lamellare ed è costituita da leggere volte prefabbricate assemblate a secco; una struttura secondaria in acciaio zincato bullonato completa il sistema portante. I tamponamenti sono



di connessione al suolo sono imitati e puntiformi – tramite viti di fondazione o piccoli plinti superficiali stabilizzati – in modo da evitare qualsiasi interferenza con gli strati archeologici sottostanti. La strategia ambientale privilegia un'inerzia termica “leggera” (volumi compatti, ridotti scambi termici con l'esterno, schermature mobili) abbinata a una ventilazione controllata. Tutti i materiali sono selezionati per ridurre riflessi indesiderati e massimizzare il comfort visivo all'interno degli spazi espositivi.

In sintesi, il padiglione è concepito come una sorta di “grammatica temporanea”: un'architettura di servizio pensata per favorire la comprensione del luogo e delle opere, adottando il montaggio – di spazi, tempi e materiali – come metodo operativo. L'obiettivo non è monumentalizzare l'effimero, ma fare dell'effimero uno strumento rigoroso per conoscere e valorizzare Villa Adriana, assicurando che ogni scelta progettuale – dall'ingresso da Strada di Rocca Bruna alla vasca centrale, dalle volte lignee alla cantierizzazione a secco del cantiere – contribuisca a mantenere un equilibrio efficace tra tutela, fruizione e progetto.

Il padiglione è collocato nel settore nord-ovest di Villa Adriana (Tivoli), in un'area prativa libera da manufatti, compresa tra il Pecile e il rilievo di Rocca Bruna. Questa posizione garantisce una distanza di rispetto dai resti archeologici e consente una chiara lettura degli assi visuali storici del sito. L'accesso dei visitatori avviene dalla Strada di Rocca Bruna: dalla viabilità esterna si supera un varco esistente e ci si innesta sui percorsi già tracciati, fino a raggiungere l'imbocco

scarico dei materiali e per eventuali situazioni di emergenza. Questa soluzione consente di evitare nuovi scavi e assicura la piena reversibilità dell'intervento.

Il dislivello tra i percorsi storici del giardino e la quota pavimento del padiglione è superato tramite un camminamento costituito da grandi piastroni in pietra posati a secco su supporti regolabili. Questo percorso, leggermente sopraelevato, si sviluppa in una sequenza di rampe a pendenza controllata intervallate da brevi pianerottoli di sosta, che orientano lo sguardo verso il Pecile e verso Rocca Bruna. Dal punto di vista costruttivo, il camminamento è composto da lastre di travertino tiburtino con finitura antisdrucchiolo, montate su telai in acciaio zincato appoggiati su plinti puntuali stabilizzati. Le fughe tra le lastre, riempite di ghiaia drenante o lasciate inerpire, garantiscono la permeabilità del suolo e la continuità idrologica. Le pendenze delle rampe rientrano nei limiti previsti per l'accessibilità universale; i pianerottoli intermedi facilitano il cammino e i bordi con alto contrasto cromatico migliorano la visibilità del percorso nelle ore serali. Lungo il tracciato pedonale, alcune leggere dilatazioni della passerella ospitano sedute mobili realizzate a secco e totem informativi in lamiera microforata. Questi elementi fungono da dispositivi di orientamento e consentono ai visitatori brevi soste, regolando i tempi di visita. Il disegno del suolo circostante è volutamente mantenuto al minimo: prato erboso sul fondo, sottili fasce di graminacee a bassa manutenzione ai bordi dei piastroni, ed essenze autoctone di piccola taglia nelle fasce perimetrali, in modo da non interferire con le visuali a lunga distanza. L'illuminazione notturna del percorso è radente e a basso abbagliamento, con

apparecchi integrati nei telai dei piastroni e piccoli paletti luminosi rimovibili dove necessario. Nei tratti più impegnativi sono previsti discreti corrimano di supporto, mentre la vicinanza della passerella alla Strada di Rocca Bruna garantisce vie di fuga e un rapido sgombero in caso di emergenza.

L'intervento, concepito come un'infrastruttura leggera e temporanea, riduce al minimo l'impatto sul sito: nessuna fondazione continua, suolo mantenuto permeabile e integrale ripristino dello stato dei luoghi al termine dell'evento espositivo. Inoltre, esso enfatizza la leggibilità paesaggistica dell'allineamento Pecile-Rocca Bruna e migliora l'accessibilità a una porzione di Villa Adriana oggi poco fruibile, separando nettamente i flussi dei visitatori dalle operazioni logistiche su Strada di Rocca Bruna. Si rimanda alle tavole di progetto allegate per consultare la planimetria generale in scala 1:500 (con relative quote altimetriche e assi visuali), i dettagli costruttivi della sezione tipo del camminamento a piastroni e lo schema dei flussi separati tra l'accesso pubblico e quello tecnico.

L'impianto planimetrico del padiglione è organizzato lungo un asse principale che collega il vestibolo d'ingresso alla grande sala centrale, caratterizzata dalla presenza di una vasca circolare. Da questa sala centrale si dipartono due ali espositive laterali in sequenza. La pianta, basata su una griglia regolare e chiaramente leggibile, privilegia un ordine a campate che stabilisce una gerarchia ben definita degli spazi: uno spazio centrale a doppia altezza, ambienti laterali più raccolti e un deambulatorio perimetrale che funge da filtro tra l'interno e il paesaggio esterno.

La vasca circolare, posta a quota pavimento di riferimento, costituisce il nodo figurativo e orientativo dell'insieme. Essa attira e concentra lo sguardo, stabilizza l'impianto assiale dello spazio e crea un centro di quiete attorno al quale sono disposte le principali opere scultoree. Le statue di grande formato sono collocate su piedistalli allineati con la maglia modulare della pianta e leggermente arretrati rispetto al bordo della vasca, in modo da garantire un cono visivo completo attorno a ciascuna opera. Busti e rilievi di dimensioni minori trovano posto lungo le pareti delle ali laterali, posizionati su un basamento continuo che ne consente una fruizione in sequenza senza sovrapporre i flussi di visita.

Gli ambienti interni sono distribuiti su lievi dislivelli, che scandiscono la sequenza espositiva introducendo pause spaziali. Piccoli plateaux, collegati da brevi rampe a pendenza costante, garantiscono la continuità del percorso e una progressione graduale dal vestibolo d'ingresso alla sala centrale e, da lì, verso le sale laterali. Questo sistema di quote sfalsate genera variazioni percettive negli spazi senza interrompere la continuità planimetrica complessiva.

Le scelte di pavimentazione contribuiscono a distinguere le funzioni e l'atmosfera dei vari ambienti, adottando soluzioni differenziate per ciascuno di essi. Nel vestibolo d'ingresso, il pavimento è realizzato con lastre lapidee in travertino disposte secondo una trama regolare, che accentua la direzione del percorso di entrata. Nella sala centrale, invece, la pavimentazione è continua con finitura minerale fine, creando un campo neutro che definisce discretamente l'area attorno alla vasca. La galleria nord presenta un parquet in legno, dal tono più caldo, ideale per mettere in risalto opere di piccolo formato; la galleria sud adotta invece una tessitura in pietra a pezzatura minuta, con un ritmo più serrato adatto a una sequenza di opere ravvicinate. Queste variazioni materiche non sono semplici scelte decorative, ma veri e propri strumenti di orientamento e di allestimento curatoriale.

Anche gli elementi espositivi mobili adottano un linguaggio formale unitario. I piedistalli destinati a sostenere le opere sono concepiti come volumi elementari – prismi o tamburi cilindrici bassi – mantenuti nelle medesime proporzioni per ciascuna delle tre tipologie di oggetti esposti: statue di grandi dimensioni, busti e reperti di piccola scala. I piedistalli sono collocati rispettando la griglia modulare del padiglione, con distacchi omogenei dalle pareti e dai percorsi di passaggio; inoltre, le loro altezze sono studiate in modo da mantenere il baricentro visivo di ogni opera all'interno della fascia ottimale di percezione. La neutralità formale di questi supporti espositivi fa sì che siano le opere stesse a emergere come veri fuochi visivi nello spazio.

Il rapporto visivo con il sito archeologico è gestito attraverso aperture attentamente calibrate. In asse con la sala centrale, alcuni varchi incorniciano viste selettive dei manufatti antichi; lungo le ali laterali, invece, aperture più contenute mantengono una relazione costante con il paesaggio esterno, evitando al contempo dispersioni visive. L'intero impianto del padiglione è concepito come un dispositivo ordinatore che, pur nella sua temporaneità, restituisce una sequenza chiara di soglie, plateaux e sale espositive.

Architettura del padiglione



Fig. 47 - Vista interna sala dei quadri



Fig. 48 - Vista esterna ingresso

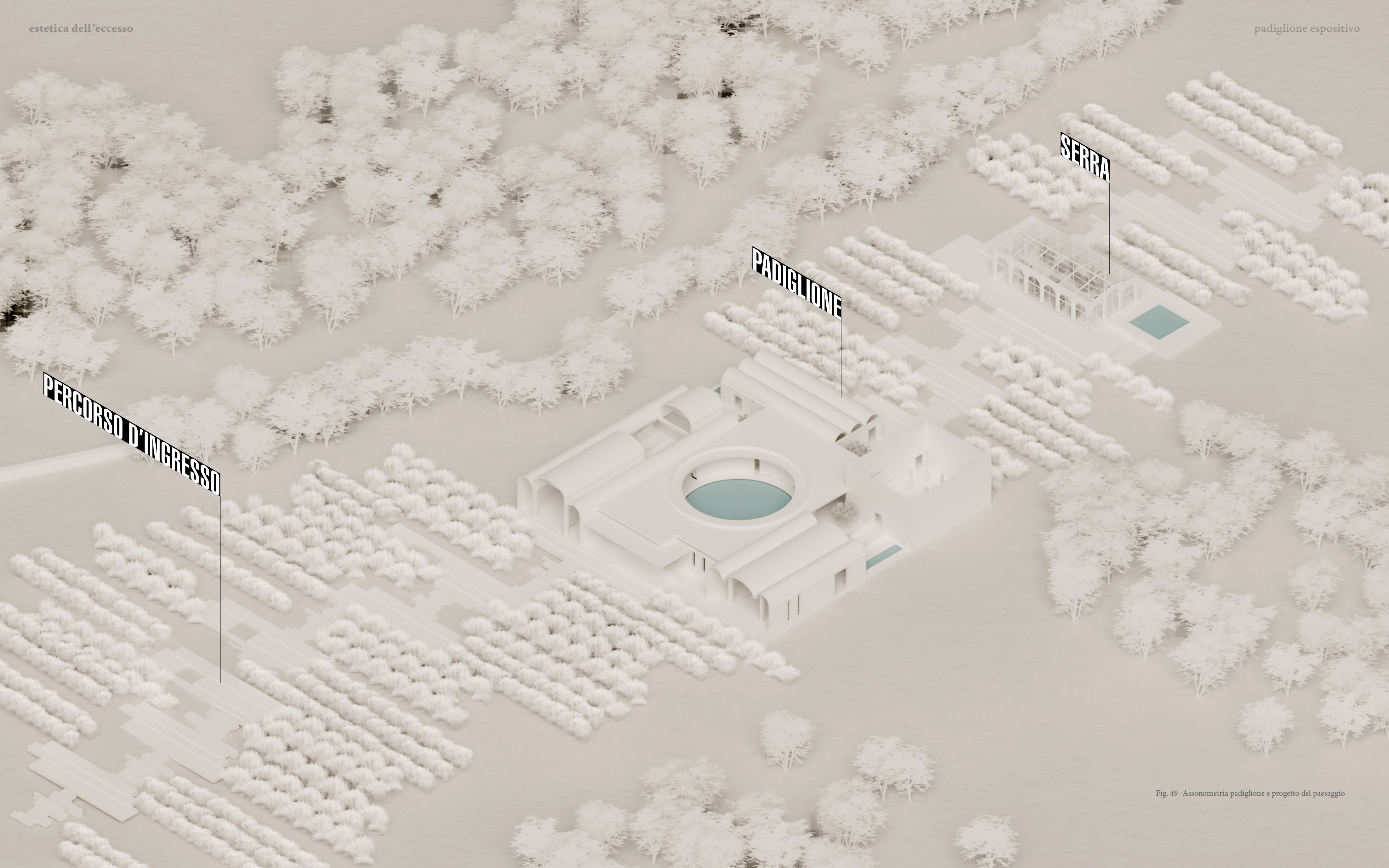
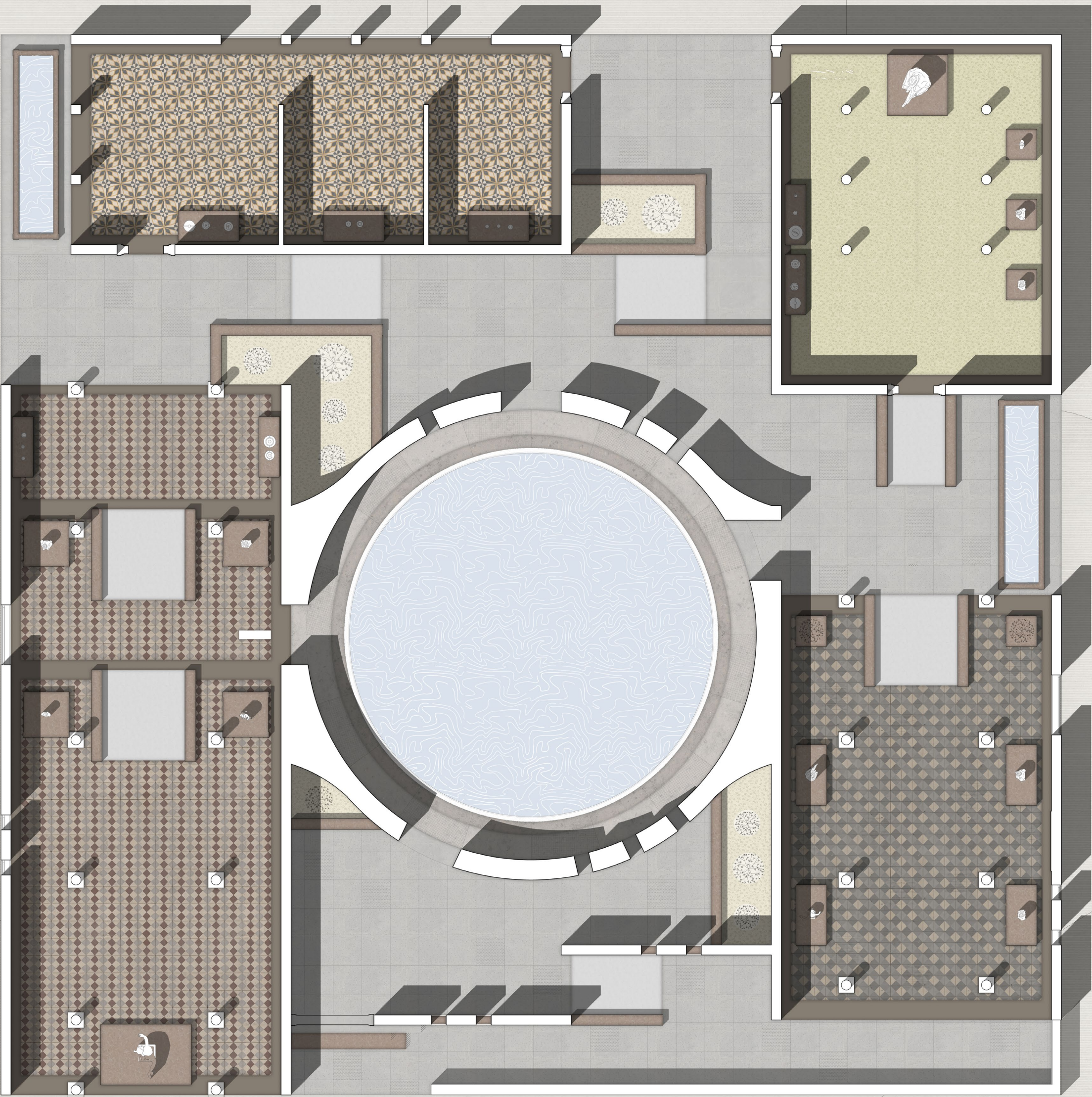


Fig. 49 - Assonometria padiglione e progetto del paesaggio

estetica dell'eccesso

padiglione espositivo



estetica dell'eccesso

padiglione espositivo

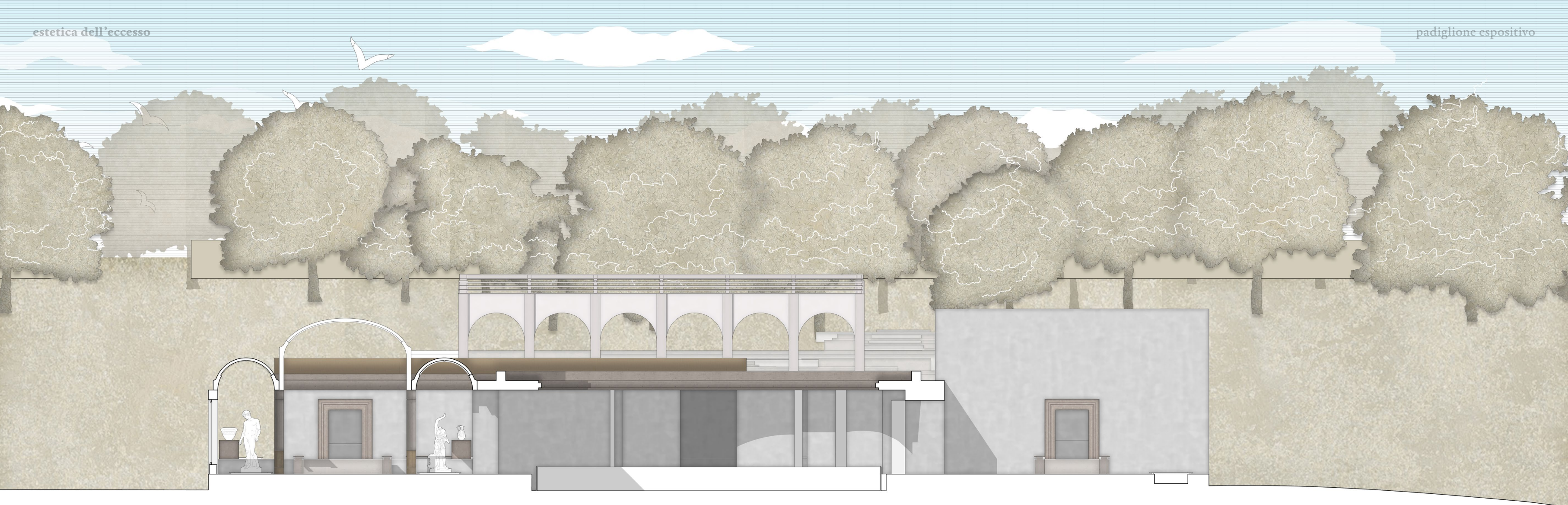


Fig. 51 -Sezione vasca interna

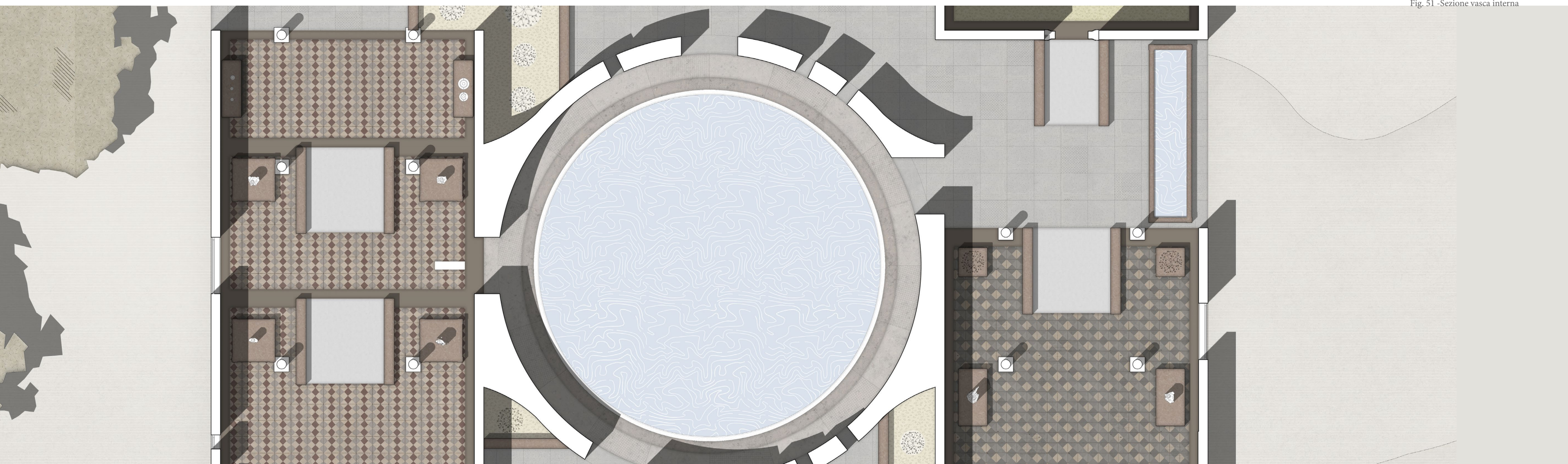




Fig. 52 - Vista vasca interna



Fig. 53 - Sezione galleria statuaria e sala quadri

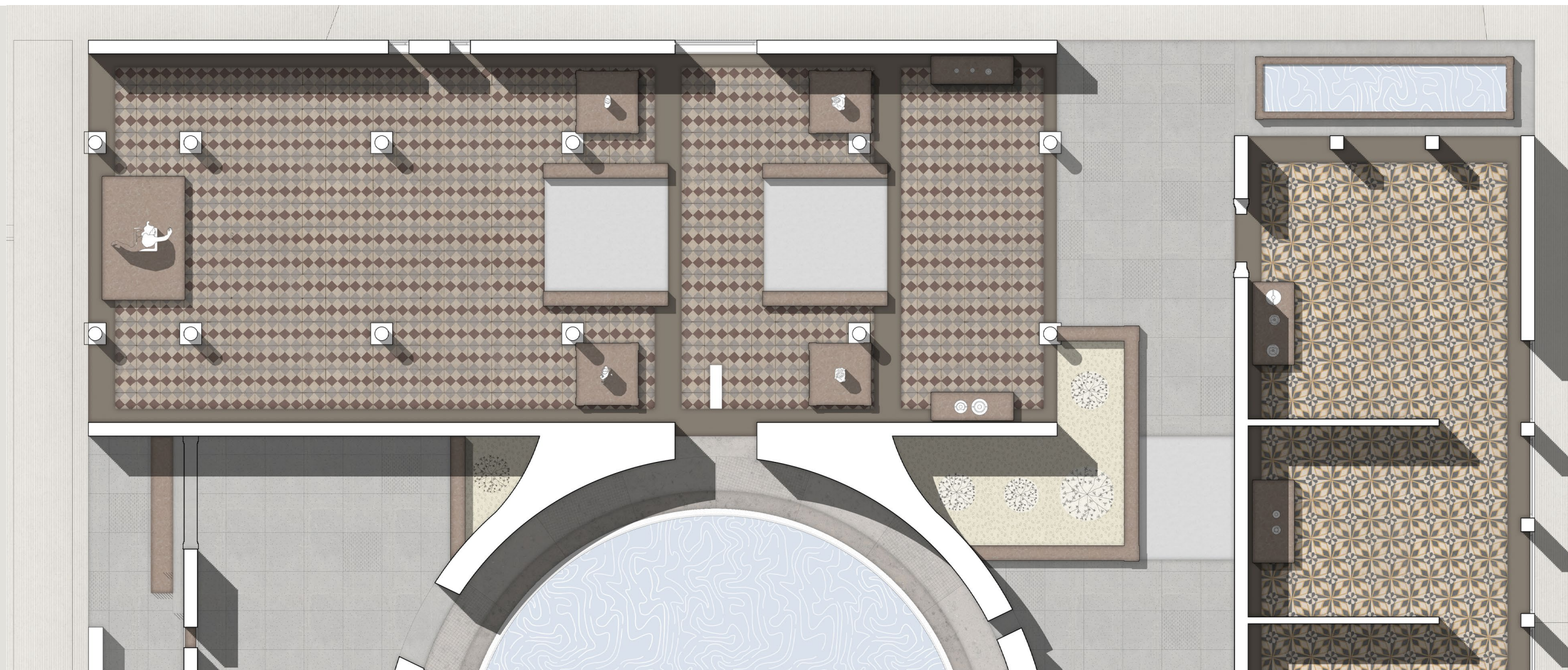




Fig. 54 -Vista interna sala statue

Sezioni e coperture (volte lignee e rapporto con il paesaggio)

La sezione del padiglione evidenzia la scansione modulare per campate e la graduale variazione delle altezze interne. Lungo l'asse centrale, le volte presentano una campata leggermente più ampia, che qualifica lo spazio intorno alla vasca centrale e alle statue principali; verso i lati, invece, l'altezza interna si riduce progressivamente, definendo ambienti più raccolti adatti a busti e opere di piccole dimensioni. Il disegno continuo e regolare degli intradossi delle volte stabilisce il ritmo di visita e organizza una gerarchia percettiva degli spazi, il tutto senza ricorrere ad effetti scenografici superflui.

I dislivelli presenti nella pianta trovano corrispondenza diretta in sezione. I plateaux delle sale laterali sono posti su quote leggermente diverse, con salti di livello contenuti e raccordati da rampe che assicurano la continuità del passo. Questa orchestrazione delle quote genera una sorta di "topografia interna" leggera, utile per distinguere i diversi nuclei espositivi e per orientare il visitatore all'interno dello spazio.

La luce naturale è prevalentemente zenitale e indiretta. Sottili tagli lineari, arretrati rispetto alle superfici espositive, lasciano filtrare una luce dall'alto diffusa evitando fenomeni di abbagliamento sulle opere. Alle estremità del padiglione, alcune aperture puntuali incorniciano porzioni selezionate del paesaggio e stabiliscono precise relazioni prospettiche con Villa Adriana. L'andamento della copertura mantiene un'altezza complessiva contenuta, in modo da non interferire con la linea d'orizzonte dei resti archeologici circostanti e da presentarsi, alla scala del sito, come un profilo unitario e discreto nel paesaggio.

In sintesi, l'analisi in sezione conferma le principali scelte compositive del progetto: la centralità dell'aula con la vasca, la natura più raccolta delle ali laterali, le progressive variazioni di quota risolte con rampe e il controllo accurato sia delle viste che dell'illuminazione. L'insieme di queste soluzioni garantisce al padiglione una chiara leggibilità spaziale, la continuità dei percorsi di visita e una coerenza complessiva con il carattere del luogo.

Il padiglione si configura come un organismo compatto, articolato attorno a una vasca circolare centrale che funge da fulcro sia distributivo che visivo dell'intero complesso. La planimetria segue uno schema regolare, scandito da ambienti con dimensioni calibrate per accogliere sculture e dipinti; il costante affaccio visivo verso la vasca centrale garantisce un orientamento univoco e una continuità percettiva tra i diversi spazi. Attorno al bacino d'acqua – che riflette il cielo e registra le variazioni della luce nel corso della giornata – si dispone una sequenza di sale in cui la differenziazione dei pavimenti è utilizzata come strumento di definizione spaziale e curatoriale.

Ogni ambiente adotta infatti un materiale e un motivo di pavimentazione specifico, in relazione al tipo di opere ospitate e alla vicinanza con l'esterno. Lo spazio d'ingresso è ordinato da un selciato in grandi lastre di travertino, che conferiscono direzionalità all'accoglienza. Le sale delle sculture presentano un pavimento in cotto posato con modulo regolare, dal tono caldo e poco riflettente. L'ambiente dedicato ai dipinti è caratterizzato da un terrazzo alla veneziana a granulometria fine, che offre una superficie neutra e continua adatta all'esposizione di opere pittoriche. Il percorso perimetrale intorno alle sale è sottolineato da un tappeto in pietra basaltica a corsi paralleli, che accompagna il visitatore lungo il deambulatorio esterno. In prossimità della vasca centrale compare una pavimentazione in cocciopesto a grana più marcata, richiamando la tradizione costruttiva locale e ricollegando idealmente il padiglione al contesto storico di Villa Adriana. Questa variazione materica, ben leggibile già dalla

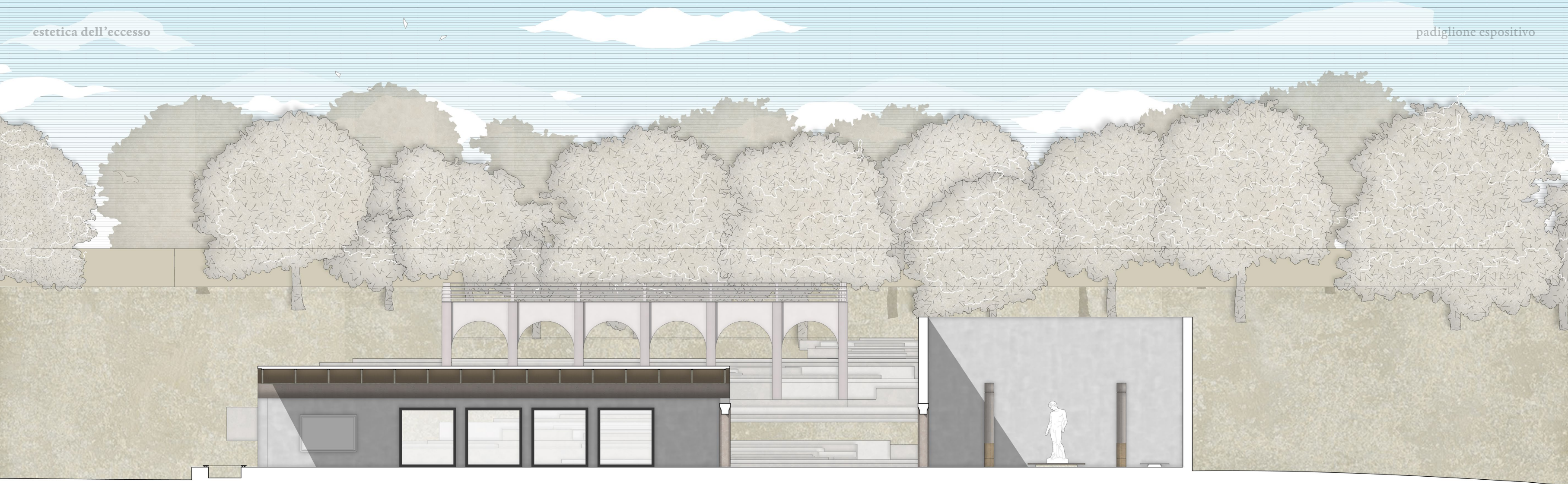
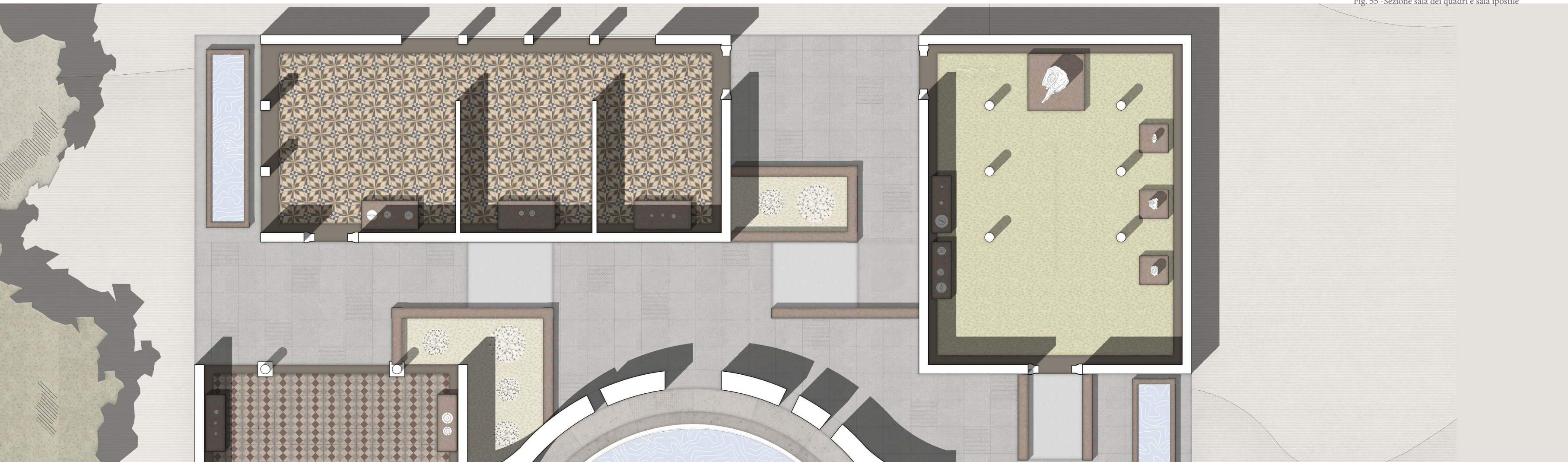


Fig. 55 - Sezione sala dei quadri e sala ipostile





pianta, consente di riconoscere immediatamente le diverse stanze e di scandire il ritmo del percorso senza bisogno di ricorrere ad elementi segnaletici aggiuntivi. Il sistema dei livelli interni introduce piccoli dislivelli tra i vari ambienti, superati mediante rampe a pendenza contenuta che raccordano le diverse quote del pavimento. Tali rampe sono integrate nello spessore delle pareti e lungo i margini delle sale, evitando interruzioni nella continuità spaziale e facendo percepire il passaggio da uno spazio al successivo come un naturale attraversamento di soglia. L'alternanza tra piattaforme sopraelevate e aree leggermente ribassate conferisce una gerarchia espositiva: le opere di maggior rilievo sono collocate su un asse continuo leggermente sopraelevato, mentre teche e oggetti di scala minore si dispongono nelle aree a quota inferiore. I piedistalli per le sculture, parallelepipedi in travertino con il basamento lievemente arretrato rispetto al volume principale, riprendono i formati modulari del disegno del pavimento e si allineano alle fughe, mantenendo una rigorosa disciplina geometrica nell'allestimento.

La sezione costruttiva mette in evidenza il ruolo portante delle coperture lignee. Una serie di volte in legno a sesto ribassato, di ampiezza contenuta e andamento regolare, copre gli ambienti principali. L'adozione di questo profilo voltato – continuo ma ripetuto in modulo – permette di controllare l'altezza interna in funzione delle opere esposte e, allo stesso tempo, di evitare interferenze con la linea dell'orizzonte naturale del paesaggio. L'intradosso ligneo, lasciato a vista, definisce un fondale neutro e uniforme, funzionale sia alla corretta fruizione delle opere sia alla chiara percezione dello spazio architettonico. Tra una volta e l'altra, sottili tagli lineari ospitano i necessari elementi tecnici del percorso espositivo (pannelli luminosi diffusi, bocchette di aerazione integrata), mantenendo la continuità visiva dell'estradosso e la pulizia del profilo esterno della copertura.

Il rapporto con il paesaggio è ulteriormente assicurato da aperture calibrate visibili in sezione. Bucature poste in basso, vicine al piano di calpestio, incorniciano porzioni selezionate del terreno archeologico esterno; altre aperture, collocate più in alto vicino all'imposta delle volte, introducono una luce zenitale controllata e creano un gradiente luminoso che guida il visitatore dalla soglia d'ingresso fino all'area della vasca. L'altezza interna dei vari ambienti varia con scarti attentamente misurati, seguendo la logica delle differenti quote di pavimento: gli spazi di collegamento presentano altezze più contenute, mentre le sale principali e l'area intorno al bacino centrale si dilatano maggiormente verso l'alto, restituendo una chiara gerarchia volumetrica.

In conclusione, l'impianto planimetrico modulare, la differenziazione materica dei pavimenti, la sequenza calibrata di dislivelli con le relative rampe di raccordo e il disegno unitario delle volte lignee concorrono a costruire un insieme coerente. La vasca centrale funge contemporaneamente da dispositivo di messa in scena e da elemento regolatore per l'orientamento e le proporzioni spaziali. Attraverso scelte formali sobrie e leggibili sia in pianta che in sezione, il padiglione stabilisce un dialogo rispettoso con Villa Adriana: evita gesti dichiaratamente monumentali e affida la qualità architettonica alla calibrata modulazione degli spessori costruttivi, alla chiarezza distributiva e a un uso disciplinato dei materiali.

Fig. 56 - Vista interna sala dei quadri

estetica dell'eccesso

padiglione espositivo



Fig. 57 - Sezione galleria d'ingresso

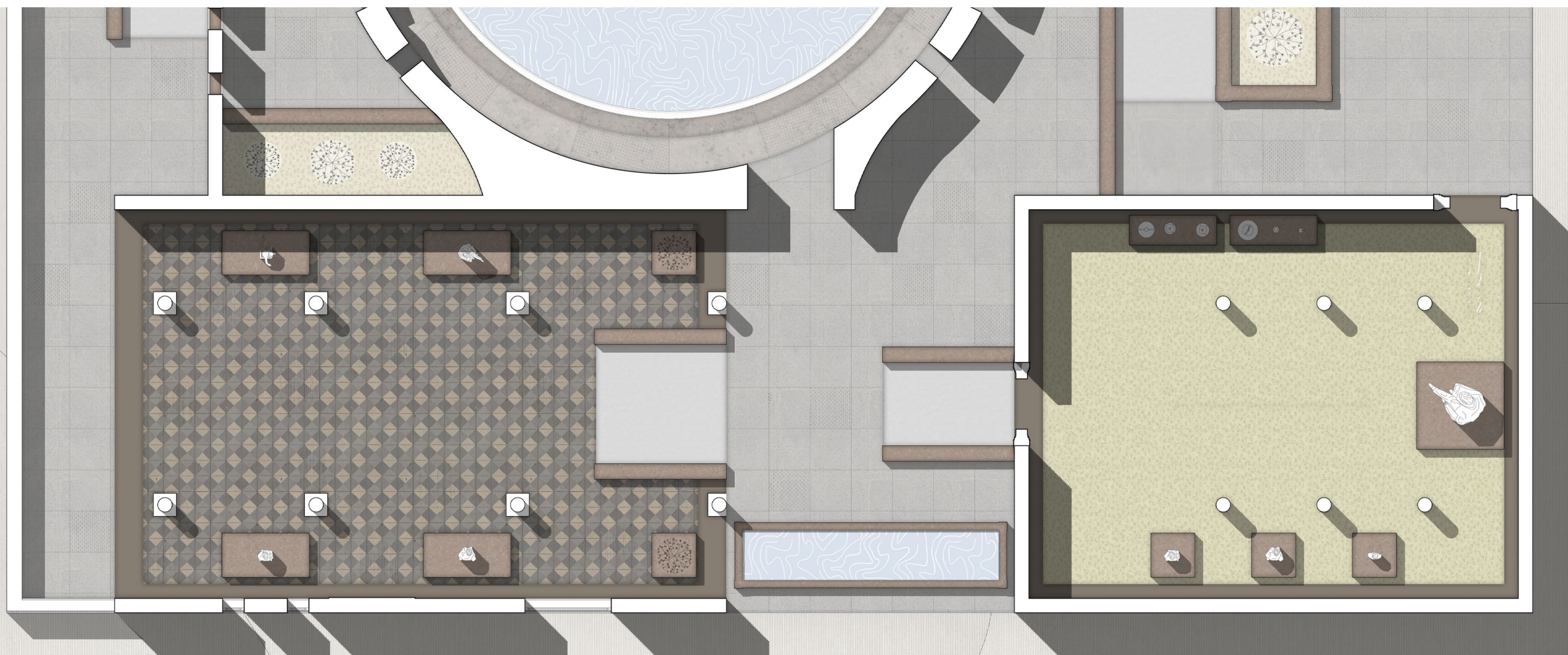




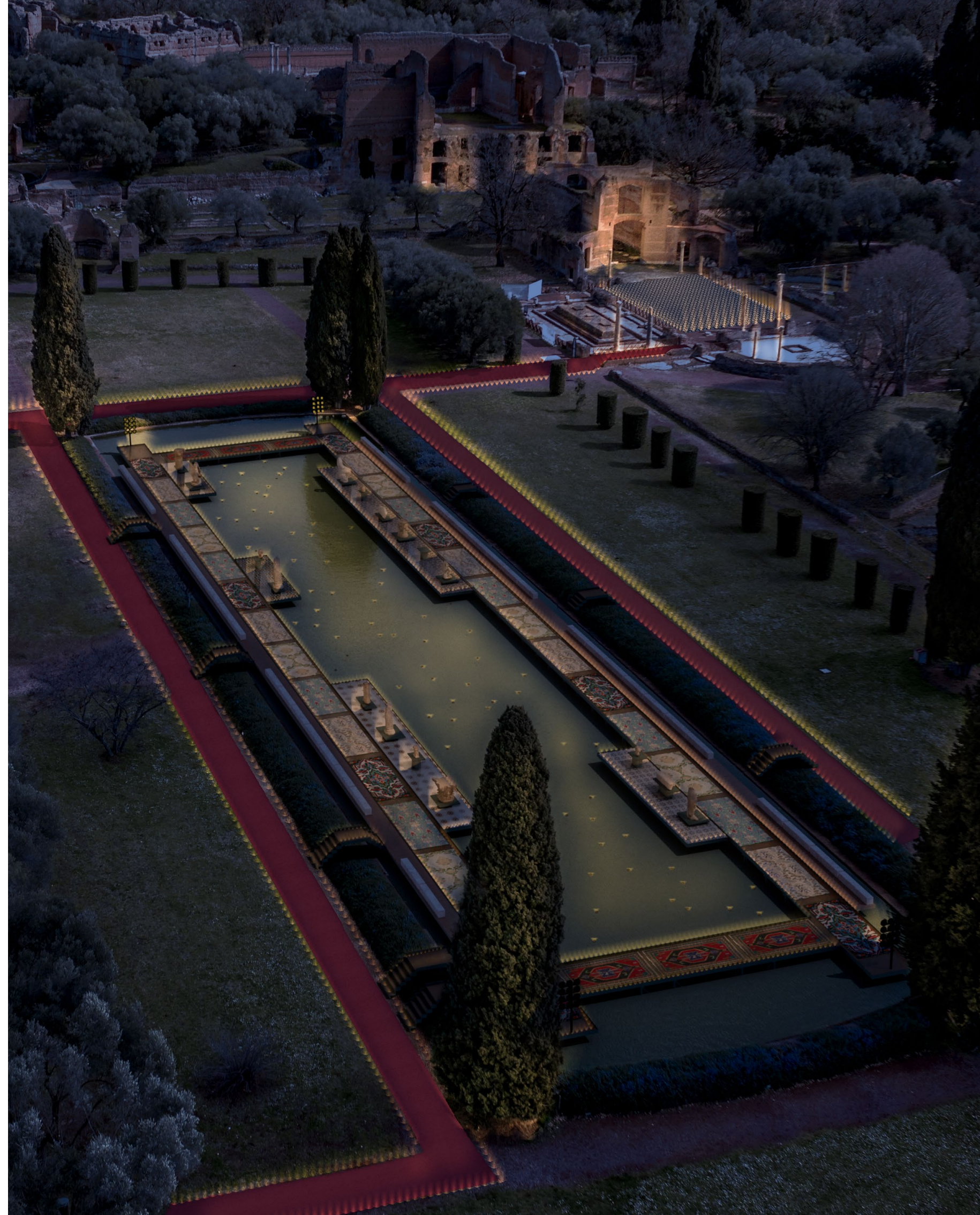
Fig. 58 - Vista galleria d'ingresso



Fig. 59 - Vista galleria d'ingresso

FASHION

SHOW



estetica dell'ingresso

fashion show

Fig. 60 - Planimetria Fashion Show

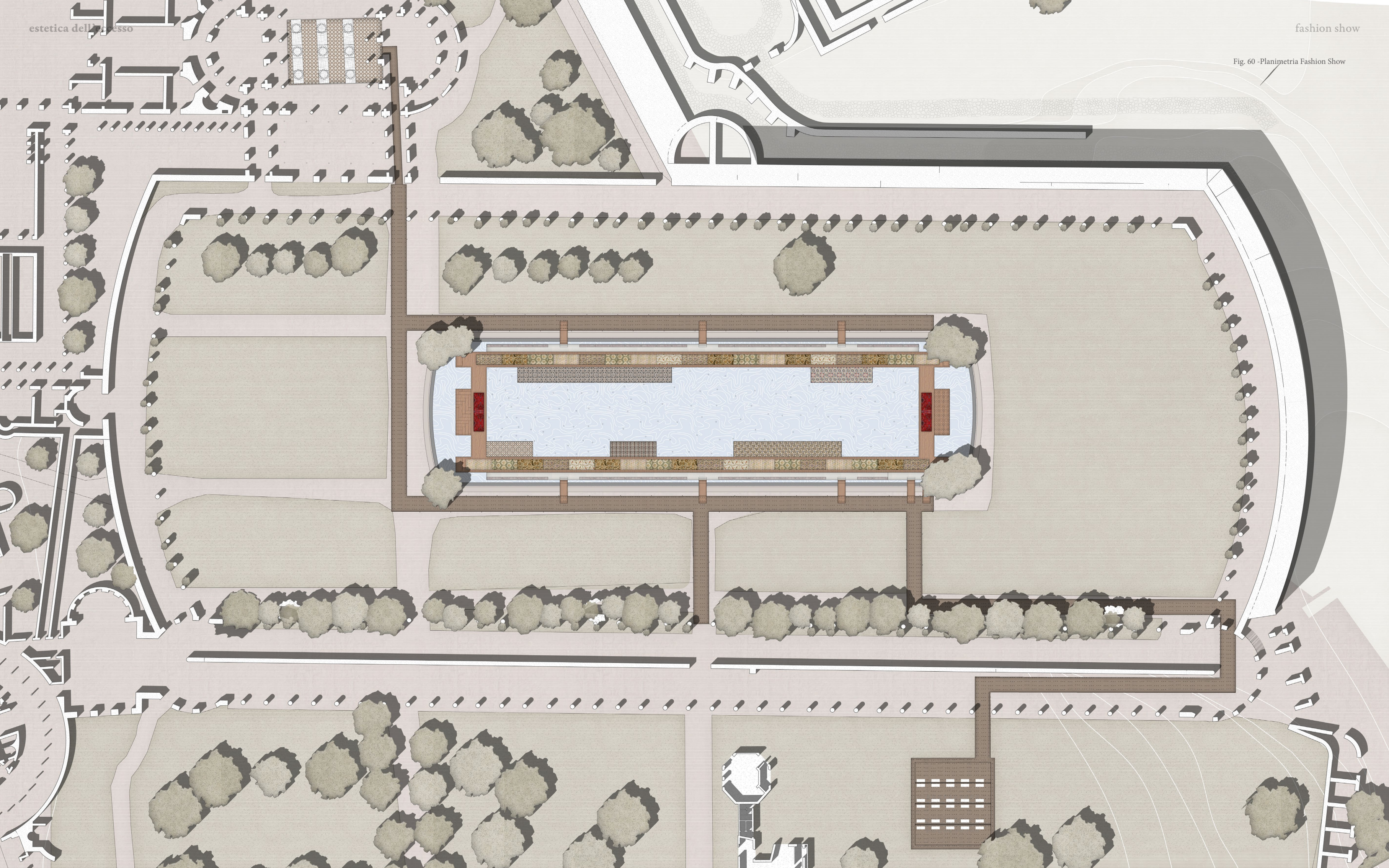




Fig. 61 - Sezione territoriale trasversale Fashion Show

Intervento temporaneo sul Pecile

La passerella è concepita come un'infrastruttura temporanea al servizio di una sfilata di moda, posizionata sopra la vasca del Pecile. Questa collocazione centrale è stata scelta per ragioni sia funzionali sia spaziali. La lunga vasca rettangolare offre infatti una geometria lineare e ben leggibile, una naturale distanza di separazione tra il pubblico e la scena, oltre a un piano d'acqua che – grazie ai riflessi e al controllo della luce – garantisce una chiara percezione della sequenza dell'evento. La passerella è realizzata completamente a secco, con una struttura modulare ed è interamente reversibile. Si compone di un impalcato continuo sorretto da telai leggeri, che poggiano unicamente in corrispondenza delle sponde e in pochi altri punti tecnicamente compatibili. Tra la struttura e le superfici antiche sono interposti strati protettivi e sistemi di ripartizione dei carichi, in modo da evitare qualsiasi interferenza o danno alle parti delicate del sito archeologico.

L'obiettivo primario dell'intervento è fornire un percorso sopraelevato affidabile e conforme alle normative per lo svolgimento della sfilata. La passerella garantisce una larghezza adeguata al passaggio delle modelle e alle manovre tecniche. È dotata di parapetti integrati a norma, di superfici antiscivolo e prevede una gestione sicura dei varchi di accesso tramite rampe dedicate per il pubblico. L'impianto di illuminazione è incorporato nello spessore della passerella e nei corrimani: emette luce a livelli contenuti, radente rispetto al camminamento, in modo da delineare il profilo del percorso assicurando allo stesso tempo sicurezza visiva e assenza di abbagliamento. Anche la regia sonora è attentamente calibrata per non superare le soglie acustiche consentite e per limitare i riverberi sullo specchio d'acqua.

La passerella costituisce inoltre una sorta di "sezione mobile" del paesaggio. Questo nastro lineare misura e rende percepibile l'asse storico del Pecile, offrendo

punti di sosta con affacci controllati. Durante l'evento, esso stabilisce una relazione ordinata tra la scena e il pubblico, mantenendo modelle e spettatori su un'unica quota sopraelevata continua e neutrale. La struttura modulare assicura un'adattabilità alle irregolarità del sito, permettendo un montaggio e smontaggio rapidi, oltre al riuso dei componenti.

La proposta ha una duplice finalità culturale. Durante la sfilata serale, la passerella funge da palcoscenico tecnico rigoroso, capace di valorizzare il rapporto tra i corpi in movimento, i riflessi dell'acqua e i margini lapidei della vasca. Nei mesi successivi all'evento, la medesima infrastruttura rimarrà fruibile dai visitatori come percorso sopraelevato temporaneo (pur sempre effimero), offrendo un'esperienza di visita inedita: i visitatori potranno attraversare linearmente il bacino su questa passerella, incontrando lungo il tragitto alcuni punti di lettura con didascalie essenziali e usufruendo di un'accessibilità attentamente controllata. In questa fase successiva, la passerella funzionerà da strumento di mediazione e orientamento: distribuisce i flussi di persone, protegge le superfici circostanti più delicate e offre nuove inquadrature e prospettive sul luogo.

La temporalità dell'intervento è scandita con chiarezza. La sfilata di moda si svolge in orario serale, con ingressi di pubblico contingentati e un attento controllo dell'illuminazione e dell'acustica ambientale. Nei mesi successivi, la passerella resta installata come percorso visitabile, mentre il team del progetto monitora i flussi di visitatori e valuta l'efficacia del dispositivo. Al termine di questo periodo, l'intera infrastruttura viene smontata senza lasciare alcun residuo sul sito; tutti i materiali impiegati sono censiti e le procedure di allestimento e disallestimento debitamente documentate. In questo modo l'effimero acquista un valore operativo: non è un semplice espediente scenografico ma una pratica reversibile, verificabile



Fig. 62 -Sezione territoriale longitudinale Fashion Show

e comunicabile, capace di lasciare in eredità al sito modalità di fruizione e conoscenze più consapevoli.

La sfilata è collocata lungo l'asse principale della grande vasca del Pecile, adottando il bacino come fulcro sia scenografico sia di orientamento. La passerella – una piattaforma continua sospesa a pochi centimetri sopra il livello dell'acqua, allineata esattamente al centro della vasca – organizza il campo visivo secondo la direttrice longitudinale del portico retrostante. In questo modo la prospettiva antica del sito viene reinterpretata come un percorso contemporaneo. La decisione di posizionare la passerella in questo luogo risponde a tre criteri fondamentali: assicurare una centralità percettiva rispetto all'intero complesso, trovarsi in prossimità dei percorsi di visita già consolidati e garantire la minima interferenza con le strutture storiche esistenti. Quest'ultimo obiettivo è perseguito grazie ad appoggi strutturali puntuali e completamente reversibili, nonché al mantenimento di fasce di sicurezza lungo i bordi del bacino.

L'accesso all'area della passerella è concentrato in un unico punto. Un varco esistente nel muro di cinta del Pecile viene sfruttato per superare la recinzione storica: in corrispondenza di tale apertura, una passerella di collegamento – completamente indipendente dalle murature antiche – scavalca il muro e immette direttamente al centro dell'asse della vasca. Questa soglia di ingresso, volutamente raccolta in un solo punto, rende immediatamente riconoscibile l'accesso e nel contempo riduce al minimo la necessità di opere provvisorie sul perimetro storico.

Le sedute per il pubblico sono disposte in fasce parallele lungo i lati lunghi della vasca, arretrate di qualche metro rispetto al bordo d'acqua in modo da preservare una fascia di rispetto lungo la riva. Il percorso di ingresso e uscita del pubblico è semplice e lineare: gli spettatori entrano dall'unico varco e si dirigono verso la

platea lungo un unico tracciato, per poi defluire a ritroso sullo stesso percorso al termine dello spettacolo. In questo modo, attorno al bacino resta una cintura libera a tutela delle condizioni del monumento.

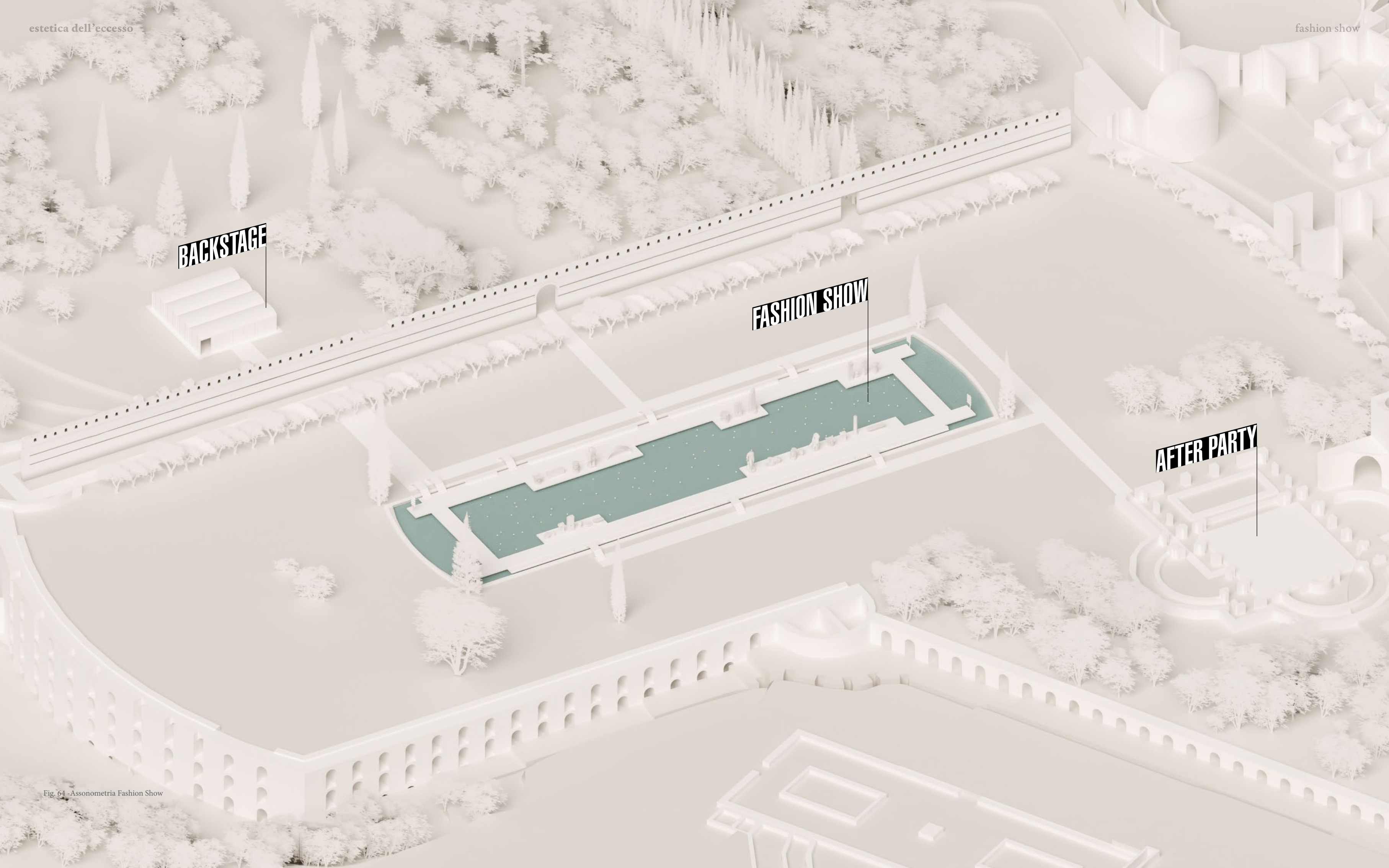
Nell'allestimento proposto rientra anche una struttura backstage autonoma, dedicata alle modelle e allo staff tecnico, come illustrato nell'assonometria di progetto. Questo backstage è concepito come una struttura leggera a campate modulari con piccole volte ribassate, collocata all'esterno del recinto del Pecile nelle immediate vicinanze del varco di accesso. La sua ossatura portante è composta da telai prefabbricati che, accostati l'uno all'altro, generano le volte; questi telai sono controventati da aste e cavi smontabili per garantire stabilità all'insieme. La spinta laterale delle volte viene assorbita da travi basse integrate nella pedana di base, dotate di zavorre interne, in modo da evitare qualsiasi ancoraggio al suolo storico.

La copertura del backstage è realizzata con un doppio strato di telo tecnico ignifugo. Lo strato esterno, microforato, assicura la ventilazione, mentre lo strato interno in tessuto opalino diffonde la luce naturale in modo uniforme all'interno. Le estremità della struttura (le testate) rimangono aperte, e un lucernario longitudinale continuo, collocato lungo la sommità, garantisce un'illuminazione zenitale omogenea all'interno dello spazio.

La pianta interna del backstage è organizzata in tre navate. Quella centrale, lasciata libera, è destinata alla circolazione, alle attività di regia e al movimento di eventuali carrelli di servizio. Le due fasce laterali sono invece suddivise in una serie di box funzionali – spogliatoi, aree trucco/parrucco, sartoria, depositi – realizzati con partizioni leggere e tende scorrevoli. L'altezza libera sotto le volte è sufficiente ad ospitare tralicci e passerelle tecniche per le attrezzature sceniche,



Fig. 63 - Vista volo d'uccello Pecile



BACKSTAGE

FASHION SHOW

AFTER PARTY

Fig. 64 - Assonometria Fashion Show

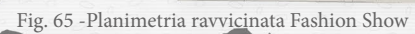


Fig. 66 -Vista diurna e vista notturna Pecile

mantenendo comunque un profilo complessivo basso e una presenza visiva neutra nel contesto storico circostante. Il collegamento tra il backstage e la passerella avviene attraverso un corridoio schermato che sbuca appena oltre il varco nel muro, minimizzando ogni interferenza visiva o funzionale con la platea. La sequenza degli spazi prevista dal masterplan è ben definita. Si attraversa dapprima una soglia con funzione di filtro e accoglienza; segue una promenade di arrivo che riallaccia i percorsi di visita storici; quindi si giunge alla platea, dove le sedute del pubblico sono disposte su pedane reversibili a quote uniformi; al centro, lungo l'asse del Pecile, corre la passerella, che funge da "spina dorsale" visiva e funzionale dell'evento; infine, a coronamento della scena, vi è il riflesso dell'acqua della vasca, che sostituisce qualunque fondale costruito e non entra in competizione con l'architettura antica. L'illuminazione di orientamento è integrata nel disegno dei percorsi e delle sedute mediante apparecchi a bassissimo abbagliamento. Un accento luminoso corre lungo la passerella stessa, calibrato in modo da non sovrastare il chiarore diffuso che illumina il colonnato del Pecile: così si ottiene una lettura stratificata ma al tempo stesso sobria dell'insieme. La relazione con le preesistenze storiche è guidata dal principio della reversibilità. Non è previsto alcun ancoraggio diretto alle antiche murature; i suoli archeologici vengono protetti con tappeti e sottostrutture che ripartiscono i carichi; i flussi di pubblico sono attentamente controllati per evitare pressioni eccessive su aree sensibili. La passerella, pur essendo un elemento effimero, è progettata con tale cura da poter rimanere in sito anche dopo l'evento, assumendo la funzione di passerella-belvedere per i visitatori. In tal modo arricchisce la normale visita al complesso, permettendo un attraversamento ravvicinato dell'acqua con punti di sosta dotati di brevi didascalie illustrative, il tutto senza alterare l'integrità archeologica del luogo. L'evento prosegue idealmente con un afterparty, previsto in un altro settore della villa: la scelta è caduta sull'area dell'Edificio con Tre Esedre. Tale area è raggiungibile attraverso un percorso appositamente illuminato che si stacca dal deflusso principale del pubblico, in modo da mantenere separati i movimenti degli spettatori da quelli dello staff. L'allestimento per l'afterparty prevede una pavimentazione in piastrelle dal motivo geometrico che definisce la zona centrale dello spazio. La consolle del DJ è collocata in posizione baricentrica, rivolta verso

la corte dell'edificio; l'impianto audio utilizza diffusori a direttività controllata, con i cablaggi ordinatamente canalizzati lungo i bordi dello spazio. Lungo i lati sono posizionati due banconi bar autonomi, in modo da lasciare libero l'asse centrale. Intorno all'area centrale, sedute informali – panche e pouf – sono disposte ad anello, senza appoggiarsi alle antiche murature perimetrali. L'illuminazione utilizza proiettori a luce calda accuratamente schermati per valorizzare le nicchie delle esedre, mentre piccoli fari segnapasso a pavimento definiscono i percorsi di transito. I livelli sonori sono mantenuti contenuti e orientati per limitare la propagazione oltre l'area dell'evento. I percorsi di ingresso e di uscita restano separati e presidiati, mentre i servizi e le aree di deposito sono situati in una zona retrostante e schermata, con percorsi tecnici indipendenti dedicati al catering e alla sicurezza. Questa organizzazione consente di concludere la serata senza interferire con le operazioni di smontaggio che possono iniziare subito nell'area del Pecile. Inoltre, l'afterparty in questa sede valorizza un ulteriore episodio architettonico della villa, offrendo una sorta di seconda scena coerente con il racconto complessivo dell'evento. Nel complesso, l'impostazione generale del progetto delinea un sistema di fruizione chiaro e ben leggibile. I percorsi risultano separati ma interconnessi, mentre soglie ben definite regolano i tempi di accesso e la densità del pubblico. La scenografia è ridotta al minimo indispensabile: è l'acqua della vasca a fungere da elemento centrale della "messa in scena", mentre la passerella rappresenta un'estensione contemporanea dell'antico asse prospettico del Pecile. La sfilata non si sovrappone al monumento, ma anzi lo interpreta attraverso un rituale di camminamento e di sguardo. La progettazione calibrata dei flussi di pubblico diventa così anche un progetto di interpretazione del luogo, in grado di trasformare una semplice visita in un'esperienza corale coinvolgente, senza però rinunciare ai requisiti di tutela e di gestione propri di un sito riconosciuto Patrimonio UNESCO. La sfilata, nel suo allestimento, è concepita come una vera e propria architettura effimera, interamente reversibile, che si innesta con leggerezza sul sistema storico del Pecile. La passerella è costituita da una leggera struttura modulare in metallo con parapetti trasparenti; essa ripercorre fedelmente l'asse longitudinale della vasca e trasforma lo specchio d'acqua in un dispositivo scenografico dinamico.



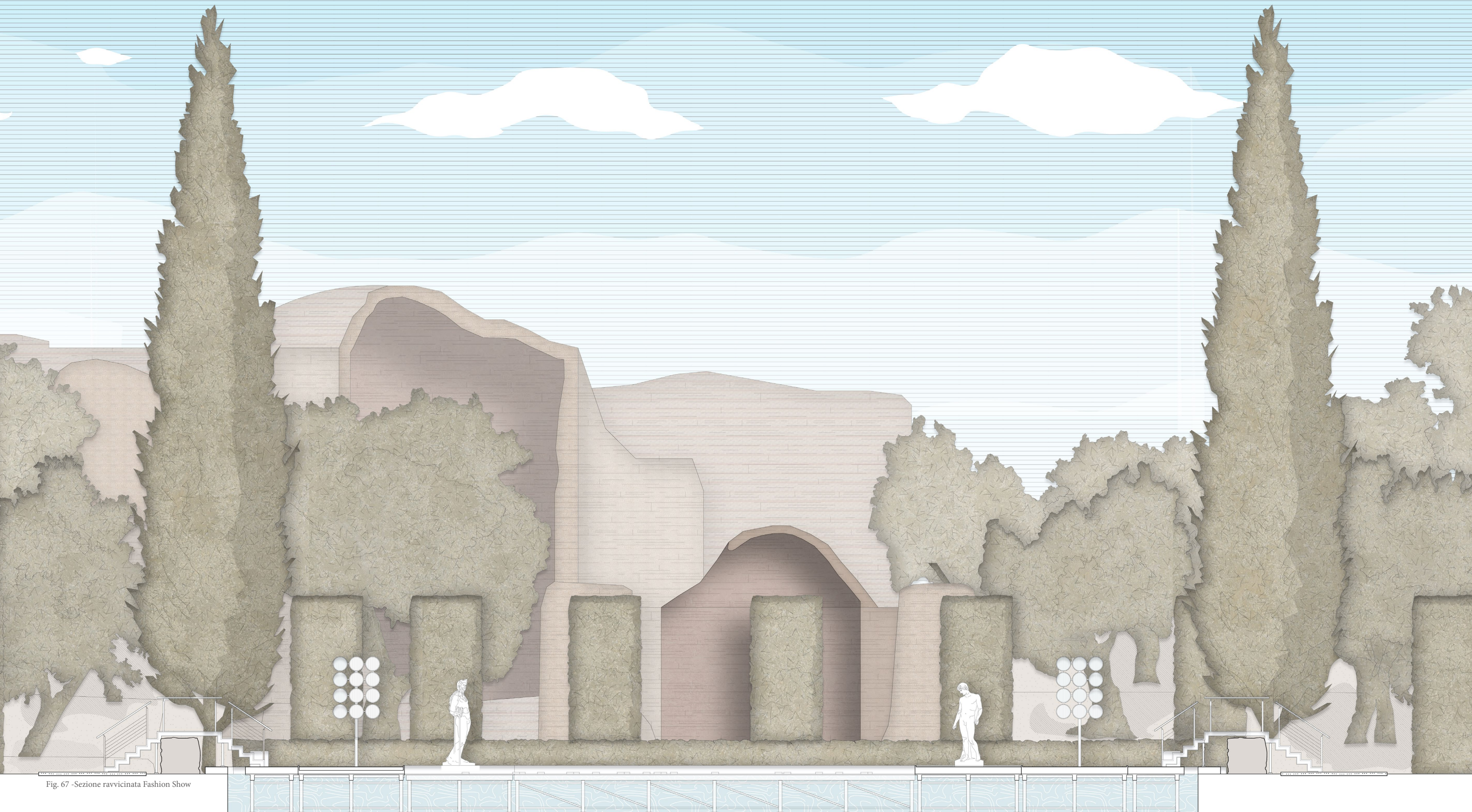


Fig. 67 -Sezione ravvicinata Fashion Show

Sulla superficie liquida si generano riflessi che sdoppiano le silhouette delle modelle e fasci di luce radenti che sembrano scivolare sul pelo dell'acqua.

Il tracciato della passerella mantiene un andamento regolare e continuo. Sono presenti piccole rampe appena percepibili, che assorbono i lievi dislivelli del terreno, e alcuni pianerottoli che fungono da pause visive lungo il percorso. L'attenzione progettuale è rivolta a massimizzare la percezione sensoriale: chi avanza in passerella si muove in uno spazio in cui il suono dei passi risulta ovattato, si coglie l'eco lontana dei porticati antichi, e una sottile linea luminosa corre lungo il bordo del camminamento guidando lo sguardo.

Le sedute destinate al pubblico sono organizzate in due fasce parallele e arretrate rispetto al bacino d'acqua, così da non interrompere la prospettiva verso il monumento. Questi elementi di arredo sono leggeri, realizzati in metallo e legno, e si percepiscono come gradinate a bassa densità: una trama regolare di posti a sedere che garantisce visibilità senza interferire con la lettura complessiva del luogo. Tra un blocco di sedute e l'altro si aprono passaggi ordinati per l'accesso del pubblico; allo stesso modo, corridoi rettilinei tracciano le vie di esodo, segnalate in modo molto discreto e integrato nell'allestimento. L'insieme mantiene un tono sobrio, così che il pubblico stesso, disposto lungo i lati, funzioni come un'ulteriore "cortina" scenografica, mai invasiva.

Osservando la composizione in pianta, l'allestimento procede per fasce parallele all'asse della vasca. La prima fascia, all'esterno, è quella del pubblico con le sue sedute arretrate rispetto al bordo; la fascia successiva è occupata dalla passerella, evidenziata da una sequenza di tappeti decorativi, ognuno caratterizzato da trame, formati e cromie differenti, che segnano i punti d'ingresso, i cambi di ritmo e le pause della sfilata. Più verso l'interno si trova una serie di piattaforme pavimentate con piastrelle marmoree a motivi geometrici, sulle quali sono collocati vari reperti archeologici – statue, capitelli, frammenti di trabeazione e altri pezzi – ordinati come in un piccolo atlante a cielo aperto del sito.

Gli accorgimenti scenografici e l'impianto di illuminazione lavorano per sottrazione. Una luce di tonalità calda tendente al neutro, diffusa in modo uniforme ma non piatto, valorizza i materiali architettonici, le volumetrie e gli incarnati dei modelli, oltre ai colori degli abiti in passerella. Alcuni fasci radenti sottolineano il bordo dell'acqua e accentuano la profondità dei porticati, mentre pochi accenti puntuali aprono quinte e fondali senza abbagliare lo spettatore. L'illuminazione è stata pensata come un respiro: una fase di pre-show a intensità ridotta, un plateau di luce stabile durante il defilé e un lieve affievolimento a chiusura. Tutte le apparecchiature luminose rimangono arretrate e con impatto visivo controllato, così da non contaminare il quadro d'insieme del monumento. I reperti archeologici e le opere d'arte lungo il percorso compaiono come costellazioni misurate, disposte sulle piattaforme interne e lungo i percorsi di accesso. Le pavimentazioni geometriche di queste piattaforme – una rilettura contemporanea del classico opus sectile romano – definiscono micro-campi espositivi su cui sono collocati statue, capitelli, frammenti di trabeazione e altri pezzi. Teche trasparenti e slanciate, poggiate su basi scure e discrete, custodiscono ciascun manufatto senza impedirne la visione integrale nel contesto. Ciascun pezzo dialoga con gli abiti in passerella senza sovrapporsi, mantenendosi a debita distanza dal bordo della vasca. L'illuminazione dedicata a queste opere è estremamente puntuale e tenuta distinta rispetto al tappeto luminoso principale della passerella, così che ogni elemento emerga con nitidezza, privo di riflessi indesiderati.

In questo progetto il suolo stesso diventa uno dei principali strumenti di regia visiva. Lungo la passerella, una sequenza di tappeti decorativi – ognuno con un disegno e un ritmo differente – guida l'occhio nel seguire la figura in movimento e scandisce i momenti di ingresso e di uscita delle modelle. Alle estremità della passerella e nelle aree del pubblico è stato invece disegnato un tappeto di piastrelle che reinterpreta in chiave contemporanea l'antico opus sectile: ampie campiture geometriche, con fughe sottili e un'alternanza calibrata di superfici opache e lievemente lucide per catturare la luce. In corrispondenza dei varchi d'accesso alla passerella sono posizionati tappeti tessili di colore scuro, bordati e rimovibili: essi accompagnano i visitatori nell'accesso, attenuano il rumore dei passi e aggiungono una nota cerimoniale al percorso.

Le scale di accesso alla passerella non sono meri espedienti scenografici, ma veri e propri dispositivi-soglia. Ogni rampa consente di salire sul camminamento sopraelevato sull'acqua sollevando gradualmente il visitatore oltre la cintura di vegetazione che avvolge la vasca. Queste scale, leggere e aperte, staccano il passo dal suolo archeologico, scavalcano gli arbusti senza toccarli e introducono con

Fig. 68 - Vista notturna After Party



naturalizza la nuova quota sopraelevata. Le rampe sono brevi e di pendenza dolce, studiate per un incedere lento; alle due estremità principali del percorso si ampliano in piccole terrazze di attesa, dove il flusso di persone può sostare e ricomporsi, mentre lungo i lati della passerella si aprono solo pochi accessi secondari, localizzati nei punti in cui la vegetazione è meno densa. Il disegno di queste scale rimane volutamente essenziale, così che nelle inquadrature la silhouette delle modelle in passerella si ritagli nitida sullo specchio d'acqua, senza elementi di disturbo in primo piano.

La piena reversibilità dell'allestimento è garantita sia dalla sua natura temporanea sia dall'assenza di ancoraggi fissi al contesto antico. Ogni elemento costruttivo è semplicemente appoggiato e riconoscibile come aggiunta contemporanea, per poi essere rimosso senza lasciare tracce sui manufatti storici. Inoltre, parte della passerella è stata progettata per poter funzionare autonomamente come ponte-belvedere: questa porzione, se lasciata in opera oltre il tempo della sfilata, permette di prolungare la lettura dell'asse del Pecile anche dopo l'evento, offrendo al pubblico un punto di vista privilegiato sul dialogo tra l'acqua, l'architettura antica e la creazione di moda.

Con questo assetto complessivo, l'architettura effimera della sfilata concentra l'attenzione sugli aspetti visivi del progetto – dalle pavimentazioni “a tappeto” alle installazioni di reperti, dalle scalinate agli ingressi – e compone un teatro misurato in cui il monumento rimane il protagonista assoluto. La moda attraversa lo spazio come un fascio di luce, rivelando temporaneamente il volto nascosto del luogo senza mai alterarlo in modo permanente.

La collocazione della sfilata sul lungo asse del Pecile permette di assumere la grande vasca come dispositivo ottico e insieme simbolico. La passerella, scorrendo a pochi centimetri sopra il pelo dell'acqua, si configura come una sottile linea essenziale e continua che non tocca mai le antiche murature e si mantiene a distanza di sicurezza dal bordo lapideo della vasca.

L'accesso alla passerella avviene tramite due rampe-scala leggere, posizionate in corrispondenza dei varchi più ampi nella vegetazione che circonda il bacino. Queste rampe superano i cespugli, portando gradualmente i partecipanti alla quota sopraelevata della pedana e trasformando l'ingresso in un attraversamento progressivo dalla terraferma al riflesso. Il pubblico prende posto lungo i lati maggiori della vasca, su sedute basse e discontinue che non interferiscono con la scansione dei colonnati del portico retrostante; l'altezza contenuta di queste sedute garantisce che la vista del ritmo architettonico e delle superfici archeologiche rimanga completamente libera.

Il paesaggio storico del Pecile opera come una cassa di risonanza visiva. Il colonnato e i fronti murari, duplicati nel riflesso dell'acqua, amplificano la percezione della sequenza di abiti che sfilata sulla passerella. La superficie specchiante introduce una seconda scena – capovolta e tremolante – che affianca e raddoppia ogni gesto della sfilata. La scansione dei passi si accorda con l'ordine modulare del portico: il tempo effimero della sfilata aderisce per un attimo al tempo lungo della rovina, generando un montaggio tra ciò che è transitorio e ciò che è permanente. La passerella non entra in competizione con le preesistenze: al contrario, ne adotta la grammatica formale (linearità, misura, ritmo) e la traduce in un dispositivo curatoriale contemporaneo, trasformando il Pecile in un museo temporaneo a cielo aperto.

L'illuminazione scenografica è volutamente sobria e radente, in modo da valorizzare la trama delle superfici antiche e la pelle dell'acqua senza abbagliare. Il

bordo della passerella funge da sottile linea luminosa, percepibile anche a distanza ma non invasiva; il grande portico, invece, resta in penombra, permettendo alle rovine di emergere per stratificazioni progressive più che per effetto di luci dirette. Il risultato è un chiaroscuro calibrato, in cui gli abiti in passerella si stagliano sullo sfondo profondo del sito e non viceversa. Anche la colonna sonora asseconda la dimensione contemplativa: i livelli audio restano bassi, lasciando udibili i suoni ambientali del luogo – il mormorio dell'acqua, il fruscio delle fronde, l'eco dei passi sul pavimento in pietra.

Da un punto di vista simbolico, il camminamento sopraelevato sull'acqua enfatizza il carattere di soglia del progetto: una soglia tra la terra e il riflesso, tra la storia e la scena contemporanea, tra la permanenza e l'apparizione fugace. La grande vasca – matrice idraulica e paesaggistica della villa – diventa un medium attivo: la collezione di abiti, presentata in passerella, viene filtrata attraverso lo specchio d'acqua, assumendo i tratti di un'immagine doppia che interpella lo sguardo e lo obbliga a confrontarsi con la memoria del luogo. La rovina non è un semplice sfondo neutrale ma un interlocutore: custodisce l'eco di un'architettura di passeggio e di contemplazione e la riattiva nella forma contemporanea della passerella.

Alla conclusione della sfilata, l'allestimento si trasforma per accogliere un afterparty informale sull'erba, all'estremità occidentale della vasca, in asse con la passerella. Una serie di piccole pedane a livello del prato, rivestite di tappeti e stuoie, definisce isole di sosta e conversazione; tra di esse sono distribuiti tavolini bassi e sedute mobili, così da poter riconfigurare liberamente lo spazio a seconda della densità dei gruppi di ospiti. Un lungo bancone lineare, disposto parallelamente al bordo d'acqua, funge da bar e diventa una quinta luminosa sullo sfondo del portico; l'illuminazione rimane calda e indiretta, diffusa in pochi punti selezionati, in modo da preservare il buio naturale del giardino e i coni d'ombra creati dalle murature. Alcune lanterne posizionate sul filo dell'acqua riprendono l'allineamento della passerella e ne prolungano il riflesso luminoso sulla superficie, mentre una piccola pedana decentrata rispetto all'asse principale ospita interventi musicali dal vivo che animano la serata senza però sovrastare la scena.

Anche in questa configurazione conclusiva vengono rispettati i principi di reversibilità e di rispetto del contesto. Nessuna struttura poggia direttamente sulle rovine; tutte le installazioni mantengono una distanza di sicurezza dai muri antichi; ogni elemento costruttivo conserva un carattere leggero e temporaneo. L'atmosfera resta centrata sul dialogo con le preesistenze: da un lato la trama luminosa disegnata dalle piccole isole conviviali, dall'altro la massa scura e continua del portico che vigila sullo sfondo. Lo specchio d'acqua, ora quieto, riflette poche figure isolate e costellazioni di luci basse: la festa finale non cancella la sfilata, ma ne distende la cadenza in una socialità lenta e rilassata, lasciando che il paesaggio archeologico continui a dettare il tono dell'evento fino alla fine.



estetica dell'eccesso

fashion show

Fig. 69 - Vista notturna a volo d'uccello, Pecile

conclusioni

Dall’analisi condotta emerge che il dialogo tra moda e patrimonio culturale genera benefici reciproci per entrambe le parti in causa, ma solleva anche alcune criticità. Da un lato, per una maison di lusso scegliere un luogo storico prestigioso come scenario di una sfilata significa rafforzare il proprio heritage. Una collezione presentata in un sito iconico acquisisce immediatamente un’aura di autorevolezza e di esclusività: il marchio appare non più come un’effimera fabbrica di abiti, ma come erede di tradizioni, arte e cultura. Inoltre, l’associazione con un monumento celebre offre contenuti unici per i media, amplificando la risonanza dell’evento ben oltre la platea degli addetti ai lavori.

Dall’altro lato, anche il patrimonio culturale ricava vantaggi tangibili e intangibili da queste collaborazioni. Spesso le case di moda contribuiscono concretamente alla tutela del luogo, attraverso sponsorizzazioni, affitti onerosi o finanziamenti per restauri – come avvenuto con Fendi per la Fontana di Trevi o con Chanel per il Grand Palais. Un ulteriore beneficio è la visibilità globale: un défilé di richiamo internazionale porta il nome e l’immagine del sito storico sotto i riflettori di milioni di persone, inclusi molti solitamente lontani dal mondo dell’arte, con un conseguente aumento dell’interesse verso il sito e dei visitatori. Inoltre, eventi di questo tipo mescolano pubblici diversi: appassionati di moda e comunità locale si ritrovano fianco a fianco in un’esperienza insolita, osservando con occhi nuovi il patrimonio. In questo senso, il patrimonio “usa” la moda come volano promozionale, rinnovando la propria immagine e assicurandosi una rinnovata attualità.

Nonostante i numerosi aspetti positivi, non mancano i rischi insiti in questa commistione tra moda e patrimonio. Una delle principali preoccupazioni è la possibile mercificazione dei luoghi d’arte: trasformarli in scenografie per sfilate rischia di comprometterne la dignità, riducendoli a semplici quinte commerciali. Eventi esclusivi su invito possono creare tensione con la fruizione pubblica: la chiusura temporanea di un sito UNESCO per un gala privato è percepita da molti come una sottrazione di un bene comune. Vi è poi il rischio di sovraesposizione: l’attenzione effimera della moda può travolgere il luogo con flussi non sostenibili, o farlo ricordare più per l’evento mondano che per la sua storia. Da non trascurare il pericolo di danni materiali: palchi, passerelle e luci possono stressare strutture fragili, imponendo rigorose misure di tutela. Infine, la narrazione patinata della moda può oscurare i significati profondi di un luogo, sovrapponendo all’aura storica la propria estetica spettacolare.

In definitiva, il rapporto tra moda e patrimonio culturale si conferma un terreno fertile ma delicato, ricco di opportunità ma non privo di sfide. Le sinergie virtuose sono possibili, a patto di gestire queste iniziative con consapevolezza critica e rispetto del contesto. È fondamentale che l’evento di moda sia coerente con l’identità del luogo e che la salvaguardia del contesto storico-artistico resti prioritaria. Solo così l’effimero di una sfilata potrà davvero contribuire alla permanenza. Anziché consumare la memoria storica del sito, la moda potrà celebrarla e rivitalizzarla, lasciando un’eco positiva ben oltre la durata dell’evento.

Ringraziamenti

*Agli amici dell'università, alle giornate al
Lingotto e alle consegne a tarda serata che
ricorderò per sempre con nostalgia.*

*A Leo per essere sempre stato ottimista anche per
me.*

*Agli amici del liceo, quelli lontani e quelli vicini,
con i quali, senza rendermene conto, ho già
passato tanti anni della mia vita.*

*A Pietro per essere sempre stato sincero e schietto,
solo come un amico può essere.*

*A Greta, per tutti i suoi sacrifici fatti in questi
anni che spero di aver, almeno in parte, ripagato.*

*A Gabri, che tra poco sarà più alto di me, per
avermi fatto capire cosa significa avere un
fratello.*

*A Mamma e Papà per avermi reso una persona
della quale posso essere fiero di essere.*

Torino, 5 settembre 2025

bibliografia

Findlen, Paula. *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley: University of California Press, 1994.

Mauriès, Patrick. *Cabinets of Curiosities*. Thames & Hudson, 2002. (Orig. ed. Les Cabinets de curiosités, 2002).

Pomian, Krzysztof. *Collectors and Curiosities: Paris and Venice 1500–1800*. Cambridge: Polity Press, 1990. (Orig. ed. Collectionneurs, amateurs et curieux, 1987).

Praz, Mario. *La casa della vita*. Milano: Mondadori, 1965. (Trad. en: The House of Life, 1968).

Frisa, Maria Luisa. *Le forme della moda*. Bologna: Il Mulino, 2015.

Obrist, Hans Ulrich. *Ways of Curating*. New York: Faber & Faber, 2014.

Daston, Lorraine e Park, Katharine. *Wonders and the Order of Nature 1150–1750*. New York: Zone Books, 1998.

Lugli, Adalgisa. *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d’Europa*. Milano: Mazzotta, 1983.

Falguières, Patricia. *Les Chambres des merveilles*. Paris: Bayard, 2003.

Bann, Stephen (ed.). *The Coral Mind: Adrian Stokes’s Engagement with Architecture, Art History, Criticism, and Psychoanalysis*. (Contiene il saggio di P. Falguières sul Wunderkammer e l’arte della memoria).

Bjurström, Per. *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*. Oxford: Clarendon Press, 1985. (Atti di conferenza, a cura di Oliver Impey e Arthur MacGregor).

Bredenkamp, Horst. *Antico mare mirabile: Wunderkammer e modernità*. Roma-Bari: Laterza, 2003. (Trad. di Wunderkammer – eine philosophische Geschichte, 1999).

Dion, Mark. *Cabinet of Curiosities: Mark Dion and the University as Installation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. (Raccolta di saggi sul lavoro di Dion).

Hirst, Damien. *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*. Exhibition Catalogue, Venezia: Fondazione Pinault, 2017.

Warburg, Aby. *Il Rituale del Serpente e Atlas Mnemosyne*. (Per il metodo di montaggio visivo).

Gucci (a cura di M. L. Frisa, A. Michele, etc.). *Gucci Garden Archetypes*. Milano: Marsilio, 2021.

(Catalogo del museo Gucci Garden).

Historia Augusta, Hadrianus, XXVI, 5 (Spartiano). In: J. Ridley (ed.), The Historia Augusta, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1984.

W. L. MacDonald – J. A. Pinto, *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn*, Milano, Electa, 2006.

A. Carandini – E. Papi, *Adriano, Roma e Atene*, Milano, UTET, 2019.
Z. Mari, *L’Antinoeion di Villa Adriana: risultati della prima campagna di scavo (2002–2003)*, in Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, vol. 75, 2005, pp. 145–185.

S. Ensoli, *Per un cosiddetto Iseo nella Villa di Adriano a Tivoli: il Padiglione-Ninfeo di ‘Venere Cnidia’*, in A. M. Reggiani (a cura di), Villa Adriana. Paesaggio antico e ambiente moderno: elementi di novità e ricerche in corso, Milano, 2002, pp. 101–112.

M. T. Boatwright, *Hadrian and the Cities of the Roman Empire, Princeton (NJ)*, Princeton University Press, 2000.

J. C. Grenier, *Canopus: An Egyptian Theme in Hadrian’s Villa*, in Journal of the Society of Architectural Historians 50, 1991, pp. august 44–56.

F. Festa Farina (a cura di), *Tra Damasco e Roma. L’architettura di Apollodoro nella cultura classica*, Roma, “L’Erma” di Bretschneider, 2001.

Angelo Flaccavento. *Nella moda il nuovo origina da una incessante rielaborazione del passato*. Vogue Italia, n. 805 (settembre 2017), p. 191

Umberto Eco. *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani, 1964, p. 13

Piero Pruneti. *Con i Lettori – Villa Adriana e Marguerite Yourcenar*. Editoriale in Archeologia Viva n. 160, luglio/agosto 2013, pp. 3-5.

Lorenzo Ottone. *Alessandro Michele, il re-designer della moda*. In Domus, 30 novembre 2022

Francesca Ala, Maria M. Margaria, Valeria Minucciani. *Lo spazio architettonico della sfilata di moda*. Roma: Gangemi Editore, 2019, p. 7..

Redazione. *Polemiche e paillettes: la sfilata di Gucci ai Musei Capitolini*. In Exibart.com, 29 maggio 2019.

Walter Benjamin. *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*. (1936), in Id., Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media, a cura di Andrea Pinotti, Torino: Einaudi, 2012, p. 17

Angelo Flaccavento. *Alessandro Michele: citazionismo, passato e futuro della moda, ecco la mia visione*. Vogue Italia (online), 1 settembre 2017

Michel Foucault. *Des espaces autres*. (conferenza 1967), trad. it. in Spazi altri. I luoghi delle eterotopie, a cura di A. Dal Lago, Milano: Mimesis, 2001, p. 13

Aby Warburg. *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*. Trad. it. di Luciano Pistoì, Firenze: La Nuova Italia, 1966.

Laura Scafati. *E. Coccia, A. Michele e il libro a quattro mani: ‘Il linguaggio più adatto per parlare di moda è quello della filosofia’.* Vanity Fair Italia, 4 maggio 2024.

Emanuele Coccia. *Il filosofo e lo stilista: la moda forma raffinata di conoscenza della vita.* In Sette – Corriere della Sera, 6 maggio 2024, p. 21.

Umberto Eco. *Il postmoderno, ovvero la logica dell’ironia.* In Sugli specchi e altri saggi, Milano: Bompiani, 1985, p. 27.

Angelo Flaccavento. Vogue Italia, settembre 2017

Emanuele Coccia. *Alessandro Michele, La vita delle forme. Filosofia del reincanto.* Milano: HarperCollins, 2024

Gros, P. (2019). *La Villa Adriana: architettura di un imperatore.* Roma: L’Erma di Bretschneider.

MacDonald, W. L., & Pinto, J. A. (1995). *Hadrian’s Villa and Its Legacy.* New Haven: Yale University Press.

MacDonald, W. L., & Pinto, J. A. (1997). *Villa Adriana: la costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn.* Roma: Electa.

Carandini, A., & Papi, E. (2019). *Adriano, Roma e Atene.* Milano: UTET.

UNESCO World Heritage Centre. (1999). *Villa Adriana (Tivoli) – Nomination File n°907.* Parigi: UNESCO.

Piranesi, F. (1781). *Pianta delle fabbriche esistenti nella Villa Adriana.* Roma.

Goethe, J. W. (1817). *Viaggio in Italia (1786–88).* Ediz. it. a cura di A. Giuliani. Milano: Garzanti, 1991.

Byron, G. G. (1818). *Childe Harold’s Pilgrimage*, canto IV (vv. 140–167).

Brunetti, F. (1999). *Le Corbusier a Villa Adriana: un atlante.* Firenze: Alinea.

Scully, V. (2003). *Modern Architecture and Other Essays.* Edited by N. Levine. New Haven: Yale University Press.

Adembri, B., & Mari, Z. (a cura di) (2012). *Villa Adriana. Una storia mai finita. Novità e prospettive della ricerca.* Roma: L’Erma di Bretschneider.

Frischer, B. (2014). *The Digital Hadrian’s Villa Project: Reconstructing the Roman Villa in Virtual Worlds.* In Digital Heritage 2013, vol. 2, pp. 621–628. IEEE Press.

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

Borgoni Barbara, Caliari Pier Federico, Leoni Francesco (a cura di), *Piranesi Prix de Rome. Lectiones Magistrales.* Eduardo Souto De Moura, Accademia Adrianea Edizioni, in Edibus edizioni, Verona, 2019

Caliari Pier Federico, *La Forma della Bellezza,* Accademia Adrianea, Roma, 2019

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

Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, D.Lgs. 42/2004, art. 6.

D.Lgs. 31 marzo 1998 n.112, art. 148 (*devoluzione di funzioni in materia di beni culturali*).

Costituzione della Repubblica Italiana, art. 117, come modificato dalla L.Cost. 3/2001.

Convenzione UNESCO sulla Protezione del Patrimonio Mondiale Culturale e Naturale (1972), art. 5.

Convenzione di Faro (Consiglio d’Europa, 2005), art. 1 e art. 4-5.

Agenda 2030 ONU – *Obiettivi di Sviluppo Sostenibile*, Goals 8.9, 11.4 e 12.b.

sitografia

<https://www.vogue.it/article/casa-alessandro-michele-foto-palazzo-scapucci-roma#:~:text=%C2%ABSono%20un%20medico%20che%20cura,pieno%20di%20storie%20e%20leggende>

<https://www.vogue.it/article/casa-alessandro-michele-foto-palazzo-scapucci-roma#:~:text=%C2%ABSono%20un%20medico%20che%20cura,pieno%20di%20storie%20e%20leggende>

<https://www.newyorker.com/magazine/2016/09/19/guccis-renaissance-man#:~:text=glasses,consigned%20their%20most%20extravagant%20castoffs>

<https://oralhistory.ws/resources/unraveling-the-life-of-emperor-hadrian/#:~:text=Then%2C%20nestled%20in%20the%20Roman,his%20passion%20for%20global%20aesthetics>

<https://antigonejournal.com/2024/06/hadrians-villa-and-its-treasures/#:~:text=Hadrian%20was%20also%20the%20Emperor,territories%20of%20the%20Roman%20Empire>

https://www.researchgate.net/publication/326672249_The_Roman_Villa_in_the_Mediterranean_Basin_Late_Republic_to_Late_Antiquity#:~:text=The%20Roman%20Villa%20in%20the,Erode%2C%20Adriano%20e%20la%20koin%C3%A9

<https://www.archeotibur.org/p/aegyptiaca-antichita-egizie-ed.html#:~:text=paesaggi%20nilotici%2C%20scene%20di%20vita,I>

<https://www.worldhistory.org/article/1750/visitors-guide-to-the-monuments-of-hadrians-villa/#:~:text=Visitors%20can%20see%20the%20mix,recline%20while%20banqueting%20around%20a>

<https://zmj.unibo.it/article/view/8221#:~:text=scenario%20of%20the%20art%20business,the%20cultural%20and%20local%20environment>

<https://cultureshifts.net/en/modern-patronage-fashion-for-art/#:~:text=missions,make%20art%20accessible%20to%20everyone>

<https://cultureshifts.net/en/modern-patronage-fashion-for-art/#:~:text=missions,make%20art%20accessible%20to%20everyone>

<https://whc.unesco.org/en/list/907/#:~:text=Villa%20Adriana%20is%20an%20exceptional,Tivoli%20in%20the%20Lazio%20Region>

<https://www.doppiozero.com/walter-benjamin-tra-salvezza-e-oblio#:~:text=Il%20>

[privilegio%20accordato%20alle%20immagini%2C,dominio%20del%20suo%20tempo%20storico](#)

<https://www.pangea.news/il-citazionista-selvaggio-lozioso-viandante-sullarte-del-montaggio-letterario-in-walter-benjamin-mentre-il-mondo-va-in-frantumi/#:~:text=I%20procedimenti%20sono%20quelli%20del,comprensione%20di%20questo%20mondo%20attraverso>

<https://journals.openedition.org/estetica/1626#:~:text=estetica%2C%20definisce%20la%20fine%20dell%E2%80%99%E2%80%9Covviet%C3%A0%E2%80%9D,temporalit%C3%A0%20ed%20eternit%C3%A0%2C%20ne%20testimonia>

<https://artandarchaeology.princeton.edu/research/faculty-bookshelf/hadrians-villa-and-its-legacy#:~:text=The%20great%20Villa%20constructed%20by,up%20to%20the%20present%20day>

[https://www.treccani.it/enciclopedia/villa-adriana_res-0b1c06fd-8c5f-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Enciclopedia-dell’-Arte-Antica\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/villa-adriana_res-0b1c06fd-8c5f-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia-dell’-Arte-Antica)/)

<https://andarepergiardini.com/le-corbusier-e-villa-adriana/#:~:text=simbiosi%20che%20si%20generava,tutto%20pi%C3%B9%20scenico%20e%20d%E2%80%99impatto>

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.84647.html#:~:text=of%20Serapis%20at%20Alexandria%20and,of%20motifs%20for%20architectural%20decoration>

