

**S
C
U
L
P
T
Ū
R
A**



**Politecnico
di Torino**

Dipartimento di Architettura e Design
Laurea Magistrale in Architettura per la Sostenibilità
A.A 2024/2025

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

Candidate: Ginevra Balbo
Martina Maiolica

SCULPTŪRA

Villa Adriana tra sperimentazione
architettonica e couture tecnologica

ABSTRACT

La ricerca della bellezza trascende la perfezione formale di un'opera e si manifesta come processo continuo di metamorfosi, in cui il tempo e la materia trasformano la forma senza annullarne il significato. La tesi esplora il concetto di bellezza senza tempo come tensione generativa, capace di superare i confini storici e culturali per diventare esperienza condivisa. In questo percorso la rovina emerge come fase ulteriore della vita estetica dell'architettura: luogo in cui assenza e presenza si intrecciano, dando origine a un linguaggio nuovo, plasmato dall'azione del tempo. L'area archeologica di Villa Adriana diventa il luogo di questa riflessione, in cui le tracce dell'antico dialogano con linguaggi innovativi, capaci di connettere tradizione e sperimentazione. È a partire da questa visione che prende forma *Sculptūra*, progetto che indaga il rapporto tra memoria e contemporaneità attraverso due interventi connessi da una promenade narrativa.

Villa Adriana, realizzata dall'imperatore Adriano nel II secolo d.C. come residenza imperiale e laboratorio di sperimentazione architettonica, rappresenta uno dei più vasti complessi archeologici del mondo romano. La molteplicità dei suoi padiglioni, giardini e spazi residenziali rivela un progetto urbanistico innovativo,

capace di fondere culture e linguaggi diversi. La ricerca della bellezza trascende la perfezione formale di un'opera e si manifesta come processo continuo di metamorfosi, in cui il tempo e la materia trasformano la forma senza annullarne il significato. La tesi esplora il concetto di bellezza senza tempo come tensione generativa, capace di superare i confini storici e culturali per diventare esperienza condivisa. In questo percorso la rovina emerge come fase ulteriore della vita estetica dell'architettura: luogo in cui assenza e presenza si intrecciano, dando origine a un linguaggio nuovo, plasmato dall'azione del tempo. L'area archeologica di Villa Adriana diventa il luogo di questa riflessione, in cui le tracce dell'antico dialogano con linguaggi innovativi, capaci di connettere tradizione e sperimentazione. È a partire da questa visione che prende forma *Sculptūra*, progetto che indaga il rapporto tra memoria e contemporaneità attraverso due interventi connessi da una promenade narrativa.

Villa Adriana, realizzata dall'imperatore Adriano nel II secolo d.C. come residenza imperiale e laboratorio di sperimentazione architettonica, rappresenta uno dei più vasti complessi archeologici del mondo romano. La molteplicità dei suoi padiglioni, giardini e spazi residenziali rivela un progetto urbanistico innovativo, capace di fondere culture e linguaggi diversi.

01. Eredità della bellezza senza tempo

Rapporto tra scelte progettuali
e ricerca della bellezza

Morfogenesi e atto fondativo

Istanti della genesi formale

Percezione della bellezza nel
tempo

02. La rovina: tra memoria e modernità

Morte dell'architettura
e stato di rovina

L'heritage dell'architettura

Casi studio

03. Architettura sartoriale: l'arte di vestire il patrimonio

Ricerca della bellezza formale
nell'haute couture

Brand heritage

Il mecenatismo come motore
culturale e creativo

Esempi di allestimenti di fashion
show in siti archeologici

04. Un'archeologia nel futuro della moda

Dalla Space Age Couture al
Fashion Tech

Definizione formale tra ricerca
geometrica nella moda come
nell'architettura

05. Iris Van Herpen

Sviluppo e atto fondativo della maison

La ricerca dei materiali come pratica sostenibile

Lo spazio come scenografia

La dimensione performativa ed espositiva

06. Villa Adriana

Genesi e atto fondativo della villa

Architettura e paesaggio

Architettura e acqua

Architettura e suolo

07. SCULPTŪRA

Area estesa: Core Zone e Buffer Zone

Area di progetto

Il Progetto

Conclusioni

01. Eredità della bellezza senza tempo

Fin dall'antichità, l'essere umano ha indagato nel suo animo e si è interrogato per comprendere quali siano i fattori che rendono possibile quell'esperienza (condivisa da tutti gli uomini), tanto difficile da spiegare, quanto, al contempo, immediatamente riconoscibile quando percepita: la bellezza.

Rapporto tra scelte progettuali e ricerca della bellezza

Al centro di questa riflessione si colloca il rapporto profondo, complesso e intrinseco tra la forma e la bellezza; due elementi che, seppur distinti, si influenzano reciprocamente.



Fig.1 – Palazzo Imperiale, Villa Adriana, Tivoli. Foto delle autrici, 2024

Questo legame, come si può facilmente esperire nella realtà dei fatti, non è banale ed univoco. Infatti, come anche il testo “La forma della bellezza” approfondisce, quest’ultima non è un dato oggettivo, né un mero gusto personale, bensì una costruzione del pensiero.

L’ipotesi alla base di tale indagine è che la bellezza sia una forma pensata, un’entità nata nel momento in cui si progetta. Non si tratta quindi di qualcosa di già esistente, ma di qualcosa che si crea: è proprio attraverso la forma che la bellezza prende corpo, si rende riconoscibile e si distingue da ciò che resta nella sfera dell’ordinario. La forma, in questo senso, non è un semplice involucro materiale, ma è il mezzo attraverso cui il pensiero si fa visibile, concreto e condivisibile.

A guidare la nascita della forma non è soltanto la razionalità tecnica, ma un’intenzione più profonda: un desiderio progettuale che precede l’azione e orienta le scelte. Si tratta di una spinta interiore, che non dipende da criteri esterni ma da un impulso strutturale del pensiero umano: la tensione verso un ordine, verso una

“La forma è ciò che consente alla bellezza di emergere dal pensiero e di diventare esperienza condivisa. Senza forma, la bellezza resta solo un’intuizione” (1).

qualità percepibile, capace di generare senso. Il progetto, quindi, non è solo una questione tecnica o

pratica, ma è anche uno strumento per interrogarsi su cosa possa essere riconosciuto come bello. In questa prospettiva, la bellezza non è un risultato garantito, ma una possibilità da cercare, da pensare, da costruire. Il progettista non impone la bellezza, ma la esplora attraverso la forma, cercando di dare visibilità a idee, valori, emozioni che possano essere condivisi. La forma diventa così il mezzo con cui un pensiero prende corpo e diventa accessibile, leggibile, vivo.

1. Greta Allegretti, Alessia Rampoldi, “La forma della bellezza”, Roma, Accademia Adrianea Edizioni, 2019.

Morfogenesi e atto fondativo

La bellezza non si presenta come un qualcosa di immediato o già dato. Si rivela piuttosto attraverso un processo: una trasformazione che coinvolge il tempo, il pensiero e la materia. Perché esista una forma serve anche una durata, un tempo durante il quale l'idea si sviluppa e si concretizza, e non soltanto una materia fisica da plasmare.

È in questo dialogo tra materia e tempo che si genera la morfogenesi, ovvero la nascita della forma. Ad innescare tale processo non è unicamente un'intenzione funzionale o tecnica, ma, alla sua base, risiede il desiderio primario di definire una forma: una spinta originaria, profonda, che precede ogni percezione sensibile. Questo desiderio non è né consapevole né volontario: è una disposizione innata propria dell'intelletto umano che lo spinge ad ordinare, a dare un senso e a configurare il mondo tramite forme riconoscibili e catalogabili. È grazie a questo impulso che il pensiero si mette in moto e genera, attraverso il progetto, qualcosa di esperibile e comunicabile. La morfogenesi, allora, non è soltanto un fenomeno fisico, ma anche mentale e culturale. Essa inizia nel momento in cui l'idea si innesta nel tempo e si proietta nella materia, guidata da un'intenzione che precede ogni gesto concreto. Questo è l'atto fondati-

“L'atto fondativo della bellezza coincide con l'atto stesso della forma. La bellezza nasce quando qualcosa prende forma, e prende forma perché è desiderata.(2) ”

vo della bellezza: non un punto d'arrivo, ma l'origine stessa del progetto. Perciò, nel contesto architettonico o artistico, questo significa che la bellezza non si aggiunge alla forma come un elemento decorativo, ma coincide con la forma stessa quando questa riesce a rendere visibile un pensiero, una visione, una tensione interiore. Dare forma è quindi molto più che costruire: è attivare un processo che porta il pensiero a diventare spazio, struttura, materia viva nel tempo.

2. Greta Allegretti, Alessia Rampoldi, “La forma della bellezza”, Roma, Accademia Adrianea Edizioni, 2019.

Istanti della genesi formale

La nascita di una forma non avviene tutta in un solo momento, ma si articola in più passaggi, che corrispondono a fasi successive del pensiero creativo. Ogni fase ha un ruolo preciso e contribuisce alla trasformazione di un'idea astratta in qualcosa di concreto, percepibile, comunicabile.

Come anticipato nel capitolo precedente, tutto ha origine da una tensione creativa, una spinta interna che apre lo spazio del possibile. È da questa energia iniziale che il pensiero comincia a prendere direzione, tracciando le prime intenzioni del progetto.

A seguire, entra in gioco la percezione degli elementi e delle loro relazioni. La mente inizia a riconoscere materiali, proporzioni, direzioni, ritmi. È l'osservazione attenta a generare ordine, e da questo ordine nasce la forma. Non si tratta solo di vedere, ma di interpretare: comprendere il significato di ciò che si osserva. Quando la forma si chiarisce nella mente, viene percepita come idea. A questo punto si è in grado di formulare un giudizio estetico: non ancora definitivo, ma già orientato.

Questo giudizio può poi essere comunicato, condiviso, discusso.

La forma, una volta esternalizzata, entra nel campo dell'esperienza collettiva: viene accolta, accettata o rifiutata in base ai sistemi di attesa e ai codici culturali dell'osservatore. È qui che la bellezza mostra la sua natura dinami-

ca, capace di cambiare nel tempo a seconda di chi guarda, di come guarda, e di quali significati attribuisce. In questa relazione tra idea e rappresentazione si gioca il senso profondo della forma: ciò che è concepito nella mente e ciò che viene percepito all'esterno non coincidono perfettamente, ma dialogano. La forma è, quindi, tanto ciò che si pensa quanto ciò che si lascia vedere.

Percezione della bellezza nel tempo

La bellezza non è un'entità fissa: vive nel tempo, cambia con esso, e a volte, nel tempo, si perde. Una forma, per quanto perfetta appaia nel momento della sua creazione, non è mai al riparo dallo scorrere delle epoche e dai mutamenti culturali. La durata della bellezza realizzata, quella che ha preso corpo in un'opera, in un'architettura, in un oggetto, si misura in anni, decenni o secoli.

Il riconoscimento di questa bellezza, la sua visibilità, dipende sempre da chi guarda, e da quando guarda.

Nel tempo, i paradigmi estetici si trasformano. Le società cambiano sguardo, valori, sensibilità. Quello che un'epoca ha considerato esemplare può diventare, agli occhi di un'altra, estraneo o superato. Così, un'opera anche straordinaria rischia di perdere il senso, di non essere più riconosciuta come significativa, fino ad arrivare a uno stato di "morte" formale, in cui ciò che resta è solo il suo corpo vuoto, la sua rovina.

Quando il legame tra la forma e il contesto sociale che l'ha generata si spezza, la bellezza si ritira dallo sguardo. Non perché sia svanita, ma perché non viene più percepita. L'opera entra in uno stato sospeso, in cui può essere trascurata, dimenticata o addirittura rimossa.

Eppure, dentro quella forma, continua a esistere un potenziale, un eccezionalità silenziosa, in attesa di essere nuovamente compresa.

La bellezza, al pari di ogni significato culturale, attraversa dei cicli. Viene esaltata, respinta, dimenticata, nonché a volte riscoperta.

Anche l'architettura vive dentro un ci-

clo vitale: viene amata ed abitata, poi celebrata; quindi dismessa e trascurata, oppure persino osservata con distacco.

Eppure, ciò che distingue la vera bellezza è la sua capacità di riemergere. Di farsi nuovamente visibile quando il contesto torna a rileggerla, a riconoscerla, a darle nuova voce. Per questo, parlare di bellezza nel tempo non significa solo registrare il suo tramonto, ma comprendere come il suo valore si riattiva ogni volta che una forma ritrova uno sguardo capace di accoglierla.

Ci sono architetture che, pur distanti per tempo, contesto e funzione, riescono a parlare un linguaggio comune: quello della bellezza riconosciuta collettivamente. Non si tratta di una bellezza imposta da norme o da tradizioni, ma di una qualità che si manifesta nella capacità di alcune forme di suscitare ancora oggi emozione, rispetto e memoria. Il Partenone di Atene e il Palazzo della Civiltà Italiana all'EUR, spesso soprannominato "Colosseo Quadrato", rientrano in questa ristretta categoria. Pur diversi sotto ogni punto di vista, riescono entrambi a generare una percezione condivisa di equilibrio e potenza espressiva.



Fig. 2 – Vista del Partenone, Acropoli di Atene.



Fig. 3 – Vista del Palazzo della Civiltà Italiana, Roma.

Il Partenone nasce in un momento delicatissimo della storia ateniese, come risposta simbolica alla distruzione provocata dalle guerre persiane. Non è solo un edificio religioso, ma un manifesto di rinascita, ricostruito dopo le macerie, pensato per incarnare un ideale culturale e politico. Ciò che lo rende ancora oggi universalmente riconoscibile non è solo la sua armonia compositiva, ma il fatto che in esso si depositano secoli di trasformazioni: tempio, chiesa, moschea, rovina, monumento da ricostruire.

Nonostante le mutilazioni e gli usi stratificati, il Partenone continua a essere percepito come forma archetipica, ovvero come modello di un equilibrio che appartiene ad un patrimonio.

Dalla parte opposta, troviamo il Palazzo della Civiltà Italiana, costruito nel contesto dell'Esposizione Universale mai realizzata del 1942. Nato come celebrazione della cultura italiana in epoca fascista, l'edificio è stato successivamente reinterpretato come icona moderna, sottratta al



Fig. 4 – Vista parziale delle Cariatidi, Partenone, Atene.



Fig. 5 – Vista parziale del Palazzo della Civiltà Italiana, Roma.

suo carico ideologico originario. La sua forza risiede nell'essenzialità: una griglia di archi regolari, distribuiti su una massa pura, compatta, simmetrica. La struttura appare subito chiara allo sguardo, quasi astratta, capace di imporsi non per decorazione ma per geometria. È un'architettura pensata per essere guardata da lontano, come fondale urbano e simbolo figurativo.

La permanenza del Colosseo Quadrato non è solo fisica ma culturale: è stato assorbito nel paesaggio e nel discorso collettivo, diventando un esempio di come l'architettura possa trasformarsi, rigenerarsi e continuare a comunicare, anche al di là delle intenzioni originarie.

In entrambi i casi, la forma architettonica si carica di significati che vanno oltre la funzione: diventa segno riconoscibile, portatrice di memoria e di valori. Ed è forse proprio questa capacità, quella di essere letti, riconosciuti e ricordati, che rende questi due edifici esempi di bellezza condivisibile, capaci di superare le epoche e restare al centro dello sguardo collettivo.

02. La rovina: tra memoria e modernità

La “morte” della forma architettonica è un processo lento e quasi silenzioso, segnato dall'abbandono, dalla perdita della funzione originaria e dal degrado progressivo delle sue parti più vulnerabili.

Morte dell'architettura e stato di rovina

In questi casi, coperture, strutture lignee e superfici di finitura cedono per prime, aprendo la strada a un deterioramento che, col tempo, intacca l'intero organismo edilizio.

La “morte biologica” si verifica quando il manufatto perde la sua funzione originaria e, privato del suo ruolo, cade in uno stato di incuria e disuso. Altre volte, invece, la fine arriva in modo improvviso e violento, come esito di bombardamenti, demolizioni pianificate, terremoti, spoliazioni o altre calamità naturali: la “morte per distruzione” trasforma rapidamente un edificio integro in un cumulo di rovine.

In Italia, questo fenomeno assume un peso particolare a causa dell'enorme stratificazione storica e della diffusione capillare di manufatti di pregio. La Seconda guerra mondiale ha amplificato la portata del problema, lasciando interi centri urbani parzialmente distrutti e costringendo a scelte radicali e differenziate: ricostruire fedelmente, conservare la rovina o riprogettare da zero. Ogni opzione comportava implicazioni estetiche, storiche e simboliche, e ha generato dibattiti accesi che hanno coinvolto architetti, storici e comunità locali. Il modo in cui queste rovine sono state affrontate racconta molto della cultura architettonica italiana.

In certi contesti si è scelto di conservarle nello stato in cui si trovavano, “congelandole” nel momento della loro “morte” e trattandole come documenti storici da proteggere. In altri si è preferito restituire continuità formale e funzionale attraverso ricostruzioni filologiche, reintegrando le parti mancanti con l'obiettivo di restituire l'immagine originaria. Vi sono stati anche casi in cui la rovina è stata interpretata come opportunità progettuale, integrandola con interventi contemporanei capaci di darle nuove funzioni e significati. Questi diversi approcci, maturati soprattutto nel secondo dopoguerra, hanno dato vita a esperienze molto differenti tra loro. Qualunque sia stato l'approccio, la risposta alla “morte” della forma dell'architettura non è mai stata soltanto tecnica: ha sempre coinvolto valori culturali, identitari ed emotivi. La rovina, infatti, non è percepita solo come il risultato di un evento traumatico, ma come parte del paesaggio culturale e della memoria collettiva. Intervenire su di essa significa decidere quale immagine del passato trasmettere e in che modo legarla al presente.



Fig. 6 – Giovanni Paolo Pannini, *Capriccio con rovine romane*, 1734, olio su tela.

In questo quadro si inserisce il processo di estetizzazione, ovvero il passaggio dalla rovina come testimonianza di perdita alla “bella rovina”, capace di suscitare emozioni e attrarre lo sguardo. Questo approccio ha trovato una delle sue espressioni più influenti nelle opere di Giambattista Piranesi, le cui incisioni, dalle Vedute di Roma alle rappresentazioni di complessi come Villa Adriana, non si limitano a documentare lo stato dei luoghi, ma ne esaltano il valore formale e compositivo. Attraverso prospettive scenografiche, contrasti di luce e attenzione ai dettagli, Piranesi ha contribuito a codificare l'idea di rovina come oggetto estetico, consolidando un linguaggio visivo che ancora oggi accompagna questo concetto. La “bella rovina” nasce dall'incontro tra forma e tempo. Il tempo, già protagonista nel capitolo precedente, non agisce solo come forza corrosiva ma come vero e proprio scultore: sottrae, leviga, scolpisce nuove superfici, genera chiaroscuri e trame che non esistevano nell'opera originaria. In questa trasformazione, la mancanza diventa linguaggio; ciò

che non c'è più acquista lo stesso peso di ciò che rimane. Questa percezione porta a vedere la rovina non come un residuo mutilato, ma come un esito compiuto: l'assenza di parti non è un difetto da colmare, ma un vuoto eloquente che stimola l'immaginazione. È una condizione di equilibrio tra assenza e presenza, una sorta di “presente continuo” in cui la rovina viene fissata nella sua attuale configurazione, trasformandosi in immagine permanente.

Le sue manifestazioni possono essere diverse: la rovina disegnata, derivazione scientifica della rovina come frammento, è un artificio ricostruito dalla modernità attraverso l'inserimento per anastilosi di elementi architettonici originali con integrazioni per necessità statiche o di leggibilità; la rovina come frammento, rappresentazione romantica in cui l'incompletezza

“Una rovina ricomposta per anastilosi ha il compito principale di essere innanzitutto monumento, quello cioè di uscire dalla condizione di frammento-documento per assumere quello di topos di comunicazione di un'identità storico-archeologica”⁽³⁾.

diventa generatrice di suggestioni paesaggistiche e artistiche, come nei dipinti e nelle incisioni che esaltano scorci, lacune e prospettive inattese; e infine la rovina come essenza, in cui un singolo elemento racchiude il “codice” dell'opera originaria, consentendo di percepirla l'unità anche senza la sua integrità fisica tramite processi di astrazione (modalità tipologica) e descrittivi (modalità filologica). Il processo di estetizzazione delle rovine consente di ragionare sul bello assoluto: così come l'invecchiamento di un volto o di un materiale può renderlo più intenso e significativo, anche l'architettura, attraverso la rovina, raggiunge un livello di bellezza che non appartiene alla sua condizione originaria. È una bellezza che non si progetta, ma si riceve; che non nasce dalla perfezione formale, ma dal dialogo tra forma e tempo. In questa prospettiva, la morte dell'architettura non è soltanto una fine, ma l'inizio di una nuova fase della sua vita estetica: quella in cui il tempo diventa il principale autore, e la rovina la sua opera più matura.

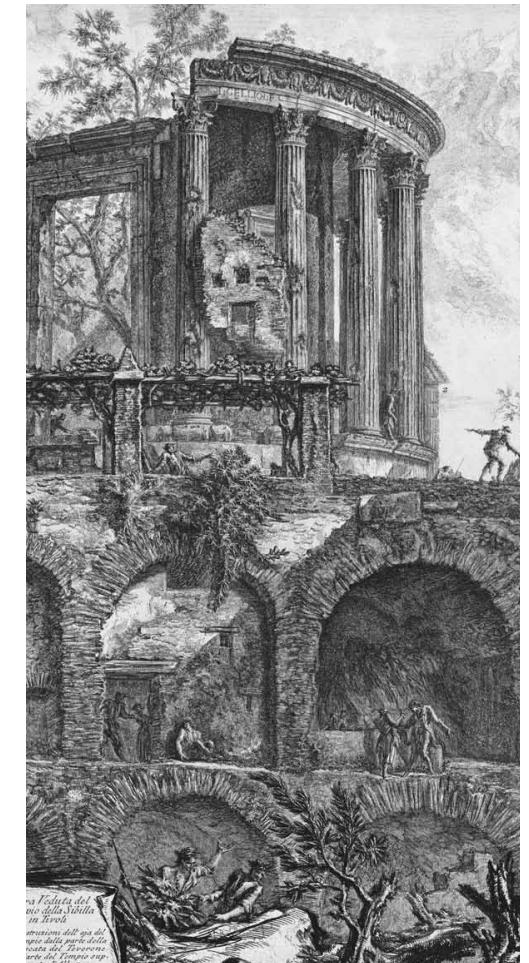


Fig. 7 – Giovanni Battista Piranesi, veduta del Tempio della Sibilla, Tivoli (da Vedute di Roma, Roma, 1779).

3. Pier Federico Caliarì, “La modernità delle rovine”, Roma, Prospettive Edizioni, Architetti di Roma, 2015, pp. 66.

L'heritage dell'architettura

Se la morte della forma dell'architettura segna il momento della perdita, l'heritage è ciò che sopravvive e che, attraverso un atto di riconoscimento collettivo, viene considerato degno di essere trasmesso alle generazioni future. È il lascito materiale e immateriale di un'opera: non solo ciò che resta fisicamente, ma anche il valore che la società, la cultura e la memoria condivisa le attribuiscono.

In questa prospettiva, la rovina non è più soltanto l'esito terminale di un processo distruttivo, ma si trasforma in un elemento attivo del patrimonio, una presenza che chiede di essere conservata, raccontata e, in certi casi, reinterpretata.

Il concetto di heritage si fonda su un equilibrio delicato: da un lato vi è l'urgenza di proteggere la materia e la forma sopravvissute, dall'altro il dovere di renderle comprensibili e fruibili senza snaturarne l'identità. Non tutto ciò che attraversa il tempo diventa automaticamente patrimonio: la selezione nasce da un atto culturale, da una valutazione che tiene conto del valore storico, artistico, identitario e testimoniale. Questo processo di riconoscimento è frutto di una stratificazione di pensiero, maturata nei secoli e spesso segnata da vivaci contrapposizioni.

Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, il dibattito internazionale sulla conservazione si divise nettamente tra due visioni contrapposte. Per Eugène Viollet-le-Duc, restaurare significava riportare un edificio ad uno stato di completezza ideale, anche se

questa condizione non era mai esistita in passato: il restauro era concepito come atto creativo, un'interpretazione progettuale che poteva spingersi a completare ciò che non c'era mai stato. All'opposto, John Ruskin vedeva in questo approccio una forma di falsificazione della storia, poiché ogni intervento che cancellava le tracce lasciate dal tempo alterava la verità dell'opera. William Morris, con la sua Society for the Protection of Ancient Buildings, diede forza a questa posizione, proponendo una conservazione minimale, basata su manutenzione e consolidamento, affinché gli edifici potessero invecchiare con dignità, mantenendo intatta la testimonianza autentica delle loro trasformazioni. Queste due visioni segnarono per decenni il campo della conservazione, costringendo progettisti e studiosi a posizionarsi tra l'idea di una ricostruzione creativa e quella di una conservazione pura. Nel Novecento, la ricerca di un equilibrio portò alla definizione di principi condivisi, destinati a influenzare profondamente le pratiche di tutela.

La Carta di Atene del 1931, elaborata

durante il primo Congresso internazionale degli architetti e dei tecnici dei monumenti storici, fu il primo tentativo di dare forma a un linguaggio comune in materia di restauro. Nasceva in un contesto in cui l'Europa stava prendendo coscienza della vulnerabilità del proprio patrimonio, spesso danneggiato o minacciato da interventi inadeguati. La Carta fissò l'idea che il restauro dovesse basarsi su studi storici e tecnici accurati, che fosse necessario distinguere le parti originali dalle aggiunte e che ogni intervento dovesse rispettare l'autenticità dell'opera. Qualche decennio dopo, in un'Europa segnata dalle ferite della Seconda guerra mondiale, la Carta di Venezia del 1964 raccolse e approfondì quei principi, adattandoli a una nuova sensibilità. In un momento in cui la ricostruzione rischiava di cancellare irreversibilmente le tracce della storia, la Carta stabilì che le aggiunte dovessero essere sempre riconoscibili, che le ricostruzioni basate su ipotesi non verificabili fossero da evitare, e che il restauro dovesse essere considerato un atto eccezionale, non un'operazione ordinaria.

Non si trattava solo di regole tecniche, ma di un vero e proprio manifesto etico, volto a preservare l'autenticità della testimonianza storica.

In Italia, dove il patrimonio architettonico è parte integrante del paesaggio urbano e rurale, questi principi internazionali sono stati reinterpretati alla luce della nostra storia. Qui il restauro non si è limitato alla materia: ha cercato di preservare anche l'immagine sedimentata nella memoria collettiva. Le tracce del tempo sono state considerate elementi insostituibili, capaci di raccontare storie che nessuna ricostruzione perfetta avrebbe potuto restituire.

L'heritage non si esprime soltanto nei principi teorici, ma vive nelle pratiche concrete. La conservazione, ad esempio, non è un'operazione di immobilizzazione, ma un atto di cura che stabilizza la rovina, la protegge e ne garantisce la sopravvivenza. Può significare consolidare una muratura senza completarla, proteggere superfici fragili o colmare soltanto quelle lacune necessarie a garantire leggibilità. L'obiettivo non è riportare l'edificio al passato, ma permette-

re che continui a vivere nel presente come testimonianza autentica.

La musealizzazione è un'altra forma di tutela, che trasforma il bene in esperienza culturale. Può avvenire in situ, mantenendo la rovina nel suo contesto originario e adeguandola per la fruizione, oppure in forma diffusa, integrandola in percorsi urbani e paesaggistici. Talvolta, antiche strutture e allestimenti contemporanei si intrecciano in dialoghi inediti, capaci di rinnovare la percezione del bene senza cancellarne l'identità.

Infine, è importante sottolineare come la documentazione rappresenti la base di ogni azione di tutela. Rilievi, fotografie, archivi digitali e modelli tridimensionali registrano lo stato attuale, ma anche le trasformazioni e gli eventi che hanno segnato il bene nel tempo. Documentare significa raccontare: fissare su un supporto materiale la memoria di un'opera, affinché sopravviva anche quando la materia si degrada o scompare.

In Italia, le decisioni sull'heritage sono sempre state influenzate dal contesto storico. Dopo la Seconda guerra mondiale, ad esempio, le rovine la-

sciate dai bombardamenti posero un dilemma culturale e politico: conservarle come ferite visibili, ricostruirle fedelmente o reinterpretarle alla luce delle esigenze contemporanee. In ogni caso, queste scelte non hanno mai avuto un carattere puramente tecnico: hanno determinato quale immagine del passato tramandare e quale narrazione legare al presente.

L'heritage, quindi, è il ponte tra la morte della forma dell'architettura e la sua nuova vita. È il processo attraverso cui la perdita si trasforma in memoria attiva, e la rovina, da simbolo di fine, diventa risorsa culturale, identitaria e persino generativa per il futuro.

Casi studio

Il passaggio dall'heritage dell'architettura alla sua applicazione concreta trova espressione più chiara quando ci si confronta con luoghi reali, segnati da storie complesse e da scelte progettuali che hanno lasciato un segno profondo. Se i principi della conservazione e del restauro forniscono un quadro teorico, sono i casi specifici a mostrarne la forza, le ambiguità e le possibili interpretazioni.

Tra i molti esempi si è scelto di analizzare due luoghi lontani per geografia e contesto ma vicini per densità di significati: il teatro romano di Sagunto, in Spagna, e il Museo di Castelvecchio a Verona.

Il primo rappresenta uno dei casi più controversi e dibattuti della conservazione contemporanea: un sito archeologico dove l'intervento di ricostruzione ha generato uno scontro culturale e giuridico senza precedenti, fino a diventare un caso emblematico del rapporto conflittuale tra materia antica, integrazione moderna e tutela normativa. Sagunto mette in scena le tensioni latenti dell'heritage: la volontà di restituire leggibilità a un bene, il rischio di sovrapporre un linguaggio contemporaneo troppo invasivo e la reazione di una comunità e di un sistema di tutela che hanno visto in quell'intervento una rottura dell'autenticità storica.

Castelvecchio, al contrario, è la dimostrazione di come un progetto contemporaneo possa inserirsi in un contesto storico complesso con equilibrio e finezza, dando vita a un dialogo virtuoso tra antico e nuovo.

L'intervento di Carlo Scarpa non cancella le stratificazioni, ma le mette in scena, le esalta, le rende percepibili e leggibili attraverso una regia spaziale e materica che trasforma la visita in un'esperienza sensoriale e narrativa. Qui, la rovina non è ricomposta per somigliare a ciò che era, ma è attraversata e interpretata, diventando struttura portante del progetto museale.

Questi due esempi, così distanti nelle scelte e negli esiti, permettono di esplorare le potenzialità e i rischi insiti nel passaggio dall'heritage alla pratica concreta.

Si andrà pertanto ad approfondirne gli aspetti.

Teatro Romano di Sagunto

Situato nella città omonima, in provincia di Valencia, il teatro romano di Sagunto è un monumento di età augustea che nei secoli ha subito spoliazioni, modifiche e un progressivo abbandono. Quando Giorgio Grassi e Manuel Portaceli iniziarono il progetto di recupero, lo stato di conservazione era estremamente frammentario: poche strutture in elevato, porzioni

della cavea, resti di murature senza continuità.

Non esisteva documentazione diretta in grado di definire con precisione l'altezza originaria della frons scaenae o la quota della summa cavea.

Il progetto adottò quindi, come riferimento tipologico, alcuni teatri romani ben conservati, tra cui Sabratha, Aspendos, Bosra e Palmira, studiandone proporzioni e rapporti spaziali per restituire la forma completa dell'edificio. Dal punto di vista formale e costruttivo, vennero ricostruiti la frons scaenae e la cavea, con l'inserimento di nuovi volumi in pietra chiara e calcestruzzo. Le parti nuove erano distinguibili dall'antico, ma ridefinivano in modo compiuto la sagoma dell'edificio, ricostituendo la spazialità della scena e delle gradinate.

Il progetto predispose anche la fruizione contemporanea del teatro, integrando percorsi e accessi per il pubblico e rendendo nuovamente possibile lo svolgimento di spettacoli. L'impianto scenico ricostruito comprendeva livelli, quinte e aperture che evocavano la complessità archi-

tettonica del modello romano, permettendo di percepire la funzione originaria del luogo.

Questo intervento, per la sua scala e per l'entità delle ricostruzioni, attirò l'attenzione internazionale ed entrò rapidamente nel dibattito sulla conservazione archeologica, diventando anche oggetto di procedimenti legali in Spagna. La discussione si concentrò soprattutto sul rapporto tra materia originale e parti nuove, sulla base tipologica utilizzata per la ricostruzione e sulla compatibilità con i principi sanciti dalla Carta di Venezia.

Uno dei nodi principali riguardava la proporzione tra elementi autentici e porzioni ricostruite: la quantità di integrazioni superava di gran lunga la consistenza materiale sopravvissuta, sollevando interrogativi sulla leggibilità delle parti e sull'impatto visivo complessivo. Un'altra questione fu la natura della base tipologica: in assenza di dati diretti, l'adozione di modelli esterni sollevava il tema della "ricostruzione congetturale", che la Carta di Venezia raccomandava di evitare. La compatibilità dell'intervento con i criteri internazionali era al centro

del dibattito: la Carta stabilisce che le aggiunte devono essere riconoscibili e non alterare l'equilibrio dell'insieme. Nel caso di Sagunto, la continuità visiva delle parti nuove rendeva il teatro percepibile come architettura integra piuttosto che come rovina parzialmente conservata, aprendo un interrogativo di fondo sulla soglia oltre la quale la riconoscibilità si perde. A queste riflessioni si affiancarono questioni giuridiche. Organismi e associazioni per la tutela del patrimonio contestarono la legittimità dell'intervento rispetto alle normative spagnole sui beni culturali. La vicenda approdò in tribunale, diventando un precedente importante nella definizione dei limiti legali della ricostruzione. Sul piano internazionale, il caso Sagunto entrò tra gli esempi discussi in convegni e pubblicazioni dedicate al restauro archeologico, stimolando riflessioni sulla relazione tra tipologia, funzione e autenticità.

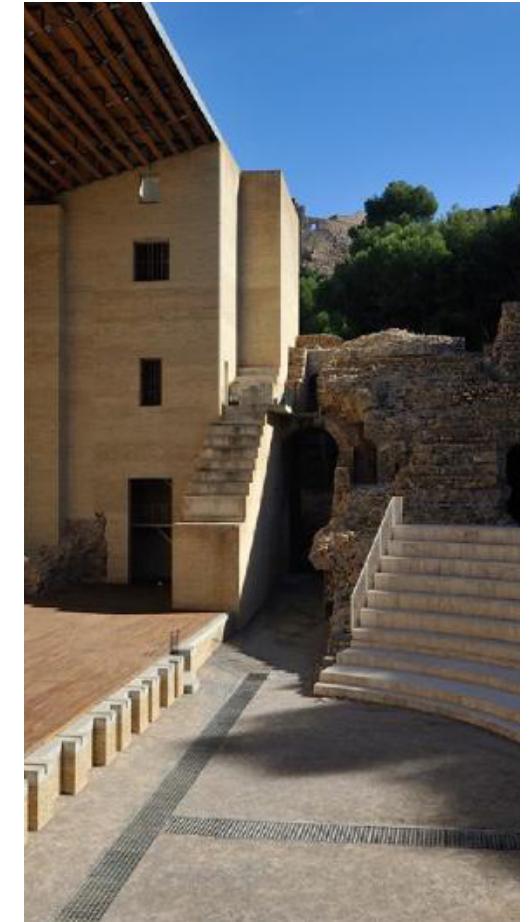


Fig. 8 – Teatro romano di Sagunto, restauro progettato da Giorgio Grassi (1985-86, realizzazione 1990-93).



Fig. 9 – Teatro romano di Sagunto, restauro progettato da Giorgio Grassi (1985-86, realizzazione 1990-93).



Fig. 10 – Teatro romano di Sagunto, restauro progettato da Giorgio Grassi (1985-86, realizzazione 1990-93).

Museo di Castelvecchio a Verona

Castelvecchio è una fortezza scaligera del XIV secolo, successivamente modificata in epoca veneziana, napoleonica e austriaca. Nel secondo dopoguerra il comune di Verona decise di trasformarlo in museo civico e affidò a Carlo Scarpa il progetto di riqualificazione. Quando Scarpa avviò l'intervento, l'edificio si presentava come un organismo stratificato, segnato da aggiunte incongrue e da trasformazioni che ne avevano alterato la leggibilità originaria. Tra il 1958 e il 1974, il lavoro di Scarpa non si limitò a un allestimento, ma coinvolse la struttura e l'assetto spaziale. Alcune parti dell'ala napoleonica vennero demolite per ripristinare il rapporto visivo e fisico con il fiume Adige, mentre altre vennero mantenute come testimonianza storica e integrate nel nuovo percorso museale. Scarpa intervenne anche su elementi novecenteschi, conservandoli o modificandoli in funzione della narrazione complessiva.

Il progetto si basava su un rapporto calibrato tra antico e nuovo: inserimenti in cemento, pietra, metallo e

legno si accostavano alle murature medievali e rinascimentali senza mimetismi, ma anche senza contrasti eccessivi. Ogni dettaglio, dai basamenti per le statue alle vetrine, dalle soglie ai ponti sospesi, fu disegnato per costruire un percorso narrativo in cui l'architettura e le opere esposte si valorizzavano reciprocamente.

Il percorso museale era concepito come una sequenza di ambienti, ciascuno con una propria identità spaziale e luminosa. Le aperture venivano calibrate per incorniciare scorci della città e del fiume, mentre le opere erano collocate in relazione diretta con la materia dell'edificio. La luce naturale veniva modulata da tagli, schermature e superfici riflettenti, in un controllo minuzioso dell'esperienza visiva.

Il Museo di Castelvecchio, realizzato prima della piena affermazione dei principi restrittivi della Carta di Venezia, è oggi un esempio di come un intervento contemporaneo possa valorizzare un bene storico senza ricostruirne le parti mancanti, ma interpretandone e mettendone in scena la complessità.

Sagunto e Castelvecchio rappresentano due estremi nel rapporto tra progetto contemporaneo e patrimonio storico. A Sagunto, l'obiettivo è stato quello di reintegrare la forma completa dell'edificio antico, ricostruendo in maniera coerente con la tipologia, ma su basi in parte ipotetiche. A Castelvecchio, invece, il progetto ha scelto di esaltare le stratificazioni e le discontinuità, trasformandole in parte attiva del racconto museale.

Entrambi i casi dimostrano che l'heritage non è un concetto astratto, ma una pratica che si confronta con contesti concreti, vincoli, lacune e possibilità. In uno, la restituzione mira alla leggibilità e alla fruizione funzionale; nell'altro, alla valorizzazione della frammentarietà e del dialogo tra epoche. In entrambi, la rovina diventa un dispositivo attivo di relazione con il presente, mostrando come i principi teorici vengano declinati, e messi alla prova, nella realtà del cantiere.

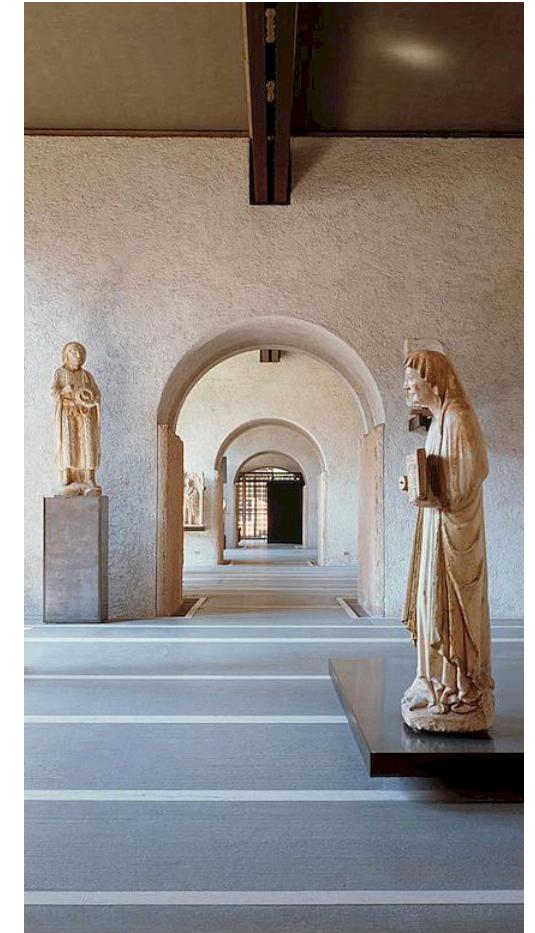


Fig. 11 – Interno del Museo di Castelvecchio, progetto di Carlo Scarpa (1958–1974).



Fig. 12 – Esterno del Museo di Castelvecchio, progettato da Carlo Scarpa tra il 1957 e il 1975.



Fig. 13 – Interno del Museo di Castelvecchio, intervento di Carlo Scarpa (1959-1973).

03. Architettura sartoriale: l'arte di vestire il patrimonio

La ricerca della bellezza formale in architettura modella lo spazio, nell'haute couture plasma il corpo attraverso volumi, equilibri e proporzioni. La bellezza prende forma dal corpo, che diventa al tempo stesso matrice generativa e compimento del progetto creativo. Ogni abito è concepito per instaurare un dialogo con chi lo indossa, trasformando il corpo in un organismo vivo, architettura in movimento che non si limita a fungere da semplice supporto, ma diventa medium espressivo attraverso cui l'abito rivela la propria dimensione estetica ed emozionale.

Ricerca della bellezza formale nell'haute couture

In questo paragrafo si affronta il nucleo stesso della couture: la ricerca della bellezza formale a partire dal corpo. L'analisi non si sofferma sull'astrazione teorica del concetto di bellezza, ma sul modo in cui la fisicità si configura come principio generativo di forme, movimenti e armonie. In passerella, il corpo è insieme origine e compimento del progetto sartoriale, e la sua interazione con lo spazio e con il contesto trasforma l'abito in un'esperienza estetica viva e irripetibile.

Il corpo, infatti, non è un elemento neutro, possiede una propria presenza scenica, un ritmo e una gestualità che la couture sa interpretare e amplificare. Le linee seguono le sue forme o vi si oppongono deliberatamente, i tessuti ne assecondano il movimento o lo trasformano in un gesto plastico. In passerella, il corpo non “porta” semplicemente l'abito: lo attiva, gli dà vita, lo fa esistere nello spazio e nel tempo. Così la forma progettata diventa forma vissuta, e la bellezza si manifesta non solo nella materia, ma nel suo fluire insieme al corpo che la abita.

Questa centralità del corpo implica una conoscenza profonda delle sue proporzioni e potenzialità espressive. Il couturier studia la relazione tra fisicità, abito e spazio, tenendo conto della postura, del passo, della velocità del movimento. Il risultato è una forma che non può essere separata dal gesto: un abito pensato per la staticità perderebbe senso in passerella, così come una creazione nata per la scena teatrale muta significato se collocata in un contesto diverso.

“La concezione dell'abito si configura come un prisma attraverso il quale si riflettono e si influenzano reciprocamente le dinamiche di cambiamento culturale e sociale”⁽⁴⁾.

Negli ultimi anni, la couture ha ampliato questa ricerca formale includendo anche il contesto ambientale come estensione scenica della presenza del corpo. Sfilare in luoghi iconici, templi, piazze, rovine, significa far interagire la figura umana con spazi che, come il corpo, hanno proporzioni, linee e volumi propri. Il corpo vestito diventa così un punto di raccordo tra l'abito e il luogo, un elemento dinamico che mette in dialogo la creazione con l'architettura e con la storia che essa custodisce. In questo senso, la bellezza formale dell'haute couture non è mai un fatto isolato: è il risultato di un sistema integrato in cui il corpo è il fulcro attorno a cui ruotano materiali, tecniche, luce e spazio. È il corpo a trasformare la couture da pura composizione estetica a esperienza viva, capace di imprimersi nella memoria e nell'immaginario collettivo.



Fig. 14 – Cosmica Dress, In collaborazione con Kim Keever. Collezione 'Shift Souls', 2019. Iris Van Herpen.

4. AIS/Design Journal, “Storia e Ricerche”, vol. 11, n. 20, settembre 2024 pg 106.

Brand Heritage

Il concetto di heritage non si limita alla dimensione materiale dell'architettura, e trova un'estensione significativa anche nell'ambito dei processi di costruzione identitaria dei brand. Se l'heritage architettonico è stato analizzato come patrimonio tangibile e culturale capace di veicolare memoria, valori e continuità storica attraverso lo spazio costruito, il brand heritage si configura come un patrimonio immateriale, radicato nella storia e nelle tradizioni del marchio, che diventa risorsa strategica nella sua definizione identitaria.

La transizione dall'heritage architettonico al brand heritage evidenzia come il concetto di patrimonio assuma per la maison una valenza tanto materiale quanto simbolica: un insieme di risorse storiche e narrative che, opportunamente valorizzate, contribuiscono a rafforzare la legittimità, l'autenticità e il posizionamento culturale dei brand nel contesto contemporaneo.

Secondo gli studiosi Urde, Greyser e Balmer, il brand heritage si manifesta attraverso cinque elementi fondamentali quali credibilità (track record), longevità (intesa come coerenza nel tempo), valore simbolico di segni e codici visivi, continuità dei valori e la capacità di mantenere una rilevanza nel presente pur attingendo al passato. In questo senso, così come il patrimonio architettonico consente di preservare e reinterpretare le tracce di una comunità, il brand heritage permette di costruire un legame autentico tra il marchio, la sua eredità e la comunità di riferimento⁽⁵⁾.

Nella moda, questi elementi si traducono nella capacità di preservare e rinnovare codici estetici, materiali

e abitudini di consumo, trasformandoli in un linguaggio riconoscibile e distintivo. Infatti, in questo settore il concetto di brand heritage assume un ruolo particolarmente rilevante: la continuità tra passato e presente costituisce una componente essenziale dell'identità del marchio. Non si tratta semplicemente di possedere una lunga storia, quanto piuttosto di saperla trasformare in eredità attiva, capace di orientare il presente e proiettarsi nel futuro. L'heritage non è un archivio statico, ma un dispositivo strategico che "aiuta a rendere un brand rilevante per il presente e, in prospettiva, per il futuro"⁽⁶⁾.

Nella moda, questa dinamica si traduce nella capacità di reinterpretare costantemente linguaggi estetici e codici simbolici. Marchi come Chanel, Valentino, Gucci o Hermès non si limitano a custodire le proprie origini, ma le attualizzano, facendo della tradizione una risorsa identitaria.

"Non tutti i marchi con una storia utilizzano tale storia come parte del proprio posizionamento. Quelli che lo fanno sono brand con heritage"⁽⁷⁾.

5. Mats Urde, Stephen A. Greyser, John M.T. Balmer, "Corporate brands with a heritage", *Journal of Brand Management*, 15, 1 (2007), pp. 4-19 | 6. Urde, Greyser, Balmer, 2007, p. 6 | 7. Urde, Greyser, Balmer, 2007, p. 7

La differenza tra brand history e brand heritage è quindi fondamentale: "Tutti i marchi hanno una storia, ma non tutti hanno un'eredità"⁽⁸⁾.

In questa prospettiva, il brand heritage non è soltanto memoria, ma una vera e propria architettura simbolica che connette generazioni, luoghi e valori. La moda, come l'architettura, lavora sul rapporto tra tradizione e innovazione, sull'uso dei simboli e sulla costruzione di continuità culturali. Così, l'heritage diventa un capitale immateriale che non solo consolida la reputazione del brand, ma ne orienta la capacità progettuale, favorendo la creazione di identità coerenti e durature nel tempo. Un'eccessiva enfasi sul passato può, però, limitare la creatività e l'innovazione, impedendo ai marchi di evolversi e di essere all'avanguardia.

È quindi necessario stabilire un equilibrio tra i valori del brand e la cultura attuale per mantenere la continuità dei valori nel tempo e consentire di continuare a fare la storia, ma, allo stesso tempo, è fondamentale operare a livello identitario ed immaginario, in un duplice rapporto di tradi-

zione ed innovazione.

Esemplificativo è il caso di Chanel, che rielabora costantemente i propri simboli fondativi, o quello di Fendi sotto la direzione di Kim Jones, capace di "riscrivere il futuro partendo dal passato" attraverso una continua integrazione tra patrimonio culturale e visione contemporanea.

Per queste dinamiche la narrazione del brand, o storytelling, diviene oggi uno strumento centrale nella costruzione identitaria dei marchi di moda. Non si limita a comunicare un prodotto, ma genera un immaginario simbolico che collega passato, presente e futuro, rendendo l'identità del marchio unica e riconoscibile.

Inoltre, con la globalizzazione, la moda ha iniziato a nutrirsi di cultura attraverso due strategie principali: dall'alto, tramite le fondazioni e le maison che istituzionalizzano il proprio patrimonio con archivi, mostre e operazioni museali; dal basso, attingendo al patrimonio estetico delle culture locali, reinterpretato in chiave globale. In questo processo, gli archivi storici assumono un ruolo cruciale: non solo strumenti di conservazione,

ma dispositivi dinamici di memoria che alimentano la creatività e conferiscono legittimità culturale. Così, lo storytelling diventa un vero e proprio progetto culturale, in cui la tradizione si trasforma in risorsa per l'innovazione, esattamente come in architettura il recupero del patrimonio costruito genera nuovi significati e forme contemporanee.

Il direttore creativo è una sorta di "archeologo delle cose a venire"⁽⁹⁾.

Infatti, nelle metamorfosi perenni della moda, il direttore creativo diviene la figura chiave: ha il compito di trasportare l'heritage del marchio nel presente per plasmare un nuovo futuro. L'equilibrio tra direttori creativi e case di moda permette ai vari marchi di reinventarsi.

Di seguito si riportano pertanto due casi studio che evidenziano il ruolo strategico del direttore creativo e la sua influenza nel ricercare un legame con il passato improntato al tempo verso il futuro.

Un caso emblematico della trasformazione del rapporto tra moda ed eredità culturale è rappresentato dal Gucci Garden, inaugurato nel 2011 all'interno del Palazzo della Mercanzia a Firenze.

L'iniziativa segna un passaggio significativo: non più il "museo d'impresa" tradizionale, concepito come archivio statico di testimonianze storiche, ma uno spazio ibrido, dinamico e immersivo. Con l'arrivo di Alessandro Michele alla direzione creativa, il concetto stesso di museo viene ribaltato: da luogo della memoria lineare a laboratorio estetico in continua evoluzione, in cui dialogano capi d'archivio, collezioni recenti e opere di arte contemporanea.

Questo approccio rispecchia una nuova modalità con cui i brand di moda interpretano il proprio heritage. Fino a pochi anni fa, la tradizione della maison costituiva un vincolo imprescindibile: ogni nuovo direttore creativo era chiamato a inserirsi in una linea di continuità storica, reinterpretandola senza mai infrangerne l'ossatura identitaria.

Oggi, invece, l'ingresso di un nuovo

8. Urde, Greysen, Balmer, 2007, p. 13.

9. Maria Luisa Frisa, "La moda scrive il futuro guardando al passato, tra vintage e archivi", Vogue Italia,.

creativo può determinare non solo un mutamento stilistico, ma un re-branding complessivo, capace di incidere profondamente sulla percezione del marchio.

Il caso Gucci dimostra come la memoria non venga più trattata come un archivio da preservare, ma come una risorsa da attivare e ricontestualizzare. L'heritage diventa così un campo di sperimentazione: non soltanto fondamento identitario, ma terreno per una narrazione sempre rinnovata, in cui la storia della maison si intreccia con linguaggi artistici, estetiche contemporanee e pratiche museali innovative.



Fig. 15 – Interno del Gucci Garden inaugurato nel Palazzo della Mercanzia a Firenze.



Fig. 16 – Interno del Gucci Garden inaugurato nel Palazzo della Mercanzia a Firenze.

Un secondo caso emblematico è rappresentato da Schiaparelli, dove il direttore creativo Daniel Roseberry, nella sfilata Haute Couture 2024, reinterpreta l'eredità della maison attraverso un dialogo con la biografia di Elsa Schiaparelli, affascinata dall'astrologia e legata al fratello astrologo, direttore dell'Osservatorio di Brera.

Il risultato è una collezione che fonde codici storici, come guipure, velluti e pizzi, con riferimenti tecnologici contemporanei, quali microchip, calcolatrici e dispositivi elettronici. Ne emergono figure e silhouette che appaiono al tempo stesso familiari e inedite: un esempio di come l'heritage possa trasformarsi in piattaforma creativa, in grado di generare nuove estetiche senza rinunciare alla continuità con l'identità del marchio.

La letteratura sin qui approfondita

“Questa collezione è un omaggio a quell'ossessione, oltre che uno studio sulle contraddizioni: l'eredità e l'avanguardia, la pura bellezza e la provocazione, la terra e il cielo. (...) Le cose e le idee che sembrano diametralmente opposte tra loro possono anche combinarsi per creare sorprendenti chimere”⁽¹⁰⁾.

associa il brand heritage prevalentemente a marchi caratterizzati da una lunga tradizione storica. Tuttavia, il concetto può essere declinato in maniera più ampia, includendo patrimoni culturali e simbolici che prescindono dalla sola dimensione temporale. In questo senso, il caso di Iris van Herpen rappresenta un esempio emblematico: pur essendo un brand giovane, la stilista ha costruito fin dalle origini una narrazione coerente fondata sulla sperimentazione materica, sulla contaminazione interdisciplinare e sul dialogo con l'heritage architettonico e artistico. Il patrimonio del brand non si radica dunque nella longevità, ma nella capacità di trasformare l'innovazione in eredità culturale, ponendo al centro valori di avanguardia, artigianalità sperimentale e fusione tra moda, arte e tecnologia. Ciascuna collezione si configura come tassello di un archivio in evoluzione, capace di preservare e rielaborare le collaborazioni interdisciplinari con architetti, artisti e scienziati, delineando un brand heritage fondato sulla continuità dei valori e sulla coerenza identitaria.

Iris van Herpen dimostra come il brand heritage possa assumere forme diverse da quelle tradizionali: non solo conservazione del passato, ma anche costruzione di un patrimonio culturale attraverso l'innovazione, in grado di generare autenticità e di legittimare il brand all'interno del panorama della moda contemporanea.

10. Daniel Roseberry, “This collection is an homage to that [astrology] obsession, as well as a study in contradictions...”, Schiaparelli, Spring/Summer 2024 Haute Couture show notes, 22 gennaio 2024.

Il mecenatismo come motore culturale e creativo

L'uso dei siti archeologici come cornice per le sfilate di haute couture rappresenta oggi una delle forme più evidenti e complesse di interazione tra creatività contemporanea e patrimonio storico. Questi luoghi, carichi di memoria e universalmente riconosciuti come simboli di bellezza e d'identità culturale, offrono alle maison qualcosa che nessuna scenografia artificiale può garantire: l'aura di un'eredità autentica, stratificata nei secoli e già radicata nella percezione collettiva.

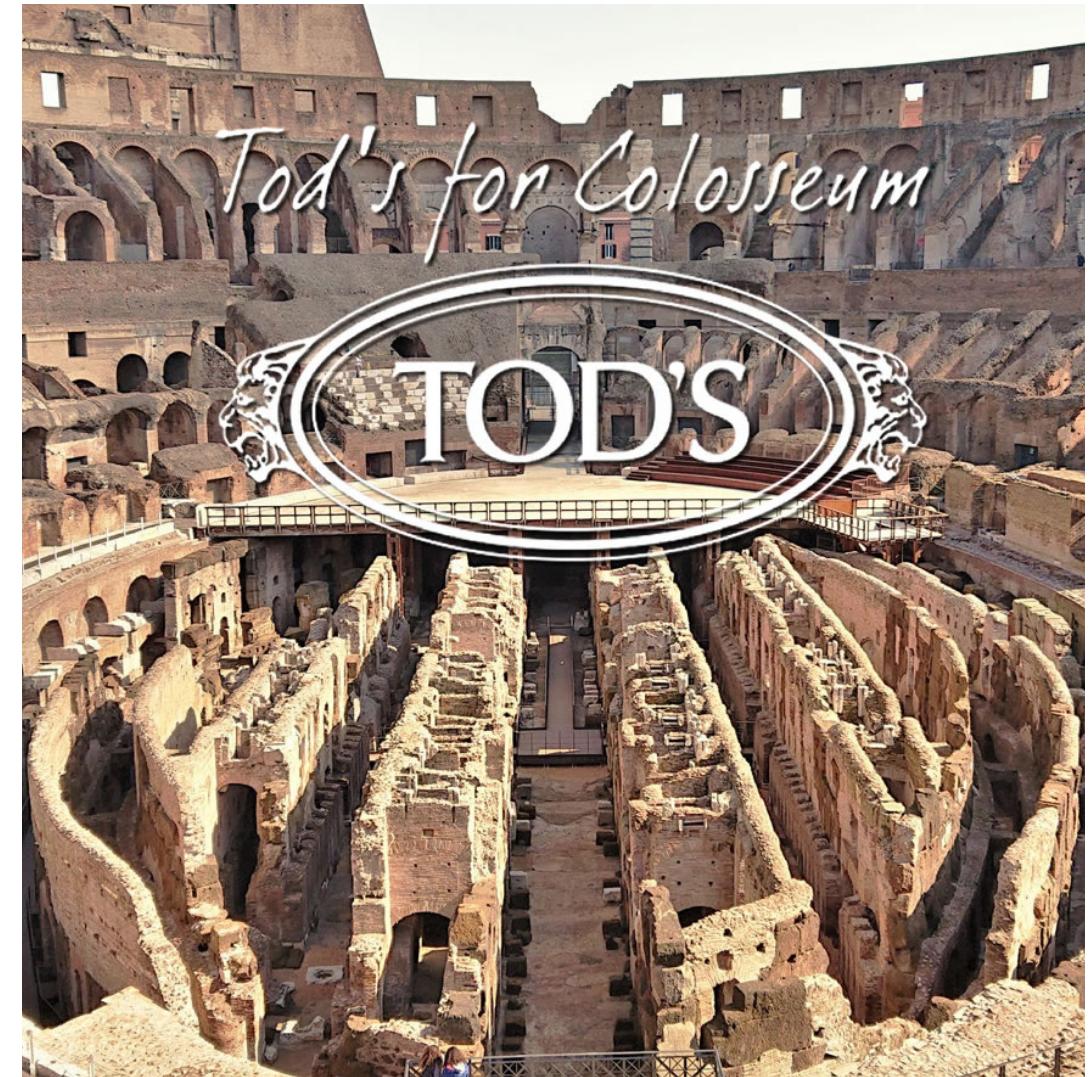


Fig. 17 – Progetto di restauro dell'ipogeo del Colosseo, Roma, progetto sostenuto dal Gruppo Tod's.

Collocare una collezione di alta moda in un contesto simile significa appropriarsi, seppur temporaneamente, di un linguaggio estetico che ha attraversato il tempo, inscrivendo il proprio lavoro in una narrazione che unisce passato e presente.

L'accesso a un sito archeologico per un evento di moda è il risultato di un iter complesso, che coinvolge direttamente le soprintendenze e gli enti di tutela competenti. Ogni progetto viene sottoposto a valutazioni rigorose, che tengono conto della sicurezza del bene, della compatibilità dell'evento con il contesto, delle modalità di allestimento e del potenziale impatto sul sito. In questo processo, le soprintendenze non sono semplici spettatori, ma veri interlocutori che pongono condizioni precise.

La componente economica è aspetto determinante; infatti in moltissimi casi, l'autorizzazione a utilizzare un sito archeologico è subordinata ad un accordo di mecenatismo: il brand si impegna a finanziare interventi di restauro, manutenzione o valorizzazione del bene. Questo contributo non è un dettaglio accessorio, ma

una condizione sostanziale.

Così, l'evento diventa parte di un'operazione più ampia, in cui il marchio non solo beneficia della potenza scenografica del luogo, ma ne sostiene attivamente la conservazione. Basti pensare a operazioni come quelle del Gruppo Tod's per il Colosseo o di Fendi per le fontane storiche di Roma e per il Tempio di Venere e Roma: investimenti milionari che hanno permesso lavori di recupero di grande impatto, spesso impossibili da realizzare con le sole risorse pubbliche⁽⁵⁾.

In questo senso, la maison assume il ruolo di mecenate contemporaneo. Il committente investe nel patrimonio culturale non solo per un ritorno estetico, ma anche simbolico: associando il proprio nome a un luogo iconico, lo "adotta" temporaneamente e lo proietta in un nuovo ciclo di visibilità. Per il patrimonio, il vantaggio è evidente: riceve fondi immediati per interventi urgenti e, al contempo, ottiene un'esposizione mediatica che amplia il suo pubblico ben oltre i circuiti tradizionali. Il brand, consolida la sua identità come custode della bellezza, capace di dialogare alla pari con i vertici

dell'arte e dell'architettura. Il legame tra mecenatismo e comunicazione è diretto. Nella costruzione del racconto dell'evento, il finanziamento al restauro e la collaborazione con le istituzioni diventano parte integrante della narrazione. I comunicati stampa non si limitano a descrivere gli abiti o l'allestimento: raccontano i dettagli dell'intervento di conservazione, i mesi di lavoro, le tecniche adottate, l'importanza di restituire un bene alla collettività. Le immagini della sfilata sono spesso affiancate a quelle del restauro completato, in una sequenza che rafforza l'associazione tra la maison e il luogo. L'evento viene così percepito non solo come spettacolo estetico, ma come atto culturale e gesto di responsabilità sociale⁽⁶⁾.

Questa strategia di comunicazione ha effetti anche nel lungo periodo, con evidente convergenza di interessi e di valori.

Il brand riesce a fissare il proprio nome nella memoria collettiva associandolo ad un'azione concreta di tutela e di recupero. È una forma di adozione culturale che va oltre la durata dell'evento e che, se ben gestita,

diventa parte stabile dell'identità di marca. Allo stesso tempo, il patrimonio beneficia di una rinnovata centralità, diventando protagonista non solo di un evento mondano, ma di un racconto mediatico globale.

Per le maison, l'haute couture è l'apice della forma, della precisione artigianale e dell'innovazione creativa; per i siti archeologici, la propria forma materiale è la testimonianza viva di un'epoca e di un'idea di bellezza che resiste ai secoli. Quando queste due dimensioni si incontrano, la passerella diventa un ponte simbolico tra passato e presente, in cui la moda non è più soltanto creatrice di immagini effimere, ma custode temporanea di un'eredità che continua a vivere anche grazie a lei.

È in questa convergenza di interessi, responsabilità e valori estetici che si colloca la vera forza di questa alleanza: un patto culturale in cui la bellezza, sia essa scolpita nella pietra o plasmata nel tessuto, continua a essere riconosciuta, protetta e condivisa.

6. Allegretti-Diatta-Ghirardini, 2022, p.42.

7. Spadaccini, 2022, p.121.

Esempi di allestimenti di fashion show in siti archeologici

Nel paragrafo precedente è emerso come il mecenatismo contemporaneo non si configuri più come un gesto episodico o straordinario, bensì come una pratica sistematica che accompagna tanto la produzione quanto la comunicazione dei grandi brand dell'haute couture.

Le maison non agiscono in una dimensione separata rispetto al patrimonio culturale; al contrario, lo ricercano, lo interpretano, lo sostengono economicamente e lo trasformano in un linguaggio capace di rafforzare la propria immagine, garantendo al tempo stesso nuove forme di valorizzazione e continuità ai luoghi che accolgono le loro collezioni.

Nei documenti ufficiali e nella prassi amministrativa italiana ed europea, questa pratica viene spesso definita come partenariato pubblico-privato per la valorizzazione e può assumere sfumature diverse. In alcuni casi si concretizza in un sostegno economico diretto, finalizzato al restauro e alla conservazione di monumenti; in altri si manifesta attraverso operazioni di valorizzazione simbolica, in cui l'evento stesso diventa un veicolo di promozione e di rinnovata percezione del sito archeologico o storico.

È importante sottolineare, inoltre, che questi interventi non rappresentano episodi sporadici o eccezionali, ma costituiscono ormai una pratica frequente, quasi ordinaria. La logica del mecenatismo nel mondo della

moda, non si esaurisce nella sponsorizzazione o nell'effimero di una passerella, ma implica sempre un ritorno tangibile (economico, simbolico o culturale) verso il bene comune.

Si prenderanno in esame quattro esempi emblematici volti ad evidenziare la varietà di approcci possibili. Da un lato, assisteremo a collaborazioni in cui la valorizzazione avviene soprattutto sul piano dell'immagine e della comunicazione, come nei casi di Dolce & Gabbana al Foro Romano (2025) e Chanel alle Carrières de Lumières (2021). Dall'altro, vedremo invece come il mecenatismo possa assumere una forma concreta e diretta, con interventi economici a sostegno del restauro, come nel caso di Dior al Partenone di Atene e di Fendi al Tempio di Venere e Roma. Questi quattro casi permettono di cogliere la complessità del rapporto tra alta moda e patrimonio, inteso come un intreccio fatto di estetica, responsabilità e comunicazione, che si muove costantemente tra il piano simbolico e quello materiale.

Fendi - Restauro del Tempio di Venere e Roma e sfilata couture

Tra i casi più significativi di mecenatismo contemporaneo vi è senza dubbio l'intervento di Fendi al Foro Romano, legato al restauro del Tempio di Venere e Roma. Si tratta di uno dei templi più imponenti dell'antichità, costruito da Adriano nel II secolo d.C. e situato a ridosso del Colosseo, ma per lungo tempo rimasto in stato di degrado e bisognoso di importanti interventi di conservazione.

Nel 2019 la maison ha annunciato il proprio impegno a finanziare i lavori, stanziando 2,5 milioni di euro per il restauro completo del complesso (Wanted in Rome; The Impression). L'operazione si è svolta in accordo con il Parco archeologico del Colosseo e ha comportato lavori di consolidamento strutturale, pulitura e valorizzazione delle superfici marmoree, oltre a un nuovo impianto di illuminazione che restituisce al monumento la sua imponenza anche nelle ore serali. Il restauro è stato completato nel 2021, segnando un momento fondamentale per la fruizione del sito.

Fendi ha celebrato questo impegno con una sfilata di haute couture femminile, organizzata davanti al Colosseo e all'interno della cella del

tempio restaurato. L'evento non costituiva un semplice atto simbolico di ringraziamento, ma parte integrante del progetto di valorizzazione: il patrimonio restaurato è stato restituito a un pubblico globale attraverso il linguaggio della moda, mostrando come la collaborazione tra istituzioni pubbliche e maison private possa incidere concretamente sulla tutela dei beni culturali. L'operazione è stata accompagnata anche dalla pubblicazione di un volume edito da Electa, che documentava l'intervento di restauro e ne contestualizzava il valore storico e culturale. Questo atto editoriale ha reso ancora più evidente la volontà della maison di non limitarsi a una sponsorizzazione, ma di costruire una vera e propria narrazione culturale intorno al progetto, con un lascito tangibile per la comunità scientifica e per i visitatori. Il caso di Fendi rappresenta un esempio paradigmatico di mecenatismo in senso pieno, in cui l'investimento privato non si limita a dare visibilità al brand, ma contribuisce concretamente alla conservazione materiale di un bene archeologico. La moda, in questo caso, non è soltanto cornice estetica o valorizzazione simbolica, ma strumento diretto di tutela e di trasmissione della memoria.



Fig. 18 – Interno del Tempio della Venere, intervento di restauro sostenuto da Fendi (2020–2021).

Dior - Cruise 2022 al Partenone di Atene

Nel giugno 2021 la maison Dior ha scelto Atene come cornice per la presentazione della collezione Cruise 2022, riportando la moda al centro di uno dei luoghi più emblematici della cultura classica. Il momento più significativo è stato lo shooting fotografico realizzato al Partenone, un atto di forte valore simbolico e culturale che ha riattivato il dialogo tra moda e patrimonio antico.

La decisione di ambientare parte della comunicazione visiva della collezione sull'Acropoli celebrava i 70 anni dal noto servizio fotografico del 1951, quando Christian Dior portò le sue creazioni ad Atene, intrecciando la couture francese con l'estetica classica. Maria Grazia Chiuri ha voluto riprendere quel gesto fondativo, trasformandolo in un atto di memoria e di continuità creativa, riaffermando la Grecia come radice estetica e culturale della maison (Vogue; DuJour).

Gli abiti hanno instaurato un dialogo diretto con la monumentalità del Partenone: dai pepi reinterpretati in chiave moderna ai tessuti drappeg-

giati che richiamavano le figure del fregio, dalle decorazioni geometriche ispirate alle ceramiche attiche fino alle linee capaci di evocare il ritmo delle colonne doriche. Non si trattava di un mero citazionismo, ma di una vera e propria traduzione della classicità nel linguaggio della couture contemporanea (DailyArt Magazine).

Dal punto di vista istituzionale, la realizzazione degli scatti ha richiesto un permesso speciale del Consiglio Archeologico Centrale greco, accompagnato da un contributo economico stimato in circa 200.000 euro. Questa cifra corrispondeva alla compensazione per i mancati introiti dovuti alla chiusura temporanea del sito durante le riprese. Si è trattato quindi di una forma di mecenatismo diretto, in cui la maison non ha solo utilizzato il patrimonio come sfondo, ma ha sostenuto concretamente la sua valorizzazione e manutenzione attraverso un contributo economico specifico.

In questo caso, il mecenatismo si manifesta su un duplice livello: da un lato, quello materiale, legato al sostegno finanziario per la tutela del



Fig. 19 – Modelli della collezione Dior Cruise 2022 davanti al Partenone, Acropoli di Atene.

sito; dall'altro, quello simbolico, che ha rilanciato l'immagine del Partenone nel circuito globale, non come rovina silenziosa ma come spazio vivo capace di dialogare con il linguaggio della moda. Dior ha così intrecciato la propria identità con quella della Grecia classica, trasformando la bellezza antica in materia contemporanea e restituendo all'Acropoli un ruolo da protagonista nell'immaginario estetico internazionale.

Dolce & Gabbana - Alta Moda 2025 al Foro Romano

Il 14 luglio 2025 Dolce & Gabbana ha portato la sua collezione di Alta Moda femminile nel cuore stesso della Roma antica, trasformando la Via Sacra del Foro Romano in passerella. Si tratta di una delle operazioni più significative degli ultimi anni, non solo per la qualità scenografica, ma per il rapporto di stretta collaborazione instaurato con le istituzioni pubbliche preposte alla tutela. L'evento, infatti, è stato organizzato con il sostegno del Ministero della Cultura, della Soprintendenza, del Comune di Roma e della Direzione Generale Musei⁽⁷⁾.

Non si è trattato di una semplice concessione d'uso, ma un vero accordo istituzionale, che rientra a pieno titolo nelle pratiche di partenariato pubblico-privato per la valorizzazione del patrimonio culturale.

Il Foro Romano, per secoli centro politico, religioso e civile della città imperiale, è stato scelto non solo come sfondo suggestivo, ma come matrice estetica e narrativa della collezione. Gli abiti hanno infatti tradotto in linguaggio sartoriale i simboli e i miti della Roma classica: drappaggi che rievocavano le stolae delle statue antiche, corsetti dorati modellati come armature trionfali, mantelli di velluto che evocavano la regalità di Cleopatra, ricami con la lupa capitolina, tessuti impreziositi da motivi che ricordavano busti, monete e templi⁽⁸⁾.

Anche gli accessori hanno seguito la stessa logica, come la celebre borsa ispirata alla Fontana di Trevi, costruita come un piccolo monumento da indossare.

Il catalogo iconografico include richiami evidenti agli elementi simbolici della città: la Fontana di Trevi, il Colosseo, il Pantheon e il tempio



Fig. 20 – Evento di Dolce e Gabbana Haute Couture, Fori Romani, 2025, Roma.

7. "Dolce&Gabbana Alta Moda Roma 2025", Turismo Roma | 8. Nicole Phelps, "Live at the Forum! Dolce & Gabbana Bring Alta Moda to Rome", Vogue.

di Vesta. L'insieme configura un dialogo performativo tra la materia del tessuto e la materia della storia, tra forma e memoria.

Questa trasposizione non è solo un esercizio estetico, ma un atto culturale. La maison ha reso il patrimonio da semplice scenario a coprotagonista del racconto creativo. La passerella ha restituito al pubblico internazionale l'immagine di Roma come città eterna, in cui la pietra antica dialoga con il tessuto prezioso, e il mito diventa forma contemporanea. È proprio in questo dialogo che si riconosce l'anima del mecenatismo moderno: il brand non prende in prestito il luogo, ma lo valorizza, lo rilancia nell'immaginario collettivo e lo restituisce alla comunità con una nuova forza simbolica.

Va sottolineato che, allo stato attuale, non risultano finanziamenti diretti di Dolce & Gabbana per restauri specifici all'interno del Foro Romano. La forma di mecenatismo che qui si manifesta è dunque prevalentemente immateriale e comunicativa: un contributo di visibilità, narrazione e identità che ha un impatto reale sul modo

in cui il patrimonio viene percepito e fruito. L'accordo con le istituzioni non è marginale, ma strutturale: senza il dialogo con il Ministero e la Soprintendenza, un'operazione di tale portata non sarebbe stata possibile. Questo dimostra come i grandi marchi, pur senza finanziare direttamente restauri, agiscano come partner culturali capaci di trasformare un sito archeologico in palcoscenico globale. In definitiva, la sfilata di Dolce & Gabbana al Foro Romano rappresenta un caso esemplare di partenariato pubblico-privato orientato alla valorizzazione simbolica. Essa mostra come l'haute couture possa fondersi con la memoria storica, assumendosi una responsabilità culturale che va oltre il lusso: restituire bellezza come bene condiviso e rilanciare l'immagine di un sito archeologico in una dimensione internazionale.



Fig. 21 – Fashion Show Chanel Cruise 2021/22.

Chanel - Cruise 2021/22 alle Carrières de Lumières

Nel maggio 2021 Chanel ha presentato la sua collezione Cruise 2021/22 in un luogo di straordinario impatto estetico e simbolico: le Carrières de Lumières, a Les Baux-de-Provence, nel sud della Francia. Si tratta di una ex cava di calcare, oggi riconvertita in centro culturale, gestito da Culturespaces, che da anni ospita mostre immersive di arte e luce. Le pareti bianche, monumentali e levigate della cava hanno offerto una scenografia naturale che ha trasformato lo spazio in un enorme fondale vivo, creando un dialogo diretto tra moda, architettura e natura⁹.

La scelta della location non è stata casuale, ma profondamente legata all'immaginario culturale della maison. Virginie Viard, direttrice creativa di Chanel, ha infatti voluto rendere omaggio al legame che univa Jean Cocteau e Gabrielle Chanel: Cocteau girò proprio qui il film *Le Testament d'Orphée* (1960), ambientato tra i blocchi bianchi della cava. Questo rimando ha reso la sfilata un ponte tra cinema, arte e moda, in perfetta con-

tinuità con la vocazione culturale del brand.

La collezione si è ispirata a questo contesto sospeso e poetico: silhouettes che univano rigore e leggerezza, look monocromatici in bianco e nero che dialogavano con la pietra calcarea, tocchi rock ed echi della tradizione Chanel reinterpretati in chiave contemporanea. Viard ha parlato di un "fascino senza tempo" nato proprio dal contrasto tra l'essenzialità delle cave e la raffinatezza degli abiti, ribadendo la centralità del contesto nel processo creativo.

Sul piano istituzionale, l'evento è stato reso possibile grazie ad un accordo diretto con Culturespaces, ente gestore delle Carrières, che ha permesso a Chanel di utilizzare lo spazio con una modalità inedita: non come location neutra, ma come coprotagonista della narrazione estetica. Non ci sono notizie di restauri finanziati direttamente dalla maison, a differenza di altri casi come Fendi al Colosseo, ma la logica resta quella del partenariato culturale.

Chanel ha offerto al sito una visibilità internazionale senza precedenti, amplificandone il ruolo di polo culturale e inserendolo in un circuito globale di comunicazione e immaginario. Anche in questo caso, quindi, il mecenatismo non si è tradotto in fondi per la conservazione materiale, bensì in un mecenatismo immateriale, legato alla valorizzazione simbolica e all'associazione tra l'identità del brand e quella del luogo. Le Carrières de Lumières hanno guadagnato prestigio e notorietà come "monumento vivente", mentre Chanel ha riaffermato la propria immagine di maison capace di fondere arte, memoria e moda in un unico linguaggio.

In definitiva, la Cruise 2021/22 alle Carrières de Lumières rappresenta un caso emblematico di come la moda possa agire da catalizzatore culturale, restituendo un sito storico-industriale a una nuova vita mediatica e immaginativa. Un esempio chiaro di collaborazione pubblico-privato nella valorizzazione del patrimonio, in cui la passerella non è semplice spettacolo, ma strumento di risemantizzazione estetica e culturale.

L'analisi dei quattro casi mette in evidenza la pluralità di forme con cui la moda contemporanea entra in dialogo con il patrimonio culturale. Fendi rappresenta il modello di mecenatismo più vicino alla tradizione: un intervento diretto sul Tempio di Venere e Roma, con un contributo economico consistente che ha restituito al monumento la sua integrità materiale, accompagnato da una sfilata che ne ha celebrato la rinascita davanti a un pubblico globale.

Dior, invece, ha scelto il Partenone come scenario per un servizio fotografico, sostenendone l'uso attraverso un contributo economico che non ha finanziato restauri, ma ha compensato le perdite derivanti dalla mancata fruizione turistica del sito durante le ore di chiusura straordinaria.

Diversa è la posizione di Dolce & Gabbana, la cui sfilata sulla Via Sacra non ha comportato un investimento finanziario diretto per i restauri, ma si è configurata come un atto di mecenatismo simbolico, reso possibile grazie a un articolato accordo con le istituzioni pubbliche. In questo caso,

9. Tina Isaac-Goizé, "It's Full of Energy, a Little Bit Rock, a Little Bit Offbeat", *A Report From Chanel's Cruise Events in Provence*, Vogue.

l'impatto non si misura tanto in termini materiali quanto in termini di immagine: il Foro Romano è stato rigenerato nell'immaginario collettivo come spazio vivo, ponte tra memoria antica e creazione contemporanea. Chanel, infine, con la Cruise 2021/22 alle Carrières de Lumières, ha scelto un luogo già trasformato in centro culturale e ne ha fatto coprotagonista di un racconto estetico che fonde moda, arte e cinema. Qui il mecenatismo si manifesta nella sua forma più immateriale: non fondi o restauri, ma un'operazione di valorizzazione simbolica che ha dato al sito una visibilità globale senza precedenti.

In questo percorso, che va dal restauro materiale alla pura valorizzazione immateriale, emerge chiaramente come il mecenatismo nella haute couture non sia mai un atto neutro o marginale. Ogni operazione, con modalità diverse, restituisce al patrimonio un nuovo significato e allo stesso tempo rafforza l'identità dei brand che vi si legano.

La moda, in questo senso, diventa un agente culturale capace di coniugare lusso e responsabilità, immagine e

memoria, trasformando i luoghi della storia in palcoscenici in cui la bellezza antica e quella contemporanea si incontrano e si rigenerano reciprocamente.



Fig. 22 – Collezione Haute Couture Dolce e Gabbana 2025, Foro Romano, Roma.

04. Un'archeologia nel futuro della moda

La moda contemporanea si configura come un sistema culturale complesso, in cui linguaggi, tecnologie e pratiche sociali si intrecciano. L'obiettivo di questo capitolo è ricostruire un percorso storico-teorico che, dalla Space Age Couture degli anni Sessanta, conduca fino alla couture post-digitale. In tale prospettiva, la moda è letta non solo come fenomeno estetico, ma come campo di sperimentazione in cui si ridefiniscono le relazioni tra corpo, tecnologia e società.

Dalla Space Age Couture al Fashion Tech

Negli anni Sessanta e Settanta il clima culturale era profondamente segnato dalla corsa allo spazio e dall'accelerazione scientifica e tecnologica. In questo contesto nasce la cosiddetta Space Age Couture, in cui l'innovazione diventa non solo accettata ma celebrata come valore estetico e culturale.

Pierre Cardin incarna pienamente tale spirito: la collezione Duemila e oltre (1969), presentata nello stesso anno dello sbarco dell'Apollo 11, utilizza tessuti sintetici, geometrie accentuate e colori metallici, restituendo un'immagine di futuro tangibile. Creazioni come il celebre Bubble Dress sono esempi di una moda che rompe con le convenzioni tradizionali, proponendo forme nuove, strutturate e simbolicamente proiettate in avanti. Accanto a Cardin, altre figure contribuiscono a definire la moda spaziale. Paco Rabanne, fondatore della propria maison nel 1966, sperimenta materiali inusuali come il metallo e impiega pinze al posto di aghi, sostituendo la morbidezza tessile con la rigidità industriale. Michel Courrèges, ingegnere di formazione, elabora un linguaggio essenziale e progressista: abiti in plastica e colori fluo, privi di corsetti e aperti a un'interpretazione non rigidamente legata al genere. Questi stilisti trasformano la moda in un vero e proprio campo di sperimentazione, in dialogo con le utopie futuristiche e con i codici della modernità tecnologica.

Dagli anni Settanta la moda si allontana dall'unità stilistica e dall'ottimismo tecnologico degli anni Sessanta per entrare in una fase di maggiore frammentazione dei linguaggi. Questo processo riflette la più ampia transizione culturale dallo strutturalismo al post-strutturalismo. Roland Barthes, nel volume *Il sistema della moda* (1967), applica direttamente gli strumenti della semiotica all'abbigliamento, analizzandolo come un vero e proprio linguaggio strutturato di segni. *“La Moda è un sistema strutturato di segni, un linguaggio nel quale il vestito reale è sempre tradotto in un vestito scritto”*⁽¹⁰⁾. Diverso è il caso di

Jacques Derrida: pur non occupandosi di moda in senso stretto, la sua teoria della decostruzione ha avuto un forte impatto sugli studi culturali e critici della moda a partire dagli anni Ottanta.

Il celebre enunciato “non c'è nulla al di fuori del testo”⁽¹¹⁾ mette in discussione l'idea di un significato unico e stabile, aprendo la strada a interpretazioni multiple e instabili dei segni. Applicata alla moda, questa prospettiva ha consentito di leggere



Fig. 23 – Collezione “Twelve Importable Dresses In Contemporary Materials” ideato da Paco Rabane 1966, Parigi.

10. Roland Barthes, *Il sistema della moda*, Torino: Einaudi, 1970, p. 10. | 11. Jacques Derrida, *La scrittura e la differenza*, Torino: Einaudi, 1971, p. 183.

l'abito come un oggetto semantico "aperto", in cui il senso muta in base al contesto, dall'uso e dall'interpretazione dell'osservatore.

In questo quadro la moda non appare più soltanto come anticipazione del futuro o come rappresentazione estetica, ma diventa un terreno critico attraverso il quale indagare tensioni tra identità e collettività, tra potere e auto-espressione, tra stabilità e trasformazione.

Gli anni Ottanta e Novanta consolidano tale prospettiva critica. La crescente influenza dei media, la globalizzazione e la diffusione del web trasformano la moda in un linguaggio culturale complesso, capace di diffondersi e ibridarsi in contesti eterogenei.

La riflessione semiotica si amplia a nuove discipline, interpretando l'abbigliamento come fenomeno non solo estetico o commerciale, ma come sistema culturale stratificato, in grado di veicolare questioni di genere, identità e relazioni corpo-abito. L'attenzione si sposta così sulla performatività del corpo vestito, considerato non più semplice supporto,

ma protagonista nei processi di costruzione identitaria.

Si ritiene importante sottolineare che l'ingresso delle tecnologie elettroniche negli anni Cinquanta e Sessanta, come gli oscillogrammi di Ben Laposky e Manfred Frank, fu determinante per la nascita della digital art⁽¹²⁾. Successivamente, la modellazione parametrica e la scansione 3D del corpo permisero alla moda di integrare i linguaggi computazionali nel processo progettuale.

Come nota Ciammaichella, tali strumenti hanno aperto la strada a una couture sperimentale sospesa tra artigianato e tecnologia⁽¹³⁾.

Oggi, la cosiddetta fashion tech può essere intesa come l'evoluzione post-digitale della moda: un ambito in cui "la possibilità di trasformare gli atomi in bit e i bit in atomi"⁽¹⁴⁾ rende l'abito un'interfaccia dinamica tra corpo, tecnologia e ambiente.

In definitiva, con l'avvento dell'era digitale, il dialogo tra corpo, abito e tecnologia apre scenari inediti. La fabbricazione digitale, la modellazione parametrica e le sperimentazioni biomimetiche ridefiniscono l'abito,

che da protezione e ornamento diventa interfaccia, protesi, estensione delle capacità umane. È in questo orizzonte che si colloca la ricerca di Iris Van Herpen, la cui opera rappresenta un passaggio decisivo: dalle visioni statiche e scultoree della Space Age Couture si approda a una moda concepita come medium interattivo, capace di negoziare in continuo i confini tra organico e artificiale, biologico e tecnologico.

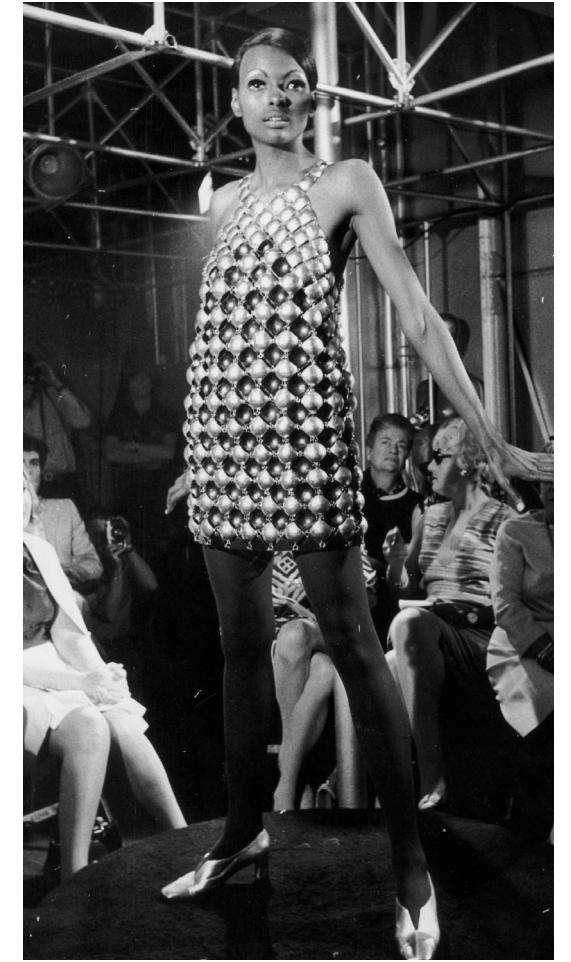


Fig. 24 – Collezione "Twelve Importable Dresses In Contemporary Materials" ideato da Paco Rabane 1966, Parigi.

12. Acocella, A. (2022), p. 80. | 13. Ciammaichella, M. "Disegno digitale per la moda. Dal figurino al clone virtuale." Faenza: Homeless Book, 2013 | 14. Acocella, A. (2022), p. 82.

**Definizione
formale
tra ricerca
geometrica
nella moda come
nell'architettura**

Il rapporto tra moda e architettura trova un terreno comune nella dimensione progettuale, fondata sul disegno e sulla geometria. Come osserva Ciammaichella, "la modellistica tradizionale della moda e la progettazione architettonica condividono la necessità di ridurre un corpo tridimensionale a una rappresentazione bidimensionale, per poi ricostruirlo attraverso tagli e giunzioni"⁽¹⁶⁾.

Già nei cartamodelli storici si può leggere un'analogia con la pratica architettonica: il corpo viene "smontato" in superfici piane per essere successivamente ricomposto, esattamente come avviene nella costruzione di uno spazio attraverso griglie e moduli. L'introduzione dei linguaggi digitali e della progettazione parametrica ha reso ancora più evidente questa parentela. Le tecniche computazionali hanno introdotto "nuove modalità di pensare e costruire superfici complesse, fondate sulla scomposizione e ricomposizione modulare"⁽¹⁵⁾. Tanto nella moda quanto nell'architettura, la strutturazione modulare e la morfogenesi naturale si affermano come strategie progettuali condivise, capaci di generare forme che simulano processi naturali e dinamici. L'abito, in questo scenario, diventa "un prototipo parametrico indossabile, in cui il corpo svolge la funzione che nello spazio costruito è propria dell'ambiente"⁽¹⁶⁾. È in questo contesto che si colloca l'opera di Iris Van Herpen, considerata tra le figure più rappresentative della couture post-digitale. Le sue collezioni, realizzate con stam-

pa 3D, taglio laser e modellazione algoritmica, dimostrano come la moda possa "attingere alle stesse procedure del design architettonico computazionale per reinventare il corpo come luogo di sperimentazione progettuale"⁽¹⁷⁾. Così come l'architettura parametrica costruisce ambienti fluidi e dinamici, gli abiti di Iris Van Herpen ridisegnano il corpo, facendolo apparire come un organismo attraversato da energie e tensioni. La sua moda diventa così il luogo d'incontro tra natura e artificio, dove il linguaggio estetico si intreccia con le possibilità aperte dalla tecnologia. Il confine tra abito e micro-architettura si assottiglia. Seguendo principi di proporzione aurea e suddivisione parametrica della superficie corporea, l'abito stampato in 3D progettato da Francis Bitonti nel 2013 per Dita Von Teese, costituito da oltre 3000 elementi modulari in nylon e arricchito da più di 13000 cristalli Swarovski, rappresenta un esempio paradigmatico di come la logica della fabbricazione digitale possa essere traslata dal campo architettonico a quello della moda. L'operazione di Bitonti, infatti, si in-

¹⁵. Ciammaichella 2015, p. 42 | ¹⁶. Ciammaichella 2015, p. 67. | ¹⁷. Ciammaichella 2015, p. 103.



Fig. 25 – Abito stampato in 3D realizzato da Michael Schmidt e Francis Bitonti in collaborazione con Shapeways.

scrive nel solco della cosiddetta architettura parametrica, teorizzata da Patrik Schumacher come un approccio in cui la forma non è più disegnata come entità statica, ma generata attraverso sistemi di variabili e algoritmi capaci di produrre geometrie complesse, fluide e adattabili al contesto¹⁸. In questo scenario, il progetto architettonico si configura come un processo relazionale: le superfici si articolano in pannelli modulari che, pur mantenendo autonomia, sono parte integrante di un sistema continuo e dinamico. La creazione di Bitonti si avvicina a questo modello, poiché l'abito non è costruito a partire da tessuti cuciti, ma da una superficie generata digitalmente e scomposta in una maglia di elementi connessi, i quali si comportano come una micro-struttura architettonica indossabile. Ogni modulo partecipa alla definizione complessiva, adattandosi ai movimenti del corpo in modo analogo a come una facciata parametrica si adatta alle condizioni esterne di luce, gravità o pressione ambientale. Non sorprende che il designer abbia utilizzato strumenti tipici dell'archi-

tettura computazionale come Maya e Rhino, dimostrando come moda e architettura condividano non solo un linguaggio estetico fatto di forme fluide e biomimetiche, ma soprattutto metodologie di progettazione basate su algoritmi e dati. In tal senso, l'abito di Bitonti si pone come un punto di incontro tra la sperimentazione architettonica e la couture tecnologica, anticipando quella stessa tensione verso l'integrazione tra corpo, tecnologia e linguaggio parametrico che trova nella ricerca di Iris Van Herpen una delle espressioni più radicali e compiute. Ne consegue che dalla Space Age Couture alla couture post-digitale, la moda si è evoluta da linguaggio estetico a dispositivo culturale, capace di ridefinire il corpo e la sua relazione con la tecnologia. Le pratiche sartoriali contemporanee, in dialogo con architettura e design computazionale, non si limitano ad anticipare il futuro, ma contribuiscono a definirlo. Iris Van Herpen emerge come figura emblematica di questa trasformazione, dimostrando come la moda possa fungere da laboratorio critico per ripensare le relazioni tra corpo, ambiente e tecnologia.

18. Schumacher, *The Autopoiesis of Architecture*, 2011.

05. Iris Van Herpen

L'analisi dei rapporti tra moda, forme e architettura, condotta nei capitoli precedenti, trova un punto di sintesi nell'opera di Iris van Herpen, designer che ha ridefinito il concetto stesso di haute couture per la sue posizioni più radicali e innovative. Il marchio da lei fondato rappresenta oggi un laboratorio in cui si intrecciano artigianato e sperimentazione, tradizione e innovazione, natura e scienza, in un equilibrio che apre scenari radicalmente nuovi per la moda contemporanea. Il suo percorso permette infatti di osservare come l'abito, lungi dall'essere semplice ornamento, diventi un linguaggio capace di interrogare la società, la tecnologia e il futuro del corpo. Van Herpen esplora una nuova idea di bellezza: una bellezza che nasce dall'incontro tra corpo, arte e innovazione, e che ridefinisce i confini stessi del vestire.

Sviluppo e atto fondativo della maison

In prima analisi verranno esaminate alcune tra le argomentazioni più avvalorate in merito a forma ed impianto architettonico della Villa, oggi protagonisti di un profondo ripensamento critico. In particolare, il Tractatus Logico Sintattico propone un cambio di paradigma rispetto alle interpretazioni tradizionali, negando che la Villa sia frutto di una composizione pluriassiale e paratattica fondata sulla giustapposizione di insiemi autonomi.

Formazione e influenze iniziali

Iris van Herpen nasce nel 1984 a Wamel, nei Paesi Bassi, in un ambiente che fin dall'infanzia le trasmette un profondo legame con la natura e con la dimensione estetica. Cresciuta vicino a 's-Hertogenbosch (città di Hieronymus Bosch, maestro dell'immaginario fiammingo) sviluppa presto una sensibilità visionaria che unisce tradizione e sperimentazione. A questa influenza culturale si affianca quella familiare: la madre, insegnante di danza, le trasmette l'attenzione per il movimento e per lo spazio intorno al corpo, elementi che segneranno in modo decisivo la sua poetica.

Il percorso accademico prende forma presso l'ArtEZ Institute of the Arts di Arnhem, dove si laurea in Fashion Design nel 2006. L'istituto, rinomato per l'approccio interdisciplinare e per l'enfasi sull'innovazione creativa, le consente di sviluppare un metodo di lavoro che fonde rigore artigianale e apertura alle nuove tecnologie. Sono anni di sperimentazione intensa, durante i quali van Herpen affina la capacità di coniugare sartoria tradizionale e ricerca di linguaggi inediti.

A completare la sua formazione contribuiscono esperienze di stage presso Alexander McQueen a Londra e Claudy Jongstra ad Amsterdam. L'apprendistato da McQueen, in particolare, le permette di confrontarsi con un universo teatrale e visionario, in cui l'abito non è mai semplice capo, ma racconto, dramma e immaginazione. Se McQueen aveva fatto della moda un dispositivo narrativo oscuro e romantico, van Herpen ne raccoglie la lezione per portarla su un altro terreno: quello del dialogo con la scienza, la tecnologia e le metamorfosi del corpo contemporaneo.

Fondazione della maison

Il 2007 segna il vero atto fondativo della maison. A soli ventitré anni, van Herpen apre il proprio atelier ad Amsterdam e presenta la prima collezione. Sin dall'inizio, la sua cifra stilistica è chiara: reinterpretare la couture con un linguaggio visionario, capace di unire manualità artigiana e strumenti sperimentali. La risposta è immediata: critica e pubblico riconoscono in lei una voce nuova e radicale, capace di rinnovare l'immaginario della

moda.

Negli anni successivi la crescita è rapida e costante. Nel 2012 entra a far parte della Chambre Syndicale de la Haute Couture, ottenendo il diritto di presentare le proprie collezioni a Parigi. Questo riconoscimento sancisce l'ingresso ufficiale di van Herpen nel panorama dell'alta moda internazionale, confermando la solidità di una visione che, in pochi anni, aveva già mostrato la capacità di sovvertire i codici tradizionali.

Filosofia e visione creativa

Il nucleo della filosofia di Iris van Herpen risiede in ciò che lei stessa definisce "New Couture": un linguaggio che intreccia il sapere antico delle tecniche sartoriali con le possibilità aperte dalle tecnologie contemporanee. I suoi abiti non sono concepiti come semplici indumenti, ma come sculture indossabili, superfici vive attraverso cui il corpo stabilisce un dialogo continuo con la natura, con la scienza e con l'innovazione tecnologica.

Al centro di questo pensiero si trova il corpo, inteso non come entità chiusa

e definita, ma come organismo in costante divenire. Van Herpen lo considera un sistema aperto, capace di trasformarsi e di ridefinirsi continuamente in relazione all'ambiente circostante. I suoi capi diventano così estensioni sensoriali, amplificatori di percezione, strutture che non solo rivestono, ma espandono le possibilità del corpo. La passerella, in questa visione, si trasforma in luogo di metamorfosi: il movimento diventa principio generatore della forma, e la coreografia, ereditata dalla sua formazione nella danza, diventa metodo progettuale.

La connessione con la natura è uno dei cardini del suo universo creativo. Nei suoi abiti ritorna costantemente il riferimento all'acqua: un elemento vitale, mutevole, capace di incarnare l'idea stessa di trasformazione. L'acqua diventa metafora del corpo e della vita, simbolo di energia e metamorfosi. Correnti marine, vortici, gocce e onde sono tradotti in forme sartoriali che catturano visivamente l'essenza del movimento, trasformando l'abito in flusso e in esperienza.

Questa attenzione non si riduce a un'imitazione estetica: è una vera e propria ricerca filosofica sul rapporto tra uomo e ambiente. Nei suoi lavori l'acqua rappresenta l'energia vitale che lega l'individuo al mondo naturale, ma anche la capacità della moda di farsi ponte tra organico e artificiale. Gli abiti di van Herpen dissolvono i confini: sembrano creature nate da un ecosistema in cui la materia naturale e quella tecnologica si intrecciano fino a diventare indistinguibili.

Qui si innesta un altro punto fondamentale della sua visione: la relazione tra tradizione e tecnologia. La designer non abbandona mai l'artigianato, anzi, lo custodisce come radice imprescindibile. Ma lo mette in dialogo con strumenti digitali come la stampa 3D o il taglio laser, dimostrando che l'innovazione non è negazione della tradizione, bensì la sua naturale evoluzione. Il risultato è una couture che nasce dalla tensione tra manualità e macchina, materia organica e algoritmi, tessuto e software.

In questo senso, van Herpen dimostra che la moda può oltrepassare il ruolo di ornamento e farsi linguaggio

concettuale. Ogni collezione diventa un laboratorio in cui confluiscono scienza, arte e natura: un'indagine sulle metamorfosi del corpo e sull'ibridazione tra umano e ambiente. I suoi abiti evocano fluidità acquatiche, strutture organiche e architetture effimere, invitando lo spettatore a riflettere su ciò che significa essere corpo, essere natura, essere tecnologia.

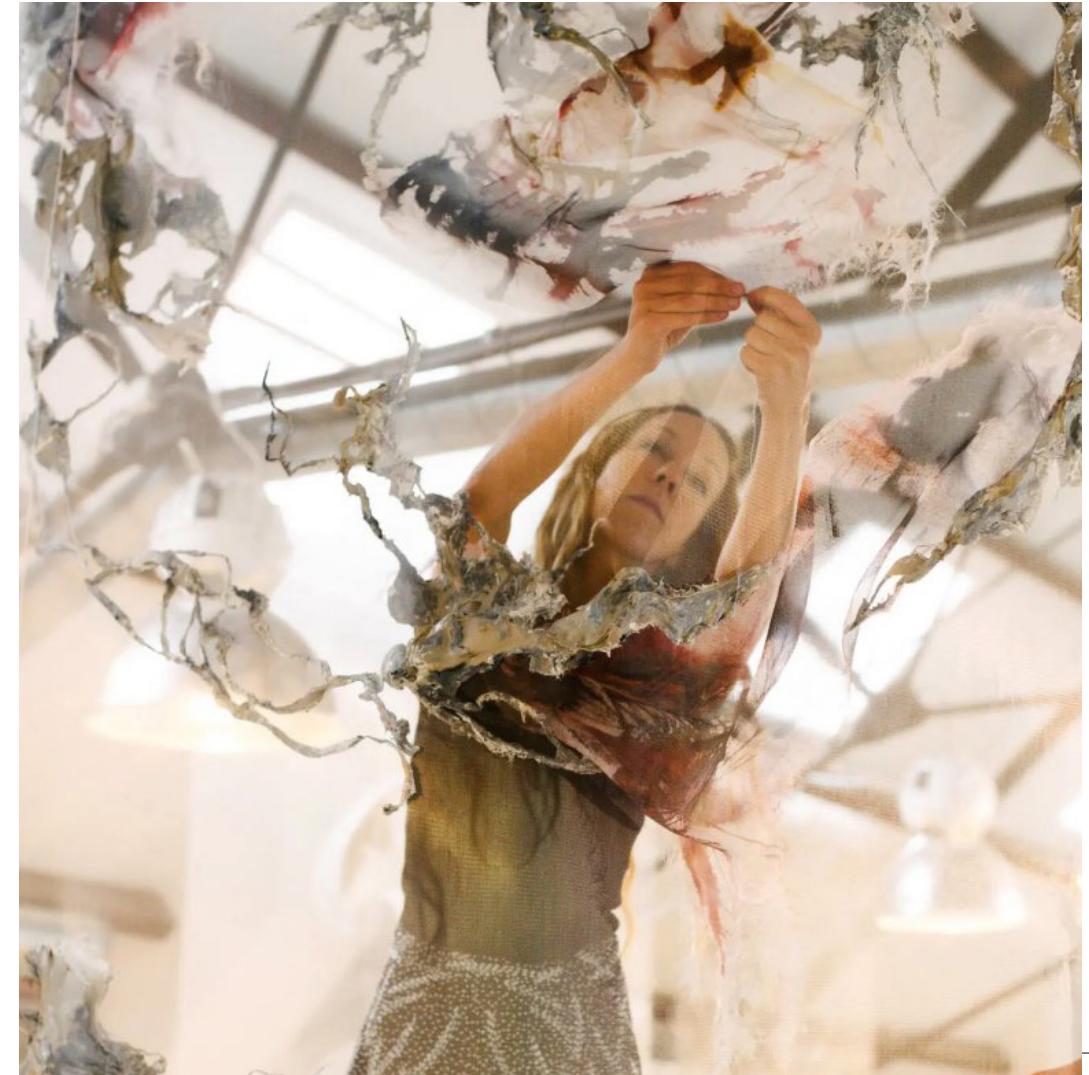


Fig. 26 – Prima scultura aerea realizzata da Iris Van Herpen, *Weightlessness of the Unknown*.

La ricerca dei materiali come pratica sostenibile

Il percorso di Iris van Herpen nella ricerca dei materiali non si limita alla semplice selezione di sostanze alternative, ma coinvolge un processo di creazione complesso e collaborativo, che unisce l'artigianato sartoriale a tecniche di fabbricazione digitale.

Questo processo segue una logica precisa: partire dall'osservazione dei fenomeni naturali, tradurli in modelli digitali attraverso software di progettazione, e infine riportarli alla realtà tramite stampanti 3D, taglio laser, sinterizzazione selettiva o lavorazioni manuali di alta sartoria. In questa catena, il materiale non è mai neutro: viene trasformato in un organismo ibrido, a metà tra naturale e artificiale, tra tradizione e innovazione.

Il concetto di *manus ex machina* sintetizza proprio questo metodo: la mano dell'artigiano e la macchina lavorano insieme, fondendo antiche tecniche sartoriali, come plissettature, cuciture invisibili o lavorazioni tessili tradizionali, con i linguaggi della tecnologia contemporanea. La couture si trasforma in un luogo in cui la materia viene "costruita" passo dopo passo, spesso partendo da elementi grezzi e di recupero che vengono rigenerati attraverso la tecnologia.

Fin dagli esordi, Van Herpen ha orientato la propria ricerca verso questa sintesi tra mano e macchina, principio che ha dato anche il titolo alla mostra a lei dedicata al MET di New

York nel 2016. Non si tratta soltanto di una questione estetica o tecnica, ma di una vera e propria filosofia progettuale: la macchina non sostituisce l'uomo, bensì ne estende le possibilità creative; la manualità non viene annullata, ma esaltata dall'uso consapevole delle nuove tecnologie. In questo equilibrio si colloca lo spazio critico in cui la couturier riflette su uno dei temi più urgenti della contemporaneità: la sostenibilità.

Le collezioni post-pandemiche hanno reso evidente questa impostazione. In *Roots of Rebirth*, la stilista ha evocato il ciclo vitale della natura, recuperando materiali e forme organiche che raccontano la resilienza e la capacità di rigenerazione. In *Earthrise*, ha riflettuto sul rapporto tra Terra e cosmo, intrecciando materiali riciclati a estetiche ispirate allo spazio. In *Meta Morphism*, infine, la riflessione si è concentrata sulle trasformazioni del corpo e della materia, dando vita a un'immaginazione in cui l'umano si fonde con l'ambiente e le tecnologie. Si analizzano nello specifico alcune sfilate quale esempio significativo di questo approccio.

La collezione Roots of Rebirth si ispira al mondo vegetale e ai cicli di rigenerazione naturale. Qui, van Herpen ha utilizzato materiali riciclati intrecciati con tessuti organici, dando vita a strutture che richiamano radici, tronchi e sistemi sotterranei. Alcuni capi sono stati realizzati con plastiche rigenerate, modellate per assumere forme fluide che evocano l'espansione delle radici nel terreno, mentre altri hanno impiegato tessuti lavorati con tecniche antiche, ricombinati in chiave contemporanea. Il risultato sono abiti che si comportano come estensioni della natura, celebrando la resilienza e la capacità di rinascita del mondo vegetale.



Fig. 27 – Dettaglio della collezione Spring 2021 Haute Couture di Iris van Herpen.



Fig. 28 – Dettaglio di una creazione di Iris van Herpen.

Nella collezione Earthrise, invece, l'attenzione si sposta sul rapporto tra Terra e cosmo. In questo contesto, la sostenibilità diventa un atto simbolico oltre che materiale: van Herpen utilizza plastiche recuperate da filiere di scarto, trasformandole in superfici che richiamano crateri, formazioni geologiche e atmosfere spaziali. In alcuni capi compaiono tessuti tecnologici ottenuti da processi di riuso, arricchiti con lavorazioni a taglio laser che creano effetti visivi di grande leggerezza, simili a membrane sospese tra il mondo organico e quello extraterrestre. La collezione vuole sottolineare l'urgenza di un nuovo sguardo ecologico: guardare la Terra da lontano significa comprenderne la fragilità, e i materiali scelti diventano metafora di un pianeta da rigenerare. Il tema della sostenibilità nei lavori di Iris van Herpen emerge con forza attraverso la scelta dei materiali. Non si tratta di un aspetto marginale, ma di una ricerca costante sulla materia come luogo di trasformazione, capace di tenere insieme la tradizione artigianale e le più avanzate tecnologie. Un punto cruciale di questa ricerca

riguarda l'utilizzo delle plastiche riciclate. Van Herpen ne ha fatto un elemento chiave di diverse collezioni, inserendole non come mero rivestimento o dettaglio, ma come parte integrante del linguaggio della couture. Recuperare materiali plastici già esistenti, sottraendoli al ciclo dello scarto e dell'inquinamento, significa trasformare ciò che comunemente viene percepito come rifiuto in un oggetto prezioso e simbolico. È un atto di ribaltamento estetico e culturale: il lusso non si definisce più soltanto attraverso la rarità delle materie prime, ma attraverso la capacità di rigenerare ciò che è stato abbandonato e di attribuirgli una nuova vita. Accanto alle plastiche rigenerate, la designer ha esplorato una vasta gamma di materiali non convenzionali, molti dei quali spesso in bilico tra naturale e artificiale.

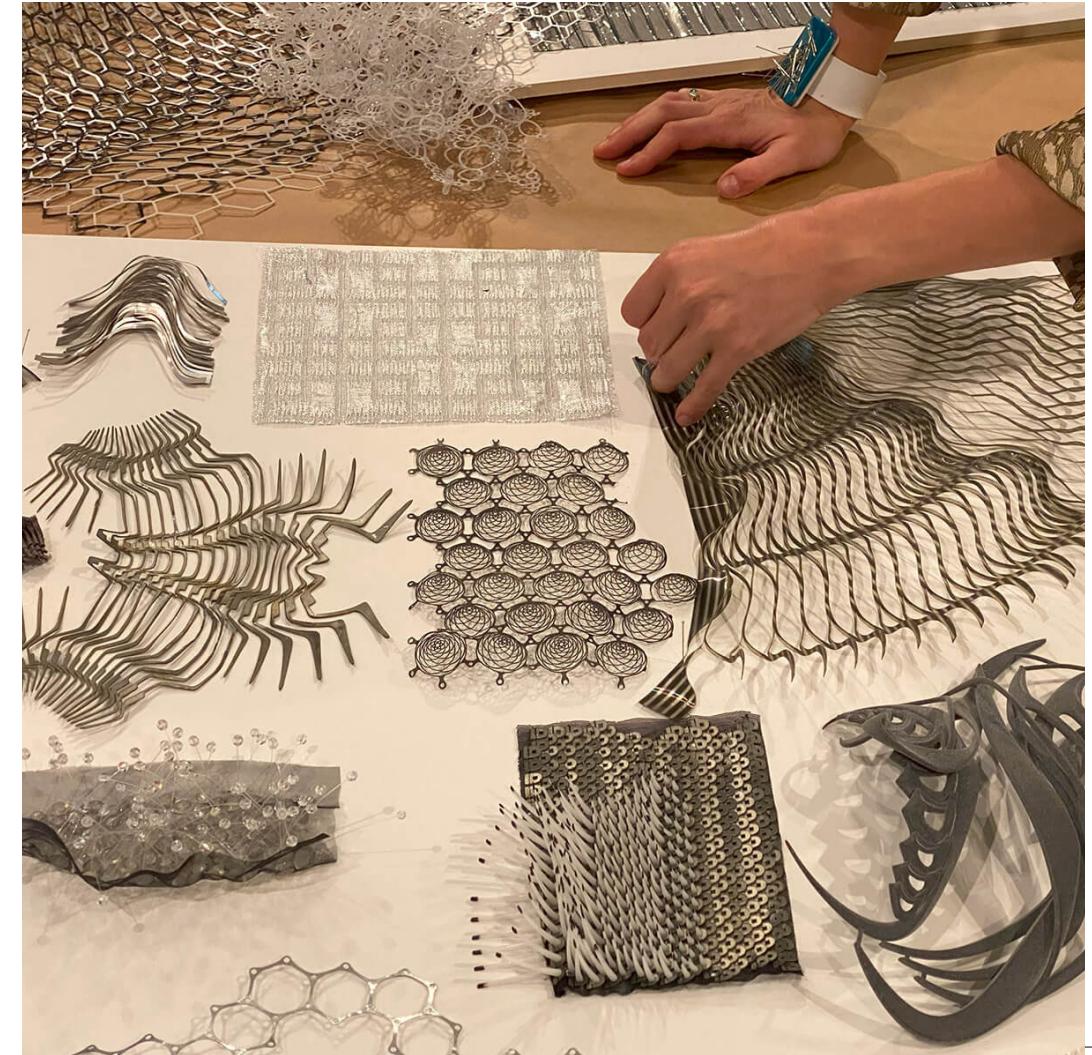


Fig. 29 – Materiali realizzati da Philip Beesley in collaborazione con Iris van Herpen.

Nelle sue collezioni compaiono combinazioni sorprendenti, come acciaio intrecciato con seta, limature di ferro inglobate nella resina, o l'uso di componenti metallici recuperati da ombrelli e persino calamite. Questi accostamenti, apparentemente inconciliabili, rivelano la volontà di spingersi oltre i confini tradizionali del tessuto, ampliando le possibilità espressive della moda.

Il processo creativo che porta a questi risultati è sempre multidisciplinare. Van Herpen collabora con scienziati, ingegneri, architetti e artisti, in modo da far dialogare la moda con i campi più diversi del sapere. L'uso delle plastiche riciclate, per esempio, richiede una fase di trasformazione in polimeri modellabili, che vengono poi lavorati attraverso tecniche di stampa 3D o termoformatura per assumere le forme fluide tipiche delle sue collezioni. Lo stesso avviene con materiali ibridi come la resina o i tessuti metallici, che vengono combinati con fibre naturali per generare nuove superfici inedite.

Ciò che emerge è una visione radicale: i materiali non sono semplice-

mente strumenti, ma veri e propri attori del progetto. Essi raccontano il rapporto tra corpo e natura, tra uomo e ambiente, e al tempo stesso riflettono l'impegno per una moda che possa essere sostenibile senza rinunciare all'innovazione. La scelta di van Herpen di ricorrere a materiali di recupero non è mai guidata da un intento puramente sperimentale, ma da una logica di responsabilità ambientale. Le plastiche riciclate, in particolare, sono simbolo di questo impegno: spesso provengono da filiere di recupero dei rifiuti industriali o marini e vengono reintrodotte nel ciclo produttivo come elementi estetici e funzionali degli abiti. In questo modo, la maison dimostra che la couture può farsi strumento di consapevolezza ecologica, mostrando al pubblico come la materia scartata possa diventare materia preziosa.

Oltre ai materiali di recupero, van Herpen ha lavorato su tessuti derivati da processi di biomimesi e da collaborazioni con scienziati e ingegneri, sviluppando fibre che imitano i comportamenti del mondo naturale o che reagiscono a stimoli esterni.

La sostenibilità, in questo senso, non si riduce al solo riuso, ma si amplia a una visione in cui l'abito diventa un organismo vivo, in dialogo con il corpo e con l'ambiente.

Questa attenzione al materiale ha anche una forte dimensione concettuale. Van Herpen stessa ha dichiarato: «Mi è sempre piaciuto lavorare con materiali che non posso controllare, come l'acqua, l'aria o l'energia» (Elle Decor). In questa frase emerge l'essenza della sua filosofia: scegliere materiali instabili, imprevedibili, spesso legati alla natura e al loro ciclo vitale, significa accettare la dimensione fluida della realtà, la stessa che la couture deve tradurre in forma.

La sostenibilità, dunque, per Iris van Herpen non è un vincolo imposto dall'esterno, ma un principio creativo che guida la scelta dei materiali, la costruzione delle collezioni e la filosofia complessiva della maison. La materia è sempre intesa come qualcosa di vivo, capace di trasformarsi e di trasformare: dai polimeri riciclati ai tessuti tecnologici, dalle fibre naturali reinterpretate alle resine ibride, ogni elemento diventa parte di una

riflessione più ampia sul futuro del corpo e del pianeta. La stilista decontestualizza elementi provenienti da ambienti primari di esistenza (acqua, aria, mondo animale e vegetale) e li ricombina nelle sue performance, dove la tecnologia e la corporeità si fondono per dar vita a forme ibride e visionarie. Il rispetto per la natura non passa solo dal materiale, ma anche dalla visione olistica che considera il corpo come parte di un ecosistema complesso e interconnesso.

Ed è proprio in questa tensione oltre la materia che si comprende il passo successivo del suo lavoro: lo spazio. Se i materiali sono la sostanza viva della sua ricerca, è nello spazio, inteso come scenografia e palcoscenico, che questi prendono vita, dialogando con l'ambiente circostante e trasformando la sfilata in un evento immersivo, un'estensione naturale della sua filosofia creativa.

Lo spazio come scenografia

Per Iris van Herpen lo spazio non è mai un semplice contenitore, né un fondale su cui far sfilare gli abiti: è un elemento vivo, parte integrante del processo creativo e filosofico della sua maison. La passerella, nelle sue visioni, non è mai neutrale, ma si trasforma in un organismo capace di interagire con i capi, con i corpi delle modelle e con lo sguardo dello spettatore.

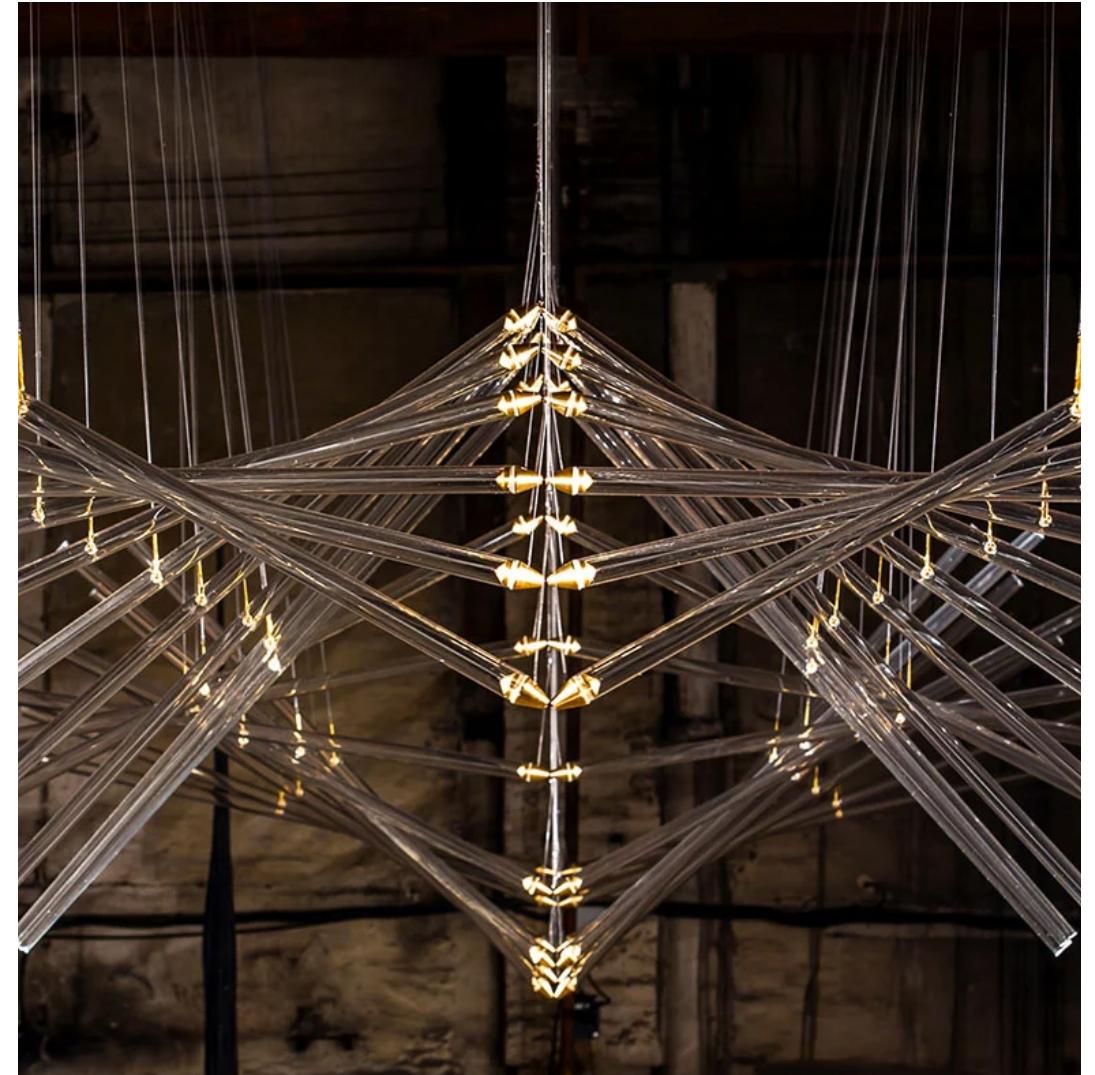


Fig. 30 – Scultura cinetica del duo Studio Drift impiegata nella sfilata haute couture di Iris van Herpen.

È in questo dialogo costante che la couture di van Herpen trova piena espressione: i suoi abiti-scultura, già pensati come estensioni del corpo, acquistano vita quando vengono collocati all'interno di scenografie immersive, che amplificano i concetti di metamorfosi, fluidità e trasformazione.

Questa attenzione nasce da una convinzione profonda: la moda non può essere isolata dal suo contesto, ma ha bisogno di uno spazio narrativo per essere compresa e vissuta. Van Herpen concepisce lo spazio come un vero e proprio "secondo corpo" che dialoga con quello umano. Ogni collezione si costruisce dunque su due piani paralleli: quello dell'abito, lavorato nei dettagli sartoriali e tecnologici, e quello della scenografia, che diventa paesaggio sensibile, ambiente concettuale e strumento di immersione.

Fondamentale, in questo senso, è la sua attitudine collaborativa. Van Herpen non lavora mai da sola: disegna a mano i primi schizzi delle collezioni, ma il passaggio successivo avviene con architetti e ingegneri che tradu-

cono quelle intuizioni in modelli digitali e codici software.

Questa testimonianza mostra chiaramente come il processo non sia mai lineare, ma costruito attraverso un continuo scambio bidirezionale, dove l'idea prende forma nello spazio digitale prima ancora che materiale.

Da questa prospettiva nasce la sua attenzione per lo spazio scenografico: se l'abito è architettura indossata, la passerella diventa architettura abitata. L'alleanza con Philip Beesley, architetto e artista canadese, ha rappresentato un momento decisivo. Beesley lavora su installazioni immersive e reattive, veri ecosistemi dotati di sensori e microprocessori che reagiscono alla presenza del pubblico con luci e movimenti. Inserire queste strutture all'interno delle sfilate ha significato trasformare lo show in un ambiente semi-vivente, in cui moda e architettura dialogano per generare nuove forme di percezione. Collezioni come Hybrid Holism (2012) e Voltage (2013) hanno dimostrato questa fusione: lo spazio non accompagna l'abito, ma lo proietta in un universo sensoriale che amplifica la sua natura

di organismo vivo.

La stessa filosofia si ritrova nella collaborazione con Anthony Howe per la collezione Hypnosis (2019). Le sculture cinetiche dell'artista, grandi strutture metalliche sospese, si muovono spinte dal vento con un ritmo ipnotico, creando un portale visivo attraverso cui le modelle attraversavano la scena. L'abito Infinity, concepito in collaborazione con Howe, trova la propria ragion d'essere nella scultura Omniverse, metafora del principio di infinita espansione e contrazione della natura: i due elementi erano concepiti come parti di un unico sistema, un corpo in simbiosi con il proprio ambiente. In questo caso, lo spazio diventa coreografia dinamica, parte integrante dell'abito stesso, tanto che la modella non "indossa" soltanto un vestito, ma abita un paesaggio cinetico in movimento.

Un'altra tappa significativa è rappresentata dalla collezione Syntopia (2018), sviluppata con Studio Drift. L'installazione In 20 Steps, con le sue venti ali di vetro sospese, ricreava il battito del volo degli uccelli, trasformando la sfilata in una meditazione

sul desiderio umano di librarsi nell'aria. Le modelle sfilavano immerse in un ambiente fragile e trasparente, in cui i capi, costruiti con migliaia di strati di organza e materiali tecnologici, riproducevano la stessa logica delle linee cronofotografiche del movimento. Qui lo spazio non si limita a "decorare" la collezione: è un dispositivo poetico che permette di far percepire fisicamente allo spettatore l'idea di leggerezza e trasformazione che anima l'intera maison.

In tutte queste esperienze si legge chiaramente la filosofia di van Herpen: lo spazio non è scenografia accessoria, ma estensione della couture, un "corpo esteso" che partecipa alla narrazione. La passerella diventa un ecosistema, un palcoscenico sensibile che mette in scena il dialogo tra natura, tecnologia e corpo umano. Per questo le sue collaborazioni non sono semplici incursioni artistiche, ma parte di una ricerca coerente e continua.



Fig. 31 – Infinity Dress di Iris van Herpen all'interno della scultura cinetica Omniverse di Anthony Howe, 2019.



Fig. 32 – Scena dalla sfilata Iris van Herpen Fall/Winter 2018-19 Syntopia, presentata durante la Paris Fashion Week, 2018.

Che si tratti di architetture reattive, sculture cinetiche o installazioni luminose, ciò che interessa alla couturier è costruire ambienti in cui l'abito e lo spazio si fondono, generando un'esperienza di metamorfosi collettiva.

Van Herpen mostra così come la moda possa superare i confini del suo linguaggio tradizionale e assumere la portata di un'arte totale: uno spazio scenico che non espone, ma trasforma, non illustra, ma coinvolge, portando lo spettatore a vivere la couture non come spettacolo da osservare, ma come esperienza immersiva in cui corpo, abito e ambiente sono parti di un unico organismo vitale.

È proprio in questa prospettiva che gli esempi concreti assumono un valore decisivo: le collaborazioni con architetti e artisti si traducono in scenografie vive, capaci di trasformare la passerella in un ecosistema, mentre gli allestimenti museali dimostrano come la couture di van Herpen sia pensata per esistere non solo sul corpo ma anche nello spazio espositivo, come opera d'arte totale.

Nei prossimi paragrafi sarà dunque

possibile osservare come questa visione si concretizzi in alcune delle sue sfilate più iconiche e nelle mostre che hanno portato la sua ricerca dentro i musei, luoghi dove la moda incontra definitivamente l'arte e il design, confermando la natura interdisciplinare e immersiva del suo lavoro.

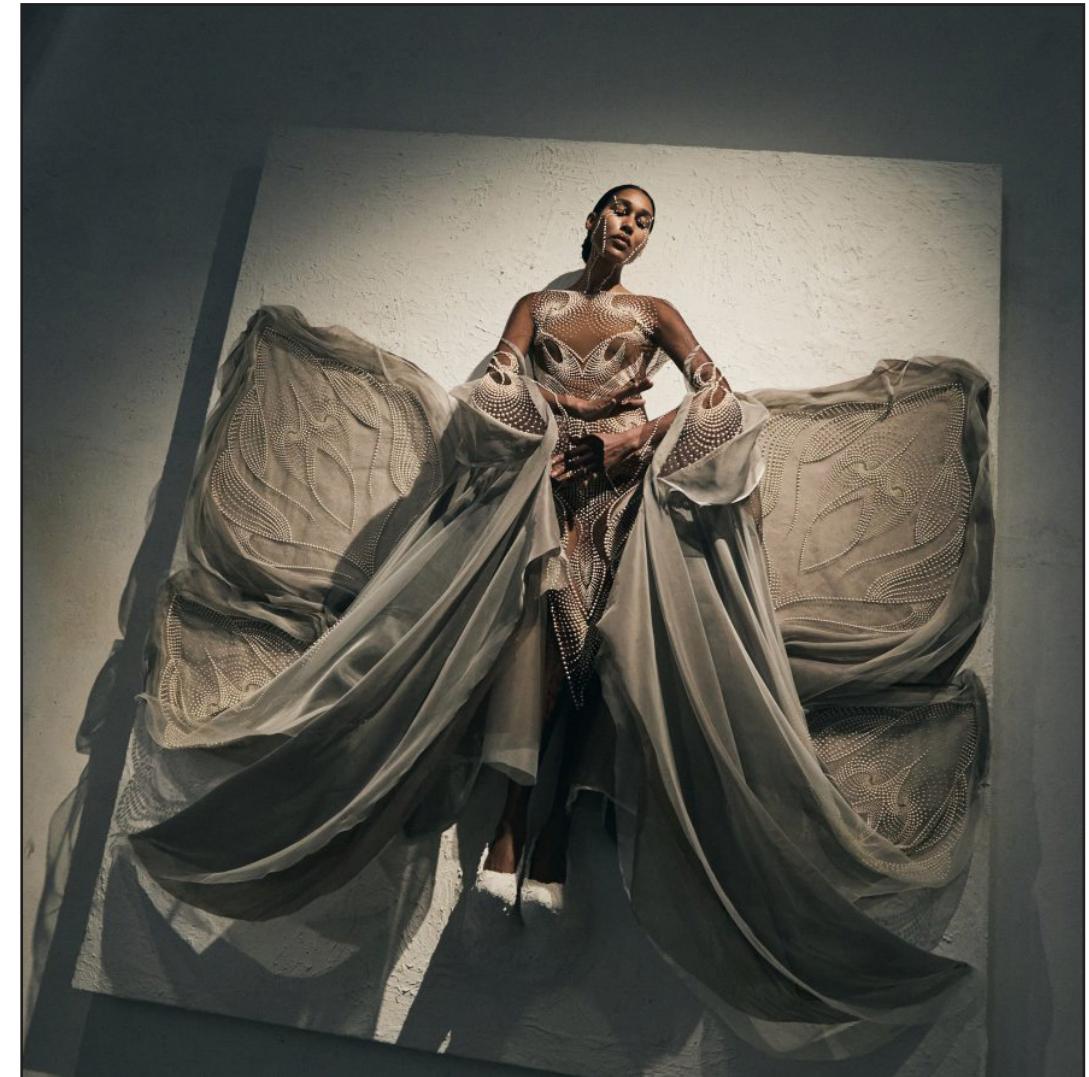


Fig. 33 – Haute Couture 2024, Hybrid Show, Iris Van Herpen.

La dimensione performativa ed espositiva

Le mostre dedicate a Iris van Herpen rappresentano non soltanto la celebrazione del suo percorso creativo, ma anche la trasformazione dei suoi abiti in oggetti museali, capaci di vivere al di fuori della passerella. Se nelle sfilate il corpo e il movimento sono gli elementi centrali, nello spazio espositivo il tempo si dilata e la fruizione cambia radicalmente: i capi diventano opere da osservare, studiare e contemplare. È in questo passaggio che entra in gioco la dimensione architettonica e scenografica dell'allestimento.

Ogni esposizione è costruita come un paesaggio immersivo che non si limita a presentare gli abiti, ma li colloca in un contesto che dialoga con essi. L'allestimento diventa dunque un'estensione del linguaggio della stilista: materiali, luci, dispositivi sospesi e installazioni interattive traducono in spazio ciò che nelle collezioni viveva sul corpo. In questo senso, il museo non è uno sfondo neutro, ma un ambiente narrativo che accompagna lo spettatore dentro il mondo fluido e metamorfico di Van Herpen.

Nello spazio museale, gli abiti non sono più soltanto creazioni da indossare ma diventano opere da osservare nel dettaglio, inserite in un ecosistema espositivo che fonde moda, arte, scienza e natura. Accanto ai capi compaiono opere d'arte contemporanea, installazioni immersive ed elementi naturali o scientifici, che dialogano con le collezioni e ne amplificano il senso.

Transforming Fashion - Groninger Museum (2012)

La prima grande personale al Groninger Museum presenta una pano-

ramica dei primi quattro anni della carriera della designer. L'allestimento non segue un ordine cronologico lineare, ma costruisce un percorso immersivo in cui i manichini dialogano con ambienti scenici, superfici riflettenti e installazioni luminose. Non solo abiti finiti, ma anche materiali, prototipi e disegni, che permettono al visitatore di percepire il processo creativo come parte integrante della messa in scena. Gli outfit in mostra, dalle strutture a ventaglio in ottone alle forme ispirate ad ammoniti e anemoni, si inseriscono in uno spazio che li esalta come vere e proprie sculture viventi⁽¹⁹⁾.

Transforming Fashion - High Museum of Art, Atlanta (2015)

Quando la mostra viaggia negli Stati Uniti, l'allestimento viene ampliato e ripensato in chiave ancora più immersiva.

L'architettura museale del High Museum, caratterizzata da spazi ampi e bianchi, diventa la tela neutra su cui i capi si stagliano come sculture. I 45 look presentati sono disposti in un percorso circolare che richiama un

¹⁹ Federico Poletti, "Iris Van Herpen", *Vogue Italia*, 2012.

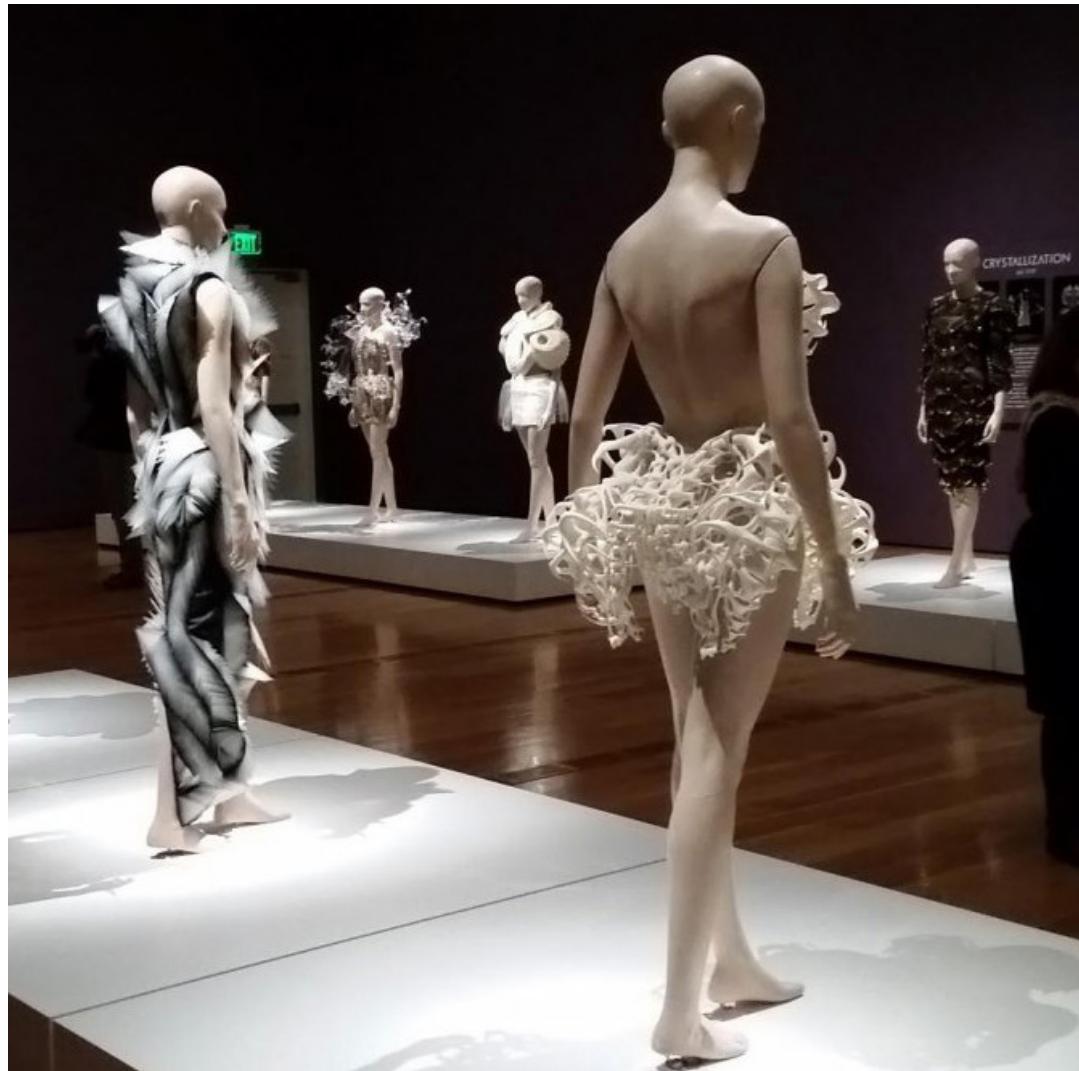


Fig. 34 – Dettaglio da “Iris van Herpen: Transforming Fashion”, mostra personale al High Museum of Art Atlanta.

laboratorio aperto: non solo abiti finiti, ma anche materiali sperimentali e installazioni correlate. Qui l'accento si sposta sulla relazione tra i singoli abiti e lo spazio circostante: alcuni look, per esempio, sono collocati su piattaforme rialzate, illuminati da luci direzionali che proiettano ombre geometriche sulle pareti, creando un effetto di moltiplicazione visiva che ricorda le tecniche di stampa 3D usate dalla stilista.

Manus x Machina - Metropolitan Museum of Art, New York (2016)

Nella celebre esposizione curata da Andrew Bolton, l'allestimento è costruito come una vera e propria architettura temporanea. L'Anna Wintour Costume Center e la Robert Lehman Wing sono trasformati in due poli concettuali: da un lato lo spazio dell'atelier, con abiti collocati come in un laboratorio, dall'altro quello della macchina, con scenografie che evocano ambienti industriali e futuristici⁽²⁰⁾. Gli abiti di Iris van Herpen sono inseriti in questo dialogo e ne diventano uno dei fulcri: collocati sotto cupole semi-trasparenti.

Le teche e le strutture in vetro-acciaio permettono di osservare i dettagli dei materiali tecnologici, trasformando il museo in un dispositivo ottico che svela la complessità delle forme. L'allestimento stesso, con passerelle sopraelevate e spazi a più livelli, crea un'esperienza immersiva in cui il visitatore si muove all'interno.

Sculpting the Senses - Musée des Arts Décoratifs, Parigi (2023)

La retrospettiva parigina rappresenta il punto culminante della dimensione scenografica di van Herpen. Il percorso si articola in nove sale tematiche, ciascuna pensata come un microcosmo.

L'allestimento non è neutrale, ma agisce come un'estensione degli abiti: l'acqua, la terra, i coralli, le creature marine e le architetture cosmiche diventano paesaggi espositivi in cui i capi dialogano con opere d'arte, reperti naturali e installazioni contemporanee⁽²¹⁾.

Alcuni abiti sono sospesi al soffitto, altri emergono da strutture lignee o metalliche che ricordano scheletri architettonici; una sala è trasformata

20. Manus x Machina. Fashion in an Age of Technology, Eight Art Project, analisi della mostra al Costume Institute del Metropolitan Museum of Art. | 21. Fabio Di Drusco, L'INTERVIEW: Iris Van Herpen e la mostra al MAD (Musée des Arts Décoratifs di Parigi), L'Officiel Italia, 2023.

in un acquario immaginario, con proiezioni subacquee che avvolgono i visitatori; un'altra evoca una cattedrale di luce grazie a installazioni cinetiche. La curatrice Cloé Pitiot e lo Studio Nathalie Crinière hanno concepito lo spazio come un palcoscenico totale, dove il visitatore non osserva soltanto, ma viene immerso in un universo sensoriale.



Fig. 35 – Installazione espositiva per Manus x Machina, progettata da OMA nel Metropolitan Museum of Art.



Fig. 36 – Installazione espositiva per Manus x Machina, progettata da OMA nel Metropolitan Museum of Art.

Se i musei offrono un contesto stabile e contemplativo, la passerella diventa invece un palcoscenico effimero, costruito per pochi minuti ma capace di incidere nella memoria come un'esperienza estetica totale.

Ogni show è pensato come un'architettura sensoriale: non soltanto uno sfondo per le modelle, ma un dispositivo immersivo che mette in relazione corpi, materiali, luci e suoni. Lo spazio si piega e si adatta al tema della collezione, assumendo forme liquide, radicanti, cinetiche o parametriche.

Ciò che distingue le passerelle di van Herpen è la loro capacità di unire il tempo breve della performance con la densità di una visione filosofica: ogni sfilata appare come una creazione site-specific, in cui il luogo e l'allestimento sono progettati per esprimere la medesima tensione che anima gli abiti. È in questa sinergia che si manifesta la sua cifra stilistica: trasformare un evento effimero in una scultura di spazio e tempo.

Crystallization (2010)

La collezione Crystallization, presentata nel 2010, rappresenta uno dei

momenti fondativi del linguaggio di Iris van Herpen e segna l'inizio della sua notorietà internazionale. Al centro del progetto vi è l'acqua, interpretata non solo come elemento naturale, ma come forza dinamica capace di trasformarsi da stato fluido a materia cristallina. Il concetto scientifico della nucleazione, il momento in cui le particelle liquide si organizzano per solidificarsi, diventa la chiave di lettura di tutta la collezione⁽²²⁾.

La passerella era volutamente essenziale, quasi ridotta a un laboratorio scenico, in cui l'attenzione si concentrava sul rapporto diretto tra corpo, luce e materia. Le modelle indossavano abiti che sembravano solidificazioni liquide: corpetti e gonne in plexiglass e polimeri traslucidi, modellati per catturare e rifrangere la luce, restituivano l'effetto di onde congelate o di gocce d'acqua appena cristallizzate. L'elemento scenico più innovativo fu la collaborazione con Nick Knight, che realizzò un video-performance in cui l'acqua veniva versata sul corpo, proiettato in sala durante lo show. Questo dispositivo non era semplice accompagnamen-

to, ma parte integrante della messa in scena, che trasformava lo spazio in un ambiente visivo immersivo, dove liquido e solido convivevano.

Gli abiti ribadivano questa ricerca sperimentale: superfici ondulate che riflettevano come cristalli, tessuti trasparenti modellati in forme scultoree e dettagli che catturavano la luce in modo da restituire la sensazione di metamorfosi in atto. Con Crystallization, Van Herpen inaugurava quella fusione tra tecnologia, scienza e moda che sarebbe rimasta il tratto distintivo della maison.

L'impatto della collezione non si è limitato alla passerella. Gli editoriali successivi hanno amplificato la dimensione acquatica e metamorfica degli abiti, collocandoli in scenari dove l'acqua diventava presenza attiva. Le immagini hanno posto le modelle in piscine, superfici riflettenti e ambienti traslucidi, esaltando la sensazione di trovarsi nel momento esatto della trasformazione da liquido a cristallo. In alcuni scatti, schizzi d'acqua e riflessi luminosi interagivano direttamente con i capi, restituendo la stessa energia dinamica evocata in

passerella. In questo modo, l'eco della sfilata è proseguito in forma editoriale, consolidando l'immaginario visivo della collezione e fissando Crystallization come una pietra miliare della couture sperimentale di Iris van Herpen.

22. Federico Poletti, "Iris Van Herpen", *Vogue Italia*, 2012.



Fig. 37 – Water Dress al MET Gala, Abito di Iris Van Herpen.



Fig. 38 – Collezione Haute Couture, Crystalization, Iris Van Herpen.

Ludi Naturae (2017)

Presentata durante la settimana dell'haute couture a Parigi nel 2017, Ludi Naturae segna un punto importante nella ricerca di Iris van Herpen, perché sposta lo sguardo dal microscopico, che aveva caratterizzato le collezioni precedenti, a una prospettiva aerea, quasi satellitare. La designer si ispira alle fotografie dall'alto di Thierry Bornier e Andy Yeung, che catturano la pelle della Terra come un intreccio di caos e ordine, di natura e civiltà fuse insieme. Come lei stessa ha dichiarato: "Ho ingrandito per osservare la pelle della terra, cercando di trovare le forze dietro le forme. Guardando da questa prospettiva, mi sono sentita ispirata dai modelli di caos e ordine, natura e civiltà che si fondono in infiniti ibridi"⁽²³⁾.

Lo spazio scenografico era costruito in collaborazione con l'artista olandese Peter Gentenaar, che ha realizzato un'installazione site-specific di grandi strutture leggere in cellulosa sospese nello spazio. Queste forme, mosse dall'aria, avvolgevano la passerella e accompagnavano il passo delle modelle, come se il pubblico

stesse osservando dall'interno un paesaggio vivo, in continuo mutamento. L'allestimento non faceva da semplice sfondo, ma diventava parte integrante della collezione, evocando la dimensione aerea e naturale che aveva ispirato la stilista.

Gli abiti traducevano con precisione questa idea di paesaggio. Le 21 silhouette presentavano cromie che andavano dai verdi e gialli naturali ai viola sfumati, fino ai toni neutri della pelle e ai neri. Ogni capo era costruito con tecniche innovative sviluppate in collaborazione con istituzioni scientifiche e tecnologiche. Il processo *Foliage*, ad esempio, nato insieme alla Delft University of Technology, prevedeva la stampa 3D di motivi fogliari direttamente sul tulle, ottenendo una leggerezza estrema.

Il risultato era una collezione che mostrava il paesaggio terrestre tradotto in couture: canyon, fiumi e stratificazioni sembravano emergere dai capi stessi, trasformando il corpo in una superficie geografica viva. La passerella diventava un'estensione di questa idea, un paesaggio sospeso in cui natura e artificio convivevano senza

soluzione di continuità.

Anche nelle interpretazioni fotografiche successive, Ludi Naturae è stata spesso presentata in ambientazioni che richiamavano vedute dall'alto o texture geologiche. Alcuni editoriali hanno collocato gli abiti in scenari urbani e naturali osservati come mappe tridimensionali, altri hanno preferito isolarli in ambienti neutri per far emergere la complessità delle superfici e la qualità quasi topografica delle lavorazioni. In entrambi i casi, la collezione è stata percepita come un vero e proprio paesaggio indossabile, capace di far coincidere il corpo con la Terra.



Fig. 39 – Dettaglio tratto da Ludi Naturae.

23. Ludi Naturae, collezione haute couture 2017/2018, Iris van Herpen.



Fig. 40 – Modello indossante un abito della collezione *Ludi Naturae*, presentata alla Paris Haute Couture Week nella Galerie de Minéralogie et de Géologie.

Sensory Seas (2020)

Presentata nel gennaio 2020 durante la settimana dell'haute couture di Parigi, *Sensory Seas* è una delle collezioni più sofisticate di Iris van Herpen. L'ispirazione nasce dagli studi del neuroanatomista Ramón y Cajal, celebre per i suoi disegni scientifici che hanno reso visibile la complessità del sistema nervoso. Van Herpen mette in parallelo queste reti neurali con le ecologie marine, sottolineando come i flussi invisibili della biologia e quelli degli oceani possano intrecciarsi in un unico linguaggio estetico⁽²⁴⁾. La passerella era concepita come un fondale oceanico: luci blu, verdi e violette proiettavano riflessi liquidi che simulavano l'acqua in movimento. L'artista Paul Friedlander ha realizzato installazioni luminose che trasformavano le frequenze della luce in forme visibili, creando onde immateriali che avvolgevano le modelle e lo spazio scenico. L'effetto era quello di una coreografia silenziosa, in cui il pubblico non assisteva a una semplice sfilata ma si immergeva in un paesaggio acquatico multisensoriale. Gli abiti proseguivano questa narrazione con coerenza. Le silhouette si ispiravano a coralli, meduse e sinapsi:

24. Iris van Herpen, *Sensory Seas*, collezione haute couture Primavera/Estate 2020.

trasparenze in tulle e organza stratificate per evocare profondità marine, dettagli in PETG semitrasparente che ricordavano fibre nervose, e superfici lavorate con la tecnica "Morphogenesis" sviluppata con Philip Beesley, dove migliaia di strati di mesh sovrapposti creavano forme labirintiche in movimento. Ogni capo sembrava un organismo vivente, parte di un ecosistema fluido in cui moda, biologia e scienza si intrecciavano. L'impatto della collezione si è rafforzato grazie agli editoriali che ne hanno seguito la presentazione: piscine scure, superfici traslucide e fondali che richiamavano il movimento delle correnti marine. In alcuni shooting, i tessuti trasparenti e i ricami cellulari riflettevano la luce come membrane viventi, accentuando la sensazione che i capi fossero estensioni dell'acqua stessa. In questo modo, *Sensory Seas* ha unito passerella ed editoria in un linguaggio coerente: la sfilata immersiva ha trovato continuità nelle immagini fotografiche, che hanno moltiplicato le possibili letture degli abiti e consolidato l'idea di una couture capace di tradurre processi invisibili in esperienze estetiche tangibili.



Fig. 41 – Creazione della collezione *Hypnosis*, haute couture firmata Iris van Herpen.

Roots of Rebirth (2021)

Presentata durante la settimana dell'alta moda a Parigi nel gennaio 2021, *Roots of Rebirth* segna una tappa simbolica per Iris van Herpen, che affida alla moda il compito di riflettere sul ciclo vitale e sulla rigenerazione dopo il trauma della pandemia. La collezione trae ispirazione dall'universo sotterraneo delle radici e dei miceli, concepiti come metafora di interconnessione e trasformazione continua.

La scenografia non era pensata come un semplice fondale decorativo, ma come un paesaggio immersivo che evocava il sottosuolo: superfici intrecciate, luci filtrate e tonalità terrose ricreavano l'immagine di un ecosistema vitale. Le modelle sembravano emergere dalla terra stessa, percorrendo uno spazio che rompeva la linearità tradizionale della passerella per trasformarsi in un ambiente organico, quasi un terreno fertile in metamorfosi.

Questa impostazione scenica rafforzava la continuità con i motivi degli abiti, che riproducevano filamenti e connessioni ispirati al micelio dei

funghi, tradotti in silhouette filamentose e tessuti intrecciati. Accanto alle lavorazioni manuali, la stilista ha impiegato materiali riciclati e plastiche rigenerate, dimostrando l'intento di coniugare sostenibilità e innovazione tecnologica⁽²⁵⁾.

Il pubblico non si trovava di fronte a una semplice sfilata, ma a una sorta di immersione in un paesaggio sotterraneo effimero, dove il confine tra corpo, natura e artificio si dissolveva. I giochi di luce evocavano raggi che filtrano dal terreno, amplificando l'impressione di assistere alla nascita di un ecosistema in movimento. Questa forza visiva non si è esaurita in passerella, ma è stata amplificata dagli editoriali che hanno seguito la presentazione. Riviste come *Vogue* e *Harper's Bazaar* hanno fotografato i capi all'interno di ambientazioni naturali, boschi e paesaggi ricchi di vegetazione, dove gli abiti apparivano come estensioni della natura stessa. In queste immagini, le superfici filamentose e i tessuti riciclati non erano isolati come semplici oggetti di moda, ma dialogavano con il contesto circostante, creando l'impressione che le

25. *Roots of Rebirth*, collezione haute couture 2021, Iris van Herpen.

modelle fossero figure emerse da un mondo sotterraneo immaginario. In altri scatti, il gioco di luci e ombre accentuava la sensazione di trovarsi in un ambiente liminale, sospeso tra realtà e metamorfosi, prolungando così il racconto visivo della collezione oltre il tempo effimero della passerella.



Fig. 42 – Collezione Haute Couture *Roots of Rebirth*, Iris Van Herpen, 2021.



Fig. 43 – Collezione Haute Couture *Roots of Rebirth*, Editoriale, Iris Van Herpen, 2021.

Carte Blanche (2021)

Nel 2021, durante la pandemia, Iris van Herpen sceglie di presentare la collezione Carte Blanche in una modalità del tutto inedita: non sulla passerella, ma attraverso un cortometraggio subacqueo diretto in collaborazione con l'apneista, ballerina e regista Julie Gautier⁽²⁶⁾. Questa scelta, dettata dalle restrizioni globali, diventa un'occasione per ridefinire il concetto stesso di sfilata: lo spazio espositivo non è più il salone parigino, ma il fondo di una piscina trasformata in palcoscenico liquido.

Nel film, le modelle fluttuano lentamente sott'acqua, i corpi sospesi in un tempo dilatato che annulla gravità e linearità. I tessuti, organza, tulle trasparente e materiali ricamati, si comportano come membrane acquatiche, seguendo i movimenti dell'acqua più che quelli dell'aria. La luce, filtrando dall'alto, crea riflessi iridescenti che avvolgono i corpi come in un fondale marino immaginario. Non esiste un pubblico in sala: la fruizione passa attraverso la videocamera, trasformando la couture in un'esperienza cinematografica che

unisce moda, danza e arte visiva. Il titolo stesso, Carte Blanche, suggerisce libertà assoluta di creazione, come una dichiarazione di autonomia poetica nel pieno di un periodo segnato da costrizioni.

Gli editoriali che hanno seguito la presentazione hanno amplificato questo immaginario acquatico e onirico. Vengono ripresi i capi in shooting che evocavano la stessa sospensione del video: modelle immerse nell'acqua, tessuti che si aprono e si chiudono come meduse, luci blu e riflessi liquidi che trasformavano le immagini in scene quasi pittoriche.

In questo modo, Carte Blanche diventa un caso emblematico di come Iris van Herpen sappia adattare il linguaggio della couture alle condizioni storiche e sociali: un progetto che nasce come necessità, ma che si trasforma in manifesto poetico, dimostrando che la moda può reinventarsi e vivere anche lontano dalla fisicità della passerella.

26. *Carte Blanche*, collezione haute couture 2021, Iris van Herpen.

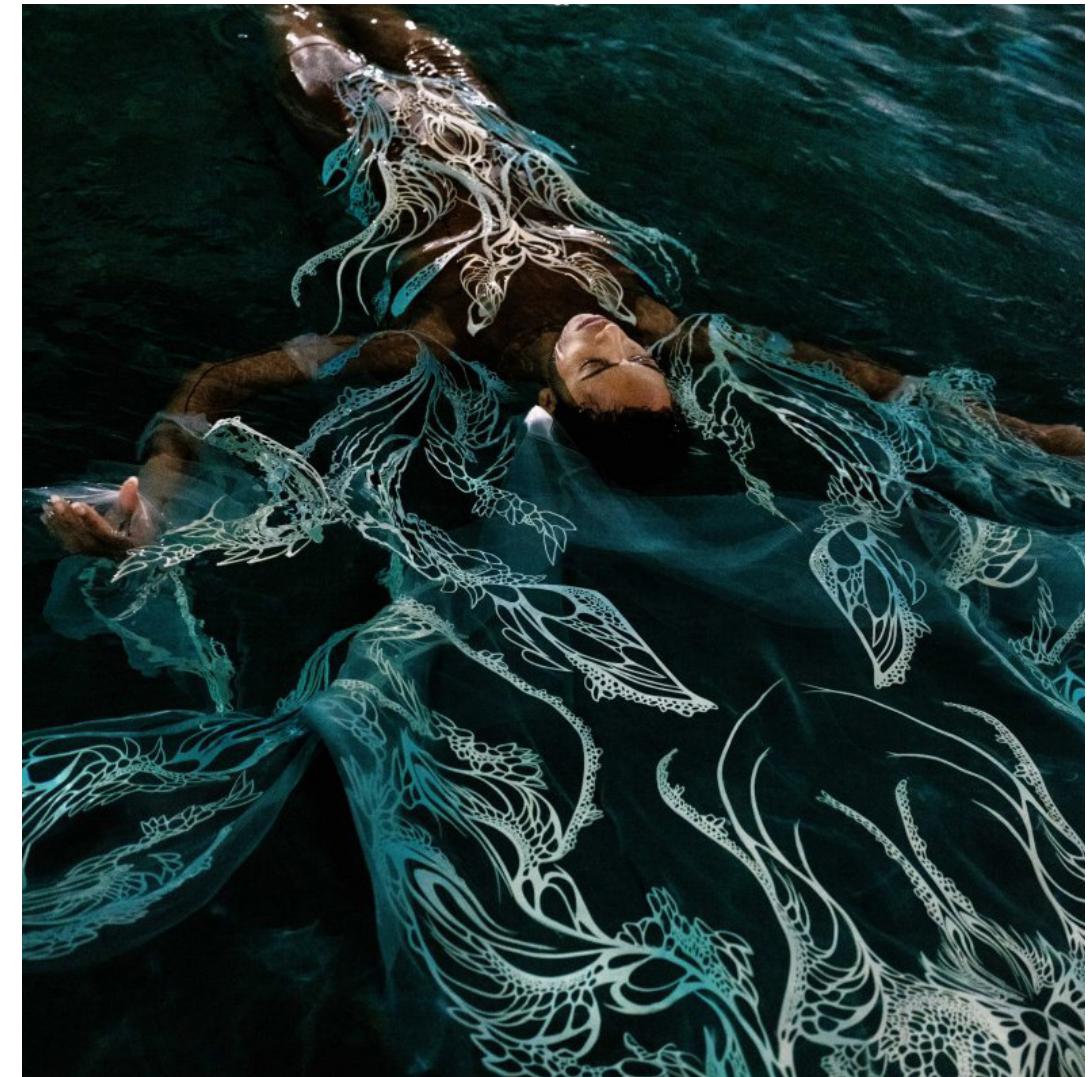


Fig. 44 – Look dalla collezione Carte Blanche di Iris van Herpen.



Fig. 45 – Look dalla collezione Carte Blanche di Iris van Herpen.

Hybrid Show (2022)

Nel luglio 2022, durante la settimana dell'haute couture di Parigi, Iris van Herpen presenta Hybrid Show, una collezione che indaga l'ibridazione tra natura e tecnologia, corpo e artificio. La scenografia è volutamente essenziale: uno spazio neutro, quasi sospeso, che lascia emergere la vera forza della collezione, cioè il movimento.

Gli abiti sono costruiti come organismi fluidi e mutanti: alcune creazioni sembrano scheletri futuristici, altre membrane sottili simili ad ali trasparenti, altre ancora evocano gusci stratificati. Ma è soprattutto nel loro dinamismo che rivelano il senso profondo della collezione. I materiali (tulle traslucido, stampe 3D, tessuti tagliati al laser) non sono pensati come superfici statiche, ma come membrane vive che reagiscono alla luce e al passo delle modelle. Camminando, i capi si aprono, si contraggono, oscillano come se avessero una vita propria: le silhouette si trasformano a ogni movimento, amplificando l'idea di metamorfosi.

In questo senso, gli abiti di Hybrid Show possono essere letti come scul-

ture cinetiche: non più opere ferme e fissate nello spazio, ma forme in continuo dialogo con il corpo che le attraversa. Alcuni dettagli ricordano i lavori di scultura organica contemporanea, superfici stratificate, membrane tese, strutture scheletriche, ma la loro peculiarità sta nell'essere vivi, attivati dal movimento. L'abito diventa dunque una scultura indossabile, un dispositivo che muta come un'opera d'arte dinamica. La passerella stessa si configura come un museo effimero, in cui le sculture non sono mai identiche a sé stesse, perché variano a ogni passo, a ogni luce, a ogni sguardo.

L'illuminazione, fredda e direzionale, accentua questa percezione cinetica. Le luci, colpite sulle superfici tridimensionali, proiettano ombre in continuo mutamento, facendo sì che lo spettatore non percepisca mai lo stesso abito due volte. L'impressione è quella di assistere non a una semplice sfilata, ma a un ambiente in cui il corpo diventa un vettore di trasformazione, una piattaforma su cui materia organica e artificiale entrano in dialogo.



Fig. 46 – Collezione Haute Couture Hybrid Show, Iris Van Herpen, 2024.

Gli editoriali hanno collocato i capi in scenari digitali e sospesi, accentuando l'idea di movimento continuo: i corpi sembravano muoversi tra architetture virtuali o paesaggi futuristici, come creature ibride in metamorfosi costante. Altri shooting, invece, hanno preferito sottolineare l'aspetto organico: modelle ritratte tra rocce e superfici naturali, con abiti che sembravano crescere e respirare insieme al contesto. In entrambi i casi, la moda non appariva come un oggetto statico, ma come un processo in divenire, capace di prolungarsi oltre la passerella. In Hybrid Show, il movimento è dunque la chiave: non soltanto quello fisico delle modelle, ma quello generato dai materiali, dalle luci e dalla percezione visiva. La sfilata diventa una sorta di galleria di sculture viventi, in cui il confine tra moda e arte si dissolve. È attraverso questo dinamismo che Van Herpen riesce a tradurre in couture l'idea stessa di ibridazione, trasformando la passerella. Ne emerge una concezione di moda che supera il confine dell'effimero: ogni sfilata, ogni editoriale, ogni installazione è una tappa di un percorso più ampio, in cui la ricerca estetica si intreccia a riflessioni

filosofiche ed ecologiche. È in questa continuità tra abito, spazio e rappresentazione che risiede la potenza del lavoro di Iris van Herpen: trasformare la couture in esperienza totale, un linguaggio visivo che non si limita a vestire il corpo, ma ne ridefinisce la percezione nel mondo. Il percorso espositivo e performativo di Iris van Herpen dimostra come la couture possa diventare un linguaggio capace di travalicare i confini della moda. Le sue sfilate e mostre non sono solo esperienze sensoriali, ma strumenti attraverso cui la stilista traduce questioni più ampie: dalla relazione tra natura e tecnologia, alla riflessione sull'identità del corpo, fino alla sostenibilità e ai futuri scenari urbani e ambientali. La sua capacità unica è quella di far vivere l'abito non come semplice oggetto estetico, ma come veicolo di concetti sociali e culturali, che trovano spazio sia nella passerella che nell'allestimento museale. In questo senso, la couture diventa per lei una forma d'arte totale: un mezzo per generare dialoghi interdisciplinari e per offrire allo spettatore non solo la visione di una collezione, ma un invito a interrogarsi sul presente e sul futuro.

06. Villa Adriana

Villa Adriana rappresenta uno dei massimi capolavori dell'architettura romana imperiale ed è al contempo un enigma compositivo che ha stimolato, nel corso dei secoli, interpretazioni tra loro divergenti. La sua eccezionalità è riconosciuta a livello internazionale: il Comitato del Patrimonio Mondiale l'ha definita un sito archeologico di valore universale, unico per completezza, stato di conservazione e capacità di incarnare i valori fondamentali della civiltà romana ed il carattere multiculturale dell'imperatore Adriano.

Genesi e atto fondativo della villa

In prima analisi verranno esaminate alcune tra le argomentazioni più avvalorate in merito a forma ed impianto architettonico della Villa, oggi protagonisti di un profondo ripensamento critico. In particolare, il *Tractatus Logico Sintattico* propone un cambio di paradigma rispetto alle interpretazioni tradizionali, negando che la Villa sia frutto di una composizione pluriassiale e paratattica fondata sulla giustapposizione di insiemi autonomi.



Fig. 47 – Vista aerea di Villa Adriana, Tivoli.

Nel presente paragrafo ci si propone di indagare l'origine e il momento fondativo di Villa Adriana attraverso l'analisi della sua struttura compositiva, osservando la consistenza dei manufatti come insieme di relazioni formali, prima ancora che come elementi costruttivi. L'obiettivo è comprendere la logica che sottende alla configurazione dello spazio, prima della sua concretizzazione in materia. Villa Adriana si configura come un insieme di elementi interconnessi, articolati su più livelli, la cui genesi e morfologia dialogano strettamente con il suolo su cui sorge.

Costruita per volere dell'imperatore Adriano nel II secolo d.C, la Villa (almeno per la maggior parte di quella costruita e a noi nota) si sviluppa su un lungo falsopiano che dalla piana del Pecile, posta a una quota di 89 metri sul livello del mare, si estende fino all'Altura, altopiano coltivato che si dispiega su quote comprese tra i 106 e i 120 metri. Questo dislivello, di circa una trentina di metri, si sviluppa su una distanza di circa 900 metri in linea d'aria. Tuttavia, la *basis villae* è posizionata in prossimità del cosiddetto Pantanello (luogo di confluen-

za dei due fossi, quello di Roccabruna e quello dell'Acqua Ferrata che delimitano tettonicamente il falsopiano) ad una quota di 59 metri sul livello del mare. In quest'area si concentrano edifici di rilievo come il Teatro Nord, la Palestra e le sostruzioni del Tempio di Venere Cnidia. Questo secondo dislivello, anch'esso di circa 30 metri, si manifesta in modo più repentino e si sviluppa su una distanza di soli 300 metri, tra il Pecile e il Teatro Nord. Complessivamente, la porzione più consistente della Villa si sviluppa tra il Pantanello e l'Altura (oggi parte della proprietà Bulgarini) lungo un asse di circa 1.200 metri tra il Teatro Nord e il Teatro Sud, che rappresentano due capisaldi architettonici della composizione generale. Il dislivello complessivo si aggira intorno ai 60 metri. Dal punto di vista topografico, si configura pertanto come un complesso architettonico che si confronta con un suolo molto plastico, in parte dovuto alle caratteristiche orografiche e morfologiche del territorio compreso tra la Via Tiburtina, il Fiume Aniene e la Via Prenestina, e in parte derivato dalle trasformazioni attuate durante la sua costruzione.

Proprio in questo contesto diventa importante introdurre una prima riflessione su un elemento che riveste un ruolo fondativo nella lettura complessiva del sito e che verrà approfondito successivamente nel percorso progettuale: il suolo stesso. Il terreno della Villa presenta una stratificazione tufacea dalla consistenza variabile, con uno spessore che può oscillare tra “i sessanta e i centoventicinque metri”⁽²⁷⁾. Questa materia non è un semplice supporto fisico, ma una componente attiva del progetto.

L'impianto di Villa Adriana può essere ricondotto, per quanto oggi sia leggibile, a quattro grandi quartieri, ciascuno caratterizzato da una propria giacitura:

- Il primo quartiere, a nord-est, di carattere residenziale;
- Il secondo quartiere, collocato nella zona centrale;
- Il terzo quartiere, situato in un'area pianeggiante;
- Il quarto quartiere, lungo il banco tufaceo occidentale, dalla Torre di Roccabruna fino al Teatro Sud.

A questi si affiancano diverse realtà poste ai margini o in posizione di

raccordo, talvolta di notevole rilievo. Pur presentando un impianto relativamente autonomo, i quattro quartieri risultano tra loro connessi in specifici punti di contatto; tali collegamenti, tuttavia, non configurano veri e propri varchi di passaggio e non consentono un flusso diretto da un quartiere all'altro. L'impianto generale della Villa viene descritto ed indagato all'interno del *Tractatus* anche sotto il profilo della forma, intesa come organizzazione degli elementi in una struttura coerente. Secondo il *Tractatus* la forma si manifesta “tramite ordini di visualizzazione e gerarchie, che, sviluppandosi, aumentano la capacità comunicativa in funzione della complessità interna della composizione”⁽²⁸⁾. L'organizzazione complessiva può essere quindi descritta come una composizione ipotattica e radiale policentrica. La struttura ipotattica presuppone che il sistema sia organizzato attorno a una serie di elementi morfogenetici principali da cui dipendono gerarchicamente tutti gli altri. Si genera così una concatenazione di rapporti che non si chiude mai in modo rigido, ma lascia

spazio a connessioni aperte e libere tra le componenti. Questo assetto si affianca a una lettura radiale policentrica, nella quale si individuano punti sensibili, collocati in edifici o loro porzioni, spesso a pianta centrale o comunque chiusi, che diventano cardini dell'impianto compositivo gerarchico. Secondo il *Tractatus* è proprio attraverso diverse centralità che si sviluppa la sintassi architettonica della Villa. Nello specifico si possono individuare sette centri principali attorno a cui si sviluppa l'intero sistema compositivo:

- Piazza d'Oro
- Tempio di Venere Cnidia e Teatro Nord
- Teatro Marittimo
- Teatro Sud
- Tre Esedre e Antinoeion
- Grande Vestibolo
- Padiglione dell'Accademia

La nostra analisi si concentrerà in particolare su tre nodi: la Torre di Roccabruna, il muro del Pecile e il Tempio di Venere Cnidia. Attraverso lo studio delle loro interconnessioni visive e spaziali, si definiranno gli assi compositivi alla base del progetto di

tesi. Naturalmente, verranno richiamate anche le altre centralità, poiché l'intero sistema si configura come una rete che mette in relazione i diversi centri.

Piazza D'oro

Rappresenta uno snodo centrale del sistema visivo e compositivo. La sua collocazione tra il Tempio di Venere Cnidia e il Teatro Nord la rende un punto di convergenza tra due poli fondamentali. Non è solo uno spazio di rappresentanza, ma agisce come catalizzatore di assi visivi e percettivi, che si espandono anche verso le Tre Esedre, il Grande Vestibolo e l'Antinoeion.

Tempio di Venere Cnidia e Teatro Nord

Questi due edifici, anche se distanti, sono connessi da assi visivi che attraversano la Piazza d'Oro. Il Tempio genera collegamenti con quasi ogni altro edificio, mentre il Teatro Nord traccia direttrici che suddividono idealmente la Villa in due parti, diventando così uno dei fulcri principali dell'intero impianto.

27. Andrea Torricelli, “Lezioni su Villa Adriana”, in Carola Gentilini (a cura di), *Tractatus logico sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana*, Roma, Edizioni Quasar, 2012, pp. 79. | 28. Gentilini (a cura di), *Tractatus logico sintattico*, cit., p. 20.

Teatro Marittimo

Grazie alla sua forma circolare, questo spazio funge da nodo che connette visivamente e spazialmente la Piazza d'Oro con le Grandi Terme. La disposizione geometrica che ne deriva forma un triangolo quasi equilatero, al quale si aggiunge un ulteriore asse che, unendo più punti, dà vita a una figura a rombo, cruciale per la struttura generale.

Teatro Sud

Sebbene non rappresenti l'estremo sud della Villa, partecipa a una rete di relazioni che coinvolgono anche l'Accademia. È connesso da assi che, insieme a quelli tracciati dal Teatro Nord e dal Teatro Marittimo, compongono l'asse longitudinale che ordina l'intera composizione.

Tre Esedre e Antinoeion

Questi due elementi costituiscono una centralità attiva, non solo ricevendo ma anche generando connessioni. L'Antinoeion è collegato al muro del Pecile e al Lararium del Grande Vestibolo, mentre le Tre Esedre rafforzano l'impianto simmetrico.

Insieme, evidenziano la complessa stratificazione sacra e morfologica della Villa.

Grande Vestibolo

Svolge un ruolo nodale, connettendo visivamente e geometricamente elementi fondamentali come il Canopo, le Grandi Terme, l'Accademia, l'Antinoeion e la Piazza d'Oro. Funziona come punto di accesso privilegiato e snodo del blocco sud della Domus, mostrando una chiara volontà progettuale unitaria.

Padiglione dell'Accademia

È una delle architetture più singolari della Villa; la sua pianta centrale a geometria complessa, si configura come un "centro morfogenetico". (n°nota) Da qui si irradiano assi verso la Domus e verso il Pecile, coinvolgendo ambienti come la Sala dei Pilastri Dorici, l'Antinoeion, il Canopo e il Grande Vestibolo. I segmenti proiettati verso il Pecile confermano il ruolo attivo dell'Accademia nella configurazione del comparto centrale.

Sulla base delle centralità che definiscono le gerarchie spaziali, è possibi-

le individuare significative analogie con altri importanti contesti archeologici, che costituirono per Adriano riferimenti diretti, sia culturali che progettuali. Tra questi, si citano Atene, Pergamo, l'isola di Philae e l'area della Domus Aurea a Roma. La prima somiglianza formale è leggibile nella composizione dell'Acropoli di Atene, in cui ciascun edificio è orientato in modo tale che tre direttrici ideali convergano verso i suoi tre angoli visibili. Tale disposizione genera una trama radiale complessiva, accuratamente concepita per evitare sovrapposizioni visive o occultamenti reciproci. L'orientamento di ogni volume, impostato secondo una rotazione di circa tre quarti rispetto al punto di osservazione, consente di offrire una percezione quasi integrale della sua conformazione architettonica. Tale principio compositivo, fondato su un'organizzazione policentrica e radiale delle prospettive, è riscontrabile anche nella configurazione di Villa Adriana. La seconda analogia si evidenzia nel confronto con l'Acropoli di Pergamo, la cui peculiarità risiede nello sviluppo insediativo lungo

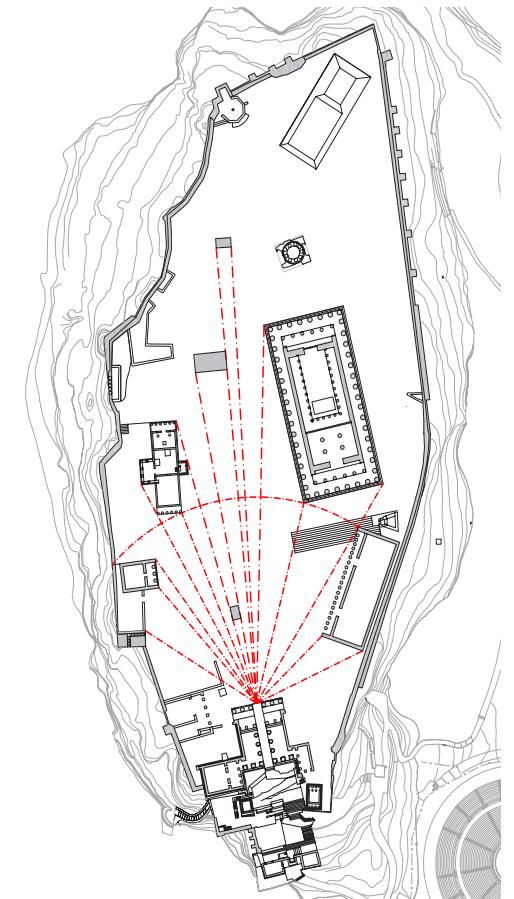


Fig. 48 – Schema policentrico radiale ipotattico dell'Acropoli di Atene (elaborazione di Carola Gentilini).

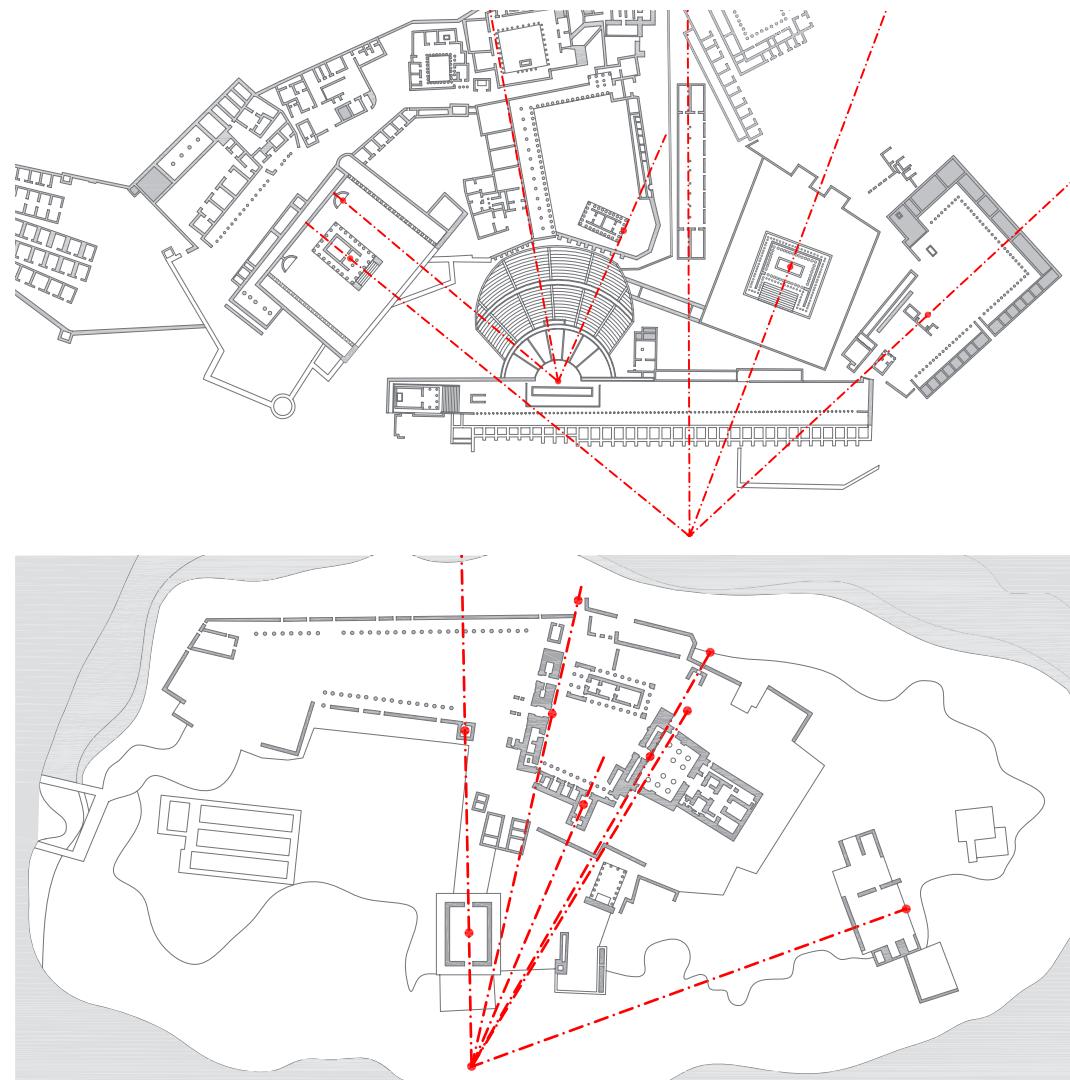


Fig. 49 e 50 – Schema policentrico radiale ipotattico, dell'Acropoli di Pergamo (Turchia) e del santuario di Iside sull'isola di Phylae (Egitto)

un marcato pendio, configurazione che instaura un rapporto diretto e integrato tra il paesaggio naturale e l'articolazione architettonica del sito. In questo caso la presenza di due centri determina una disposizione a ventaglio e la somiglianza è data principalmente da un ragionamento progettuale “di tipo bidimensionale, riconducibile ad una serie di assi proiettati su unico piano di rappresentazione”⁽²⁸⁾. Il terzo esempio è rintracciabile nel complesso adrianeo situato sull'isola egiziana di Philae. La configurazione planimetrica non si sviluppa secondo assi rettilinei, ma segue un tracciato spezzato, che si modella progressivamente nel passaggio da uno spazio all'altro. Gli ambienti, pertanto, non risultano rigidamente allineati, ma presentano leggere rotazioni reciproche. Ciononostante, tutti gli allineamenti convergono verso un punto specifico, ubicato all'esterno del cosiddetto Chiosco di Traiano, ritenuto di particolare rilievo dal punto di vista spirituale. Proprio da questo punto dipartono gli assi che determinano la disposizione sia degli edifici più antichi sia delle strutture di epoca romana aggiunte in un secondo

momento. L'ultima somiglianza formale si individua nel confronto con l'attuale area archeologica centrale di Roma, in particolare con l'impianto della Domus Aurea neroniana. Rispetto ai casi precedenti, l'assetto dell'area, incentrato sul Colosseo, non presenta relazioni geometriche tali da consentire un immediato parallelismo con le Acropoli di Atene e Pergamo; tuttavia la disposizione degli elementi compositivi mostra un evidente schema organizzativo. Tutti e quattro gli esempi precedentemente menzionati erano noti ad Adriano. In alcuni di essi l'imperatore intervenne direttamente mediante opere di restauro, mentre in altri promosse la realizzazione di nuovi edifici. Tali riferimenti non costituiscono fondamenti progettuali della Villa, bensì analogie interpretative che ne consentono una lettura più ampia e articolata. Essi forniscono strumenti di confronto utili a cogliere la complessità della composizione e a mettere in luce la libertà con cui Adriano operava all'interno di una rete culturale e architettonica ampia e stratificata.

28. Gentilini (a cura di), *Tractatus logico sintattico*, cit., p. 51.



Fig. 51 – Resti dell'Acropoli di Pergamo, Turchia.



Fig. 52 – Tempio di Philae, Egitto.

Architettura e paesaggio

La selezione del sito per Villa Adriana fu il risultato di una convergenza di motivazioni geomorfologiche, pratiche, culturali e ideologiche. L'analisi del contesto permette di individuarne alcune con sufficiente fondatezza, sebbene manchino fonti dirette a conferma delle motivazioni che spinsero Adriano a edificare la sua residenza imperiale a Tivoli.



Fig. 53 – Veduta dalla Torre di Roccabruna, Villa Adriana, Tivoli. Foto delle autrici, 2024.

Il primo nucleo della villa, inglobato nel cosiddetto "Palazzo Imperiale", fu realizzato a partire dal 118 d.C. su un'area già occupata da una villa tardo repubblicana del II-I secolo a.C. Non è noto se questa proprietà appartenesse alla famiglia di Adriano o se fosse stata acquistata o espropriata, tuttavia, l'assenza di altre ville nel raggio di uno-due chilometri, induce a ipotizzare che l'area costituisse un vasto praedium, rimasto sostanzialmente integro almeno fino agli inizi del II secolo d.C.

Dal punto di vista morfologico, l'area offriva caratteristiche ideali per la dislocazione degli edifici: lunghi dossi tufacei, intervallati da piccole valli, formavano un paesaggio articolato ma privo di dislivelli estremi, agevolando la costruzione e la progettazione architettonica. Inoltre, la consistenza del banco tufaceo, relativamente duro ma facilmente lavorabile, permetteva di modellare con precisione l'altimetria in funzione delle esigenze del progetto. È dunque probabile che la conformazione del terreno abbia giocato un ruolo centrale nella scelta del sito, rendendolo particolarmente

adatto a una residenza complessa e monumentale come quella voluta da Adriano. Tuttavia è fondamentale tener conto dell'enorme lavoro di ricostruzione e di riconfigurazione della collina su cui la villa è appoggiata.

Alle ragioni topografiche si aggiungono altri vantaggi pratici: la facilità di approvvigionamento idrico, grazie alla presenza di sorgenti in quota e di tre acquedotti che alimentavano la villa per caduta, rendevano possibile l'uso di fontane zampillanti e complessi termali; la ricchezza di falde freatiche nel sottosuolo; la salubrità del clima, garantita da una buona esposizione solare e dalla protezione dai venti; la prossimità a Roma (distante solo 17 miglia) e l'accessibilità tramite la via Tiburtina, che giungeva nei pressi della villa seguendo un tracciato piano e rettilineo. Dalla deviazione presso Ponte Lucano, due brevi diramazioni di circa 1,5 km conducevano direttamente alla residenza.

La scelta del luogo fu anche influenzata da considerazioni culturali e ideologiche. A Tivoli esisteva infatti una consolidata tradizione aristocratica di villeggiatura, risalente almeno alla

Le ville di otium, espressione dell'ideale romano di contemplazione e distacco dalla vita pubblica, occupavano un'area specifica e privilegiata del territorio tiburtino, disposte sul versante dei monti rivolto verso Roma, in stretto contatto con la natura e in posizioni panoramiche, ma ben collegate alla capitale. Al contrario, il resto del territorio era occupato da ville rustiche o rustico-residenziali, dedicate prevalentemente alla produzione.

Le ville di otium erano riconoscibili per alcuni tratti comuni: l'estensione su più platee terrazzate, la complessità delle costruzioni, la presenza di criptoportici monumentali, ninfei, scenografie architettoniche e belvederi, oltre a vasti impianti idrici e decorazioni raffinate. Anche Villa Adriana si colloca pienamente in questa tipologia, pur superandola per scala e articolazione. Inoltre, la costruzione della villa adrianea ebbe un impatto diretto sull'assetto del territorio circostante, innescando un processo di riconversione delle ville rustiche in residenze di otium, attratte dal prestigio del complesso imperiale e stimolate da un probabile incremento

del valore fondiario.

Nonostante la monumentalità del complesso, Villa Adriana era concepita come luogo di otium, privo di edifici chiaramente destinati alla rappresentanza o all'attività pubblica. Tuttavia, fonti storiche confermano che Adriano vi svolgeva anche funzioni ufficiali e che da qui si recava a Roma per le sedute del Senato, confermando il carattere ibrido della residenza, tra palazzo privato e sede del potere. L'eccezionale estensione della villa, d'altra parte, rifletteva le esigenze logistiche di un seguito in crescita, il che spiega la presenza di numerosi edifici di servizio e di alloggio per il personale, accuratamente separati dagli ambienti frequentati dall'imperatore. Le Cento Camerelle, ad esempio, costituivano un edificio residenziale a più piani, con piccole stanze anche decorate, utilizzato per ospitare parte del personale e collegato, attraverso passaggi sotterranei, agli impianti termali e al palazzo principale, senza interferire con i percorsi imperiali. In definitiva, Villa Adriana fu il risultato di una precisa volontà di fondere efficienza funzionale, valori

La scelta del sito rispecchia un progetto politico e personale che ambiva a creare uno spazio unico, capace di conciliare il privato e il pubblico, l'umano e il cosmico.

Aspetti architettonici e compositivi

L'architettura di Villa Adriana riflette una concezione complessa e stratificata del progetto, sviluppatasi lungo l'intero arco del principato di Adriano (117-138 d.C.) e improntata a una logica compositiva fondata sulla sperimentazione spaziale, sulla frammentazione percettiva e su un uso consapevole del tempo come componente narrativa dell'esperienza architettonica.

Uno degli aspetti fondamentali per comprendere la struttura del complesso è l'organizzazione del cantiere. La villa fu costruita per zone omogenee, ciascuna con orientamenti propri, secondo una strategia realizzativa per parti autonome. Questa compartimentazione funzionale del cantiere rispondeva all'esigenza di non interferire con il soggiorno dell'imperatore, né con le sue attività quotidiane, private o istituzionali. Studi autore-

voli hanno riconosciuto che la realizzazione della villa si protrasse lungo l'intero regno di Adriano e che, alla sua morte, molti edifici risultavano ancora incompleti.

Il carattere compositivo della villa si distacca radicalmente dai modelli ortogonali della città romana tradizionale. Come già notato da G. B. Piranesi, nella sua celebre pianta a scala 1:1000 del 1781, frutto di rilievi accurati ma anche di un'intensa operazione interpretativa, Villa Adriana non è una città, ma una grande architettura di suolo. Non si tratta di una disposizione ordinata di edifici, ma di una sequenza spaziale in cui ogni parte acquista significato in relazione alla giustapposizione con le altre. Questa tecnica, paragonabile al "montaggio" cinematografico contemporaneo⁽²⁹⁾, produce effetti inattesi attraverso l'accostamento di forme eterogenee, la cui dissonanza viene integrata in un disegno complessivo equilibrato, seppur indecifrabile nelle sue regole più profonde. Il rapporto tra architettura e paesaggio diventa qui fondativo: l'opera si radica nel suolo e si sviluppa a partire da esso, evitando ogni

29. Andrea Torricelli, "Lezioni su Villa Adriana", in Carola Gentilini (a cura di), *Tractatus logico sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana*, Roma, Edizioni Quasar, 2012, pp. 77.



Fig. 54 – Vista verso le Cento Camerelle, Villa Adriana, Tivoli. Foto delle autrici, 2024.

rigidità geometrica. Anche la reiterazione di elementi ricorrenti, come gli impianti circolari voltati, non risponde a uno schema modulare ma si inserisce in una logica compositiva autonoma, in cui il contrasto tra natura e costruito (terra, pianura, monti, cielo) viene armonizzato attraverso un disegno architettonico che aspira all'equilibrio, pur nella complessità.

Dal punto di vista spaziale e funzionale, l'architettura adrianea introduce innovazioni significative. Si osserva, ad esempio, una frequente coincidenza tra asse ottico e asse di percorso, ma con uno spostamento reciproco che frantuma la visione frontale e genera sorprese prospettiche. Questo effetto, riscontrabile anche nelle Piccole Terme, valorizza la quarta dimensione: il tempo dell'esperienza, necessario per "scoprire" l'edificio, che si svela progressivamente attraverso percorsi calibrati e variazioni di scala.

Gli spazi non sono più dominati da un unico ambiente centrale, ma organizzati in modo fluido e orizzontale, con una planimetria continua e una distribuzione di ambienti connessi

da corridoi e passaggi. Elementi di raccordo, come il Teatro Marittimo, assumono il ruolo di vere e proprie cerniere tra parti diverse del complesso. Si assiste a un raffinato gioco di relazioni tra simmetrie e asimmetrie, tra aperture e chiusure, tra spazi voltati e ambienti più semplici, che culmina nell'uso sapiente dell'effetto sorpresa: corridoi bassi che immettono in sale coperte da volte a ombrello, porte architravate che introducono a spazi cupolati o voltati a botte, giochi di luce creati da finestre aperte nelle reni delle volte.

Un'altra caratteristica distintiva della progettazione adrianea è la volontà di nascondere all'esterno la forma interna degli spazi, rendendo l'organizzazione architettonica imprevedibile. È il caso, ad esempio, della Piazza d'Oro o del Serapeo, dove l'involucro architettonico dissimula la complessità interna. Allo stesso modo, si supera la tradizione della falsa architettura dipinta, privilegiando strutture reali che interagiscono con la luce e il paesaggio circostante. Le pareti si sfondano verso i giardini, estendendo lo spazio architettonico oltre i suoi



Fig. 55 – Il Teatro Marittimo, Villa Adriana, Tivoli. Foto delle autrici, 2024.

limiti materiali, in un dialogo costante tra interno ed esterno.

In sintesi, Villa Adriana rappresenta un unicum nel panorama dell'architettura romana. È un'opera che sfugge alle classificazioni convenzionali, fondata non sulla centralità o sulla regolarità, ma sulla molteplicità delle relazioni, sulla ricchezza percettiva e sulla fusione profonda tra architettura e natura. La sua organizzazione funzionale per parti autonome, la frammentazione controllata dello spazio, la centralità del percorso e del tempo come strumenti compositivi, delineano un linguaggio architettonico straordinariamente moderno e poetico.

Sebbene l'impianto non presenti un asse centrale né una chiara gerarchia visiva, come osserva William L. MacDonald⁽³⁰⁾, proprio questa assenza contribuisce a una lettura dinamica dello spazio: Villa Adriana non si rivela nella sua totalità a un primo sguardo, ma invita alla scoperta, alla percorrenza e all'esperienza progressiva del luogo, secondo un'intenzione progettuale consapevole.

30. MacDonald, William L.; Pinto, John A., *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn*, Milano, Electa, 2006.

Architettura e acqua

Si è già evidenziato come la presenza di acqua all'interno del complesso di Villa Adriana sia stata una tra le principali motivazioni nella scelta del sito. Pertanto nel presente paragrafo non ci si limiterà a considerarla come semplice elemento decorativo o di valorizzazione estetica, ma ne verrà analizzata la sua valenza strutturale e fondativa.



Fig. 56 – Il Canopo, Villa Adriana, Tivoli. Foto delle autrici, 2024.

L'acqua si configura come una vera e propria chiave di lettura del progetto, un elemento ordinatore che intreccia paesaggio e architettura, generando continuità e coerenza spaziale. Non si tratta dunque di una presenza accessoria, ma di un principio gene-

“L'acqua, la pietra, la terra, gli alberi, la forma di tutto ciò può nascere dal caso, ma può essere modificata dall'uomo; il progetto è dunque il tentativo di riprodurre il cosmo in una dimensione umana, esorcizzando l'imprevedibilità e gli aspetti negativi, esaltando le qualità positive della natura nel cui centro l'uomo può trovare un'adeguata collocazione” (31).

rativo attorno al quale si costruisce l'identità stessa della villa. Le parole di Anna Maria Reggiani offrono uno spunto particolarmente significativo per riflettere sul rapporto tra uomo e natura. La natura viene qui intesa come una realtà primordiale, spontanea, frutto di dinamiche imprevedibili e non controllabili. In questa dimensione, il progetto, che sia architettonico, urbano o paesaggistico, assume il ruolo di strumento attraverso il quale l'uomo interviene per dare forma e significato a ciò che è nato dal caso. L'azione

progettuale si configura così come un atto di mediazione: un tentativo di ricomporre il disordine naturale attraverso forme che riflettano esigenze culturali, simboliche e funzionali. In questo processo, la natura non viene negata, ma interpretata e rielaborata per generare un equilibrio più adatto alla misura umana.

A Villa Adriana, questo processo di trasformazione si manifesta chiaramente nell'uso dell'acqua come elemento strutturale. I due affluenti minori dell'Aniene, che attraversano l'area della Villa e rappresentavano un potenziale collegamento con il bacino del Tevere e del mare, non possedevano una portata tale da giustificare una trasformazione radicale del paesaggio secondo la visione imperiale. Per questo motivo, il sistema idrico fu significativamente potenziato mediante l'intervento di tre acquedotti provenienti da Roma. Il disegno di questo sistema complesso è ben illustrato nelle incisioni di Piranesi, che documentano la rete idraulica con grande attenzione ai dettagli. Se confrontate con le rappresentazioni coeve delle cascate dell'Aniene a Vil-



Fig. 57 – Il Pecile, Villa Adriana, Tivoli. Foto delle autrici, 2024.

31. Anna Maria Reggiani, *Villa Adriana: paesaggio antico e ambiente moderno. Elementi di novità e ricerche in corso. Atti del Convegno, Roma, Palazzo Massimo alle Terme, Milano, Electa 2002.*

la d'Este, sempre a opera di Piranesi, queste tavole suggeriscono con chiarezza l'eccezionale valore scenografico e simbolico del sito.

Ci si concentrerà in particolare su come l'acqua, in questo contesto, venga organizzata, trattenuta e resa parte integrante della composizione architettonica e paesaggistica, delineando quella che potremmo definire come Acqua Captiva: una forma di acqua governata e strutturata, che trova in Villa Adriana la sua espressione più compiuta.

Questo approccio introduce una distinzione fondamentale che verrà sviluppata nel corso del capitolo: quella tra Acqua captiva, Acqua Naturans e Acqua ex Machina, tre modalità diverse di relazione tra progetto e risorsa idrica, che si articolano rispettivamente nelle tre ville oggetto di analisi: Villa Adriana, Villa Gregoriana e Villa d'Este, ognuna delle quali restituisce un diverso modo di pensare e costruire il paesaggio attraverso l'acqua.

Acqua Captiva: Villa Adriana

Nello specifico, con il termine Ac-

qua captiva si fa riferimento ad una modalità di utilizzo dell'acqua che implica il suo contenimento, il suo governo: un'acqua incanalata, regolata, resa disponibile in funzione delle necessità dell'uomo. A Villa Adriana questa tipologia è riconoscibile nella presenza diffusa dell'acqua in punti strategici del complesso, dove essa si adatta a morfologie e configurazioni differenti.

L'acqua non risponde solo a bisogni tecnici o pratici ma il suo ruolo è anche compositivo e spaziale. Viene impiegata come strumento per definire margini, creare separazioni e articolare sequenze di ambienti. In questo senso, l'acqua contribuisce a costruire gerarchie tra gli spazi, a suggerire percorsi, a sottolineare differenze funzionali tra le architetture.

Gli edifici in cui l'Acqua captiva si manifesta con maggiore evidenza verranno analizzati nel dettaglio successivamente, cercando di ipotizzarne l'aspetto originario e il ruolo che ricoprivano all'interno del disegno complessivo della villa. Alcuni padiglioni e strutture presenti all'interno della Villa appaiono più facilmente asso-



Fig. 58 – Il Teatro marittimo, Villa Adriana, Tivoli. Foto delle autrici, 2024.

ciabili all'uso dell'acqua, come nel caso degli edifici termali o dei grandi bacini, oggi in parte restituiti grazie ai restauri più recenti. Tuttavia, le evidenze archeologiche indicano una diffusione ben più capillare dell'elemento idrico: fontane, canalette, giochi d'acqua e zampilli si susseguivano lungo il complesso, suggerendo un progetto in cui l'acqua era costantemente presente, non solo come risorsa ma come componente attiva nella definizione dell'atmosfera e del disegno spaziale. Con il progressivo abbandono del sito e il taglio degli acquedotti ordinato dal re Vitige nel VI secolo d.C., l'acqua scomparve del tutto dal complesso di Villa Adriana. Solo nel secondo dopoguerra, grazie ai primi interventi di restauro su larga scala, essa tornò a scorrere in alcuni settori della villa, restituendo parzialmente l'immagine originaria del luogo.

Eppure, già nel Cinquecento, durante le campagne di scavo guidate da Pirro Ligorio, l'importanza dell'acqua come elemento progettuale era stata intuita. Sebbene all'epoca le vasche apparissero asciutte o com-

pletamente interrato, e le fontane fossero ormai inattive, Ligorio riuscì a leggere nella configurazione degli spazi il ruolo determinante che l'acqua aveva avuto nella composizione architettonica e paesaggistica della villa. La sua presenza, anche solo evocata, continuava a segnare la struttura del luogo.

Acqua Ex Machina: Villa d'Este

Con il termine Acqua Ex Machina si intende un'acqua resa spettacolo attraverso l'ingegno umano, messa in scena attraverso dispositivi idraulici e soluzioni progettuali capaci di stupire, coinvolgere e narrare. Non si tratta solo di un'acqua controllata, ma di un'acqua progettata per produrre effetti visivi, sonori, simbolici. È il risultato di un'elaborazione tecnica raffinata, che sfrutta la pressione, il dislivello e il flusso naturale per attivare giochi d'acqua, zampilli, fontane monumentali, senza l'impiego di meccanismi meccanici. In questo senso, l'acqua non è solo elemento naturale né esclusivamente funzionale, ma diventa parte integrante della costruzione del paesaggio come dispositivo

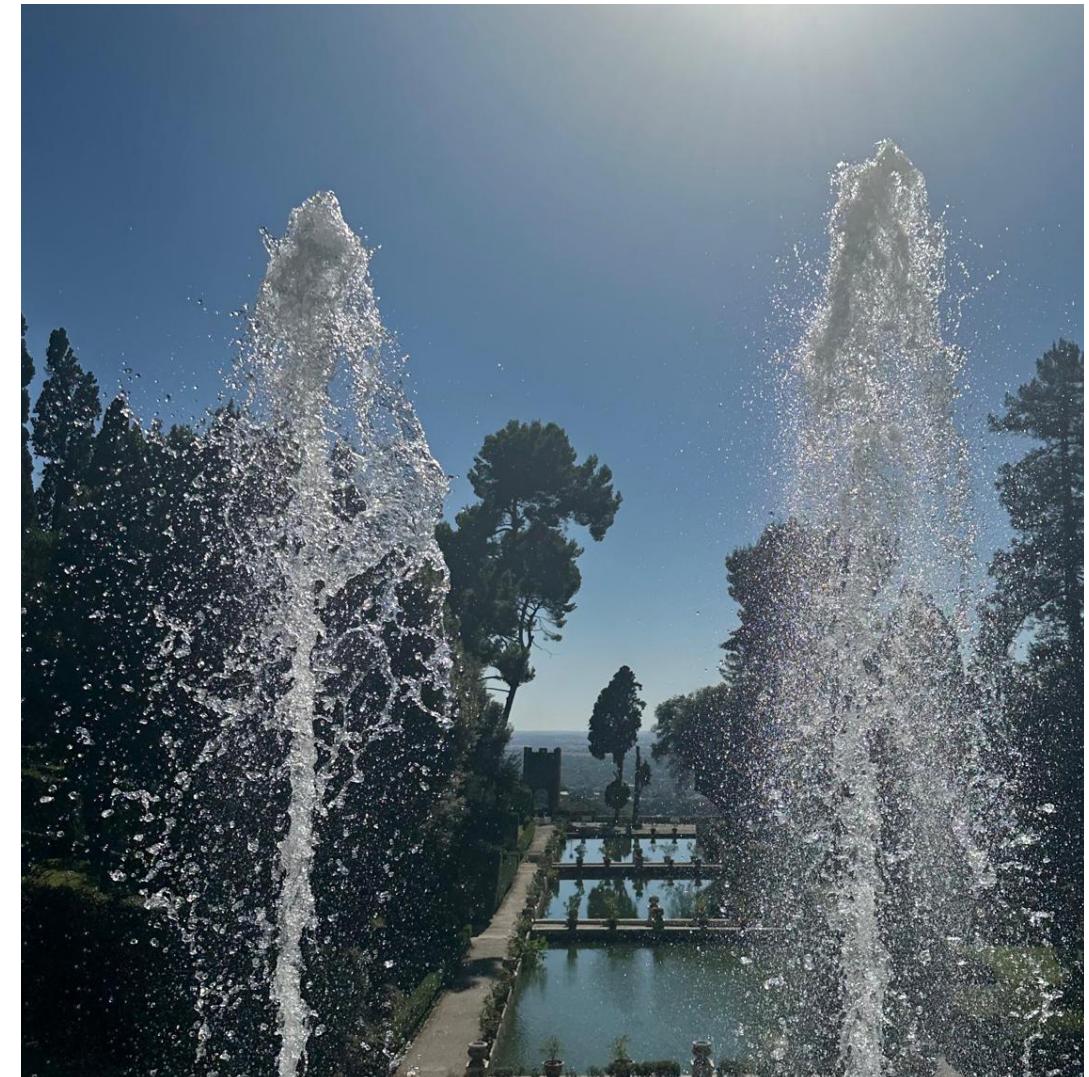


Fig. 59 – Villa d'Este, Tivoli. Foto delle autrici, 2024.

scenografico e narrativo.

Un esempio emblematico di questa tipologia si trova a Villa d'Este, dove l'acqua assume un ruolo centrale nel progetto del giardino. A metà del Cinquecento, il cardinale Ippolito II d'Este, nominato governatore di Tivoli da Papa Giulio III, intraprese la trasformazione del convento annesso alla chiesa di Santa Maria Maggiore in una grandiosa residenza, affidando il progetto a Pirro Ligorio.

Il giardino della villa si sviluppa in pendenza, dal palazzo verso la valle dell'Aniene, secondo una morfologia attentamente studiata per sfruttare il dislivello. Ligorio fece costruire un canale sotterraneo che captava l'acqua dell'Aniene, portandola fino alla Fontana dell'Ovato, posta nella parte alta del giardino. Da lì, l'acqua scendeva a valle, alimentando l'intero sistema di fontane grazie alla sola forza di gravità e al principio dei vasi comunicanti, evitando qualunque forma di meccanizzazione.

All'interno del giardino, l'acqua ex machina si esprime attraverso una pluralità di giochi d'acqua organizzati secondo tre grandi tematiche. La

prima è il rapporto tra natura e arte, in cui flora e fauna del territorio vengono rappresentate nelle decorazioni delle fontane. La seconda è di tipo geografico, con evocazioni di luoghi reali: ne è un esempio la stessa Fontana dell'Ovato, dove le cascate simboleggiano i fiumi Aniene, Erculaneo e Albuneo, che confluiscono nella Fontana di Roma, rappresentante il Tevere. Il terzo tema è quello del mito e della leggenda, incarnato da fontane come quella di Pegaso o dei Draghi, quest'ultima dedicata sia all'undicesima fatica di Ercole sia alla figura di papa Gregorio XIII.

Acqua Naturans: Villa Gregoriana

Il Parco di Villa Gregoriana nasce con un intento eminentemente funzionale: proteggere la città di Tivoli e il suo paesaggio dalle frequenti esondazioni del fiume Aniene. Sebbene già in precedenza fossero stati avviati lavori per deviare parte delle acque verso Villa d'Este, tali interventi si rivelarono insufficienti. Fu dunque Papa Gregorio XVI a promuovere un'opera più radicale, finanziando la realizzazione di canali sotterranei per una nuova



Fig. 60 – Veduta panoramica della Villa Gregoriana a Tivoli.

deviazione del corso del fiume.

È proprio da questo primo impianto idraulico che deriva il nome attuale di Villa Gregoriana, nonostante oggi il sito si presenti come un parco naturale. La scelta dell'area su cui costruire l'antica villa consolare non fu casuale: il luogo si trova infatti all'interno del cosiddetto Bosco Sacro di Tiburno, in prossimità della Grotta della Sibilla, ed è in diretto dialogo visivo e simbolico con l'Acropoli di Tivoli, dove sorgono monumenti come il Tempio di Vesta.

I resti della villa si distribuiscono lungo le pareti scoscese di una gola profonda, nota come Valle dell'Inferno, modellata proprio dal salto di circa 100 metri compiuto dall'Aniene in questo tratto. Qui, la forza della natura è diventata paesaggio: un ambiente drammatico, quasi teatrale, in cui l'acqua non è solo presenza scenica ma agente primario di trasformazione.

A differenza del giardino di Villa d'Este, che con il tempo si è evoluto nei canoni del giardino all'italiana prima e di quello alla francese poi, Villa Gregoriana incarna appieno i princi-

pi del giardino all'inglese. In questo modello, la regolarità lascia spazio alla spontaneità, e la composizione si costruisce sull'alternanza libera di elementi naturali e artificiali, invitando il visitatore a perdersi tra sentieri, scorci e ambienti nascosti. Le opere idrauliche commissionate da Gregorio XVI non solo risposero a un'emergenza concreta, ma contribuirono a esaltare il carattere romantico e sublime del paesaggio, restituendo al luogo una qualità estetica in sintonia con la sensibilità del tempo.

Villa Adriana: acqua come struttura identitaria (da decidere)

Dopo aver osservato il ruolo scenografico dell'acqua nel paesaggio di Villa Gregoriana, possiamo tornare a Villa Adriana per analizzare più da vicino come l'elemento idrico non si limiti ad accompagnare l'architettura, ma ne diventi parte strutturale e identitaria.

Alcune architetture della Villa, infatti, mostrano in modo evidente come l'acqua influenzi non solo l'estetica ma anche la funzione e la disposizione degli spazi.

Nella Piazza d'Oro, essa agisce come elemento ordinatore all'interno del giardino, dove una lunga vasca centrale, affiancata da aiuole e bacini, struttura il paesaggio e guida la composizione. L'articolato sistema idraulico, che attraversa il ninfeo, la sala ottagonale e la vasca esterna, contribuisce a sottolineare il carattere cerimoniale e rappresentativo dello spazio, rafforzandone l'impianto monumentale.

Nel Teatro Marittimo, l'acqua assume invece un valore più intimo e funzionale: il canale anulare che circonda l'isola centrale delimita fisicamente e simbolicamente la piccola domus dal resto della Villa, rafforzandone la vocazione all'otium e alla riservatezza. Qui l'acqua non è solo elemento scenico, ma parte integrante del percorso quotidiano, collegata direttamente al piccolo impianto termale interno, in particolare al frigidarium accessibile dal canale, utilizzato anche come natatio. Un ruolo fortemente scenografico e simbolico è invece affidato all'acqua nel Canopo, dove l'intero impianto ruota attorno a un lungo bacino, asse compositivo del complesso. Gli elementi architetto-

nici e scultorei che lo delimitano (colonne, cariatidi, sileni) amplificano la dimensione spettacolare dell'acqua. Al termine del percorso, il Serapeo rappresenta la parte più riservata, dove l'acqua, oltre a rinfrescare l'ambiente, crea effetti visivi che scandiscono i momenti del convivio, attraverso meccanismi ingegnosi come il velo d'acqua che separava l'imperatore dagli ospiti.

Nei complessi termali della Villa (Heliocaminus, Grandi Terme e Piccole Terme), l'acqua assume un ruolo eminentemente pratico, legato al benessere e alla gestione del corpo. Nelle Terme con Heliocaminus, l'acqua è distribuita in spazi che sfruttano il calore solare per regolare la temperatura degli ambienti. Nelle Grandi Terme, la varietà di vasche e sale suggerisce un uso pubblico e collettivo, con una successione funzionale che va dal frigidarium agli ambienti riscaldati.

Le Piccole Terme, infine, mostrano un'applicazione più sofisticata e privata dell'elemento idrico, a servizio di ambienti riccamente decorati, probabilmente riservati all'imperatore. L'acqua, dunque, attraversa la Villa

in molteplici forme e con significati diversi: ora celebrativa, ora intima, funzionale o terapeutica, ma sempre centrale nella logica progettuale, capace di adattarsi a ogni contesto e conferire coerenza e identità all'intero complesso. Durante il Secondo Conflitto Mondiale, la Villa si trovava in una zona particolarmente esposta. La presenza delle truppe tedesche all'interno del complesso rese inevitabile il bombardamento del sito da parte delle forze alleate il 4 giugno 1944. I danni furono ingenti: le strutture del Pecile, delle Terme, di Piazza d'Oro e di molte altre architetture subirono gravi lesioni, e anche il patrimonio vegetale venne in parte incendiato. Per preservare il valore originario dell'acqua, nel secondo dopoguerra si avviò un importante percorso di tutela e riscoperta. L'acqua che oggi scorre tra gli ambienti della Villa non è il risultato di una semplice ricostruzione scenografica, ma l'esito di una precisa volontà conservativa. Tra i protagonisti di questo processo vi fu Salvatore Aurigemma, figura determinante per la salvaguardia e il recupero del sito durante e dopo gli eventi bellici. Nel dopoguerra, Au-

rigemma, allora Soprintendente ai Beni Archeologici di Roma e del Lazio, avviò un esteso programma di restauri, rilievi e scavi. Iniziò mettendo in sicurezza e consolidando gli edifici maggiormente danneggiati, come il Pretorio e la Sala dei Filosofi. In seguito, grazie anche alla collaborazione con architetti e studenti universitari, fu redatto un rilievo complessivo del sito. Uno dei punti centrali del restauro fu proprio il ripristino dei bacini d'acqua. L'intervento più significativo riguardò l'area del Canopo, dove per riempire nuovamente il bacino, non si ricorse agli antichi acquedotti adrianei ma a una nuova fonte: l'acqua fu prelevata da un pozzo nelle immediate vicinanze. Un approccio analogo fu adottato anche per il Pecile, dove si restaurarono sia le strutture architettoniche sia l'ampio bacino centrale, alimentandolo con la stessa fonte idrica del Canopo. Oltre agli interventi sulle strutture, particolare cura fu rivolta alla rinaturalizzazione del verde, ritenuto parte integrante del progetto originario.

Nel 1955, sotto la direzione di Italo Gismondi e Pietro Romanelli, fu il turno del Teatro Marittimo: il portico venne

liberato, la volta parzialmente ricostruita e il canale anulare riportato al suo stato originario con il ripristino dell'acqua attorno all'isola. Questi interventi, nati dall'esigenza di proteggere e valorizzare la Villa, hanno permesso di restituire all'acqua il ruolo centrale che occupava nel progetto adrianeo, non solo come elemento funzionale o decorativo, ma come parte strutturale e identitaria del paesaggio antico.

Architettura e suolo

Nei paragrafi precedenti si è ampiamente argomentato sulla scelta del sito per Villa Adriana, dettata da precise esigenze morfologiche, pratiche, culturali e ideologiche. Nel presente paragrafo si analizzano nello specifico la conformazione del terreno e la geomorfologia del sito.

Il complesso sorge su un ampio pianoro tufaceo, articolato tra due forre naturali orientate nord-ovest/sud-est, il Fosso della Ferrata (o di Tempe) e quello di Risicoli (o di Roccabruna), che definiscono una sorta di penisola, delimitata da rupi di tufo rossastro e da torrenti oggi prosciugati. La morfologia del terreno, con un'altezza variabile tra i 60 e i 125 metri sul livello del mare, ha influito profondamente sul progetto architettonico, che non si è limitato a sovrapporsi al suolo, ma ha inteso plasmarlo e integrarsi ad esso in maniera diretta e dinamica.

A differenza di altri contesti, dove la tecnica del terrazzamento modellava artificialmente il terreno per accogliere gli edifici, come nel santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina, a Villa Adriana è l'architettura stessa a configurarsi come prosecuzione del suolo. L'architettura si sviluppa a partire dal sottosuolo mediante un elemento già stabilmente acquisito, all'epoca di Adriano, nell'architettura delle grandi ville patrizie: la *basis villae*.

Nel complesso adrianeo le facciate della *basis villae* costituiscono ele-

mento essenziale nella composizione dei fronti verso il paesaggio. Realizzate come muri sostruttivi, ovvero muri di contenimento delle terre, assumono la forma di vaste zoccolature a più livelli, concepite per compensare le irregolarità altimetriche del terreno. Tali muri, spesso organizzati come una sequenza modulare di "U" aperte verso l'esterno (rette o arcuate), oltre alla funzione statica assumono un forte valore architettonico, trasformandosi talvolta in ambienti accessibili in grado di ospitare fontane, vasche e scale. Essi in particolare bordano la villa sui lati nord, est e ovest, e fungono anche da spina nel lato occidentale del Canopo, mentre il lato sud rappresenta l'unica eccezione, privo di speroni terrazzati.

Dal punto di vista compositivo, tali sostruzioni conferiscono una lettura dinamica ai fronti, evocando un'emergenza materica dal terreno, quasi a simulare fenomeni naturali di erosione e modellazione del suolo. Nei rari casi in cui si instaura un rapporto visivo diretto tra interno ed esterno, come nel Pecile a ovest, nel Padiglione di Tempe o nell'ala orien-



Fig. 61 – La Basis Villae, Villa Adriana, Tivoli. Foto delle autrici, 2024.

All'interno della basis villae si sviluppa un articolato sistema di gallerie e vie di comunicazione, percorribili anche a cavallo o con carri, che dalla via principale si diramano collegando tra loro le diverse architetture mediante numerosi punti di raccordo e scale di risalita, configurando un vero e proprio complesso di spazi sotterranei progettati secondo criteri molteplici.

Dal punto di vista geologico, il sito rientra nella più ampia conformazione della campagna romana, poggiata su un substrato di origine vulcanica composto da tufo e pozzolana. L'erosione operata nei secoli da acque superficiali ha generato una rete di vallecole e rilievi, che oltre a offrire un paesaggio articolato, hanno messo a nudo i banchi di materiale edilizio. Proprio questa naturale esposizione ha reso possibile lo sfruttamento diretto delle risorse locali, senza la necessità di costosi trasporti. In diversi punti del sito, ad esempio presso il Tempio di Venere Cnidia, il Canopo o le Cento Camerelle, sono visibili interventi mirati a mascherare fronti di

cava utilizzati durante le fasi costruttive. A supporto di ciò, sono state individuate numerose cave sia a cielo aperto che in galleria, distribuite lungo i pendii.

L'area circostante Villa Adriana, oltre alla disponibilità di tufo e pozzolana, presentava ulteriori vantaggi logistici di rilievo, quali la presenza di cave di travertino e di pendii calcarei dei Monti Tiburtini, sfruttati per l'approvvigionamento della calce e situati a pochi chilometri a nord-est dell'area; tutti materiali impiegati per muraure e intonaci. In particolare, la Latomia del Barco, da cui si ricavava il travertino utilizzato soprattutto negli edifici di servizio della villa, era situata quasi di fronte all'area residenziale, immediatamente oltre il fiume Aniene. Originariamente cava per l'estrazione dei materiali, essa venne successivamente trasformata in un elemento scenografico, valorizzando la conformazione naturale. Il trasporto dei blocchi poteva avvenire lungo la via Tiburtina, sebbene non si escluda la possibilità di un attraversamento diretto del fiume per velocizzare le operazioni, considerando che

i materiali venivano altresì trasportati a Roma tramite vie fluviali.

Infatti l'area beneficiava della navigabilità del fiume Aniene fino a Ponte Lucano, come attestato da Plinio, garantendo così una rete di trasporto efficiente.

Tra i vantaggi non vanno infine trascurate la presenza di quattro acquedotti e la vicinanza alle Acque Albulae, utilizzate dallo stesso imperatore Adriano a scopi terapeutici; è infatti probabile che egli abbia promosso la costruzione o il restauro dello stabilimento termale locale, come suggeriscono numerose epigrafi votive rinvenute in loco. La scelta insediativa, dunque, non rispondeva a criteri puramente panoramici o rappresentativi, come nel caso di ville imperiali precedenti, da Domiziano a Traiano, ma combinava razionalità tecnica e rapporto intimo con il paesaggio. Il risultato è un'architettura che si espande in modo fluido sul territorio, rispettando la conformazione naturale ma anche trasformandola attraverso il progetto.

Dal punto di vista costruttivo, Vil-

la Adriana riflette la piena maturità raggiunta dalla tecnologia edilizia romana. L'uso esperto delle tecniche murarie e delle volte in calcestruzzo permise di sperimentare forme innovative e aperture luminose non convenzionali, valorizzando lo spazio interno e prolungando la ricerca plastica dell'architettura adrianea. Ne consegue un'elevata qualità tecnica delle strutture che si distingue per precisione e raffinatezza. Nello specifico il sistema maggiormente impiegato era quello dell'opus mixtum, con cortine in opera reticolata intervallate da fasce di laterizi (in numero da 5 a 9), utili a rafforzare l'unione tra paramenti esterni e nucleo interno; quest'ultimo era formato da pietrame disposto a strati e legato con malta battuta, tecnica che garantiva solidità e omogeneità, riducendo il rischio di lesioni strutturali. Si riscontrano inoltre esempi di opus vittatum (opera listata) e opus reticulatum; si tratta di una tecnica muraria caratterizzata dall'uso di piccoli blocchi piramidali tronchi, ricavati dal tufo locale e disposti orizzontalmente con la punta rivolta verso l'interno. Questa

modalità di posa genera un motivo a rete regolare e continuo, che conferisce al paramento murario un aspetto decorativo e una precisa valenza strutturale.

Tali tecniche, perfezionate nei secoli, permettevano non solo di sopportare grandi carichi di compressione, ma anche una resistenza in trazione superiore alla norma per le strutture murarie.

La morfologia del terreno, la disponibilità di risorse naturali, l'efficienza infrastrutturale e la padronanza delle tecniche costruttive concorrono a definire un'opera che non solo risponde a esigenze pratiche e funzionali, ma incarna una visione cosmica e filosofica del costruire romano.

Infrastrutture, spazi sotterranei e adattamento funzionale della Villa

Villa Adriana, per quanto concepita come luogo di otium e di rappresentazione simbolica del potere, fu al contempo un complesso altamente funzionale, capace di rispondere alle esigenze quotidiane di una corte imperiale composta da centinaia di persone. Il suo assetto infrastrutturale,

in particolare la fitta rete di passaggi sotterranei, costituisce uno degli aspetti più innovativi dell'intero progetto architettonico.

La collocazione della villa garantiva un riparo parziale durante la stagione invernale, risultando al contempo particolarmente favorevole per le condizioni climatiche nei mesi estivi. Per far fronte ai rigori stagionali, furono adottate soluzioni tecniche raffinate: l'orientamento a nord degli ambienti estivi, l'uso strategico dell'acqua con funzione climatica e ornamentale, la presenza di passaggi sotterranei freschi e ombreggiati, e il riscaldamento per irraggiamento applicato sia alle terme che agli ambienti privati. In tal modo, il sole o la sua assenza divennero veri e propri strumenti progettuali.

L'accesso alla villa era disciplinato attraverso una rigorosa organizzazione della viabilità, finalizzata a gestire in modo efficiente i flussi di ingresso e circolazione all'interno del complesso. Gli ospiti più importanti accedevano dal vestibolo monumentale, da cui raggiungevano il Canopo, l'Accademia e le Piccole Terme. Le Grandi

Terme, invece, riservate al personale, erano collegate alle Cento Camerelle e al Praetorium tramite una rete di passaggi sotterranei. Tale sistema garantiva la netta separazione tra le funzioni servili e quelle destinate alla corte imperiale, evitando interazioni indesiderate con la servitù. Il quartiere residenziale situato accanto al palazzo principale, identificato con i cosiddetti Hospitalia, era destinato ad accogliere ospiti di rango elevato, offrendo ambienti finemente decorati e dotati di sale per i banchetti. In netto contrasto, i lavoratori di rango inferiore erano alloggiati in spazi più affollati, come le Cento Camerelle, organizzate come residenze collettive. Con l'espansione della Villa e la necessità di ristrutturare la preesistente villa repubblicana, fu indispensabile realizzare nuove vie di collegamento, sia di superficie che interrate. L'apparato sotterraneo, tra i più sofisticati dell'antichità, comprendeva gallerie carrabili, depositi, accessi ai cantieri e vie per il trasporto di materiali da costruzione e generi alimentari. La via Tiburtina, con una diramazione verso il tempio di Venere, si trasformava in

una strada sotterranea che costeggiava il palazzo principale, culminando in un grande sistema viario a pianta trapezoidale, in cui trovavano posto le stalle per oltre cento animali da tiro e spazi per la manovra dei carri. Da questo snodo centrale partivano le diramazioni verso i principali edifici della villa, tra cui Piazza d'Oro, l'Odeon e il Liceo.

I passaggi sotterranei erano anche funzionali al rifornimento di pozzolana, cava essenziale per le opere murarie, e al trasporto della neve appenninica, conservata in speciali vani voltati per la refrigerazione estiva. Il cuore del sistema ipogeo era il cosiddetto Grande Trapezio: un'imponente struttura sotterranea di circa 840 metri di sviluppo complessivo, scavata nel tufo e coperta in parte da volte in calcestruzzo.

Questa architettura "per sottrazione", come evidenziato dalla critica più recente, non va letta solo come infrastruttura tecnica, ma anche come spazio carico di significati simbolici. Alcuni studiosi l'hanno interpretata come luogo di cerimonie iniziatiche, ispirate ai culti eleusini ai quali Adria-

no stesso partecipò. Il trapezio, accessibile da una rampa scavata nella roccia, costituiva secondo queste letture l'immagine di un mondo ctonio, oscuro e rituale, la necessaria controparte funzionale alla dimensione solare e di rappresentanza della villa.

Le sue gallerie, ampie cinque metri e alte altrettanto, erano illuminate da occhi zenitali e finestrate inclinate, elemento tecnico ma anche visivo di forte impatto. La loro pianta, sorprendentemente precisa, ricalca l'andamento dei confini della proprietà. Scavate in blocchi di tufo per un volume complessivo di circa 20.000 m³, rappresentano una delle più ambiziose opere di ingegneria del mondo romano.

Oltre ai passaggi tecnici, Villa Adriana era dotata di veri e propri criptoportici, spazi architettonici voltati, seminterrati e illuminati da finestre laterali o occhi. Tre di essi sono tuttora conservati: sotto la residenza imperiale, presso l'edificio con peristilio e vasca, e accanto alle Grandi Terme. Più che semplici spazi di servizio, questi ambienti svolgevano una funzione simbolica e rituale, evocando atmosfere

ancestrali e sacrali, come spazi "scavati" dalla terra madre e legati a pratiche iniziatiche.

07. SCULPTURA

Intervenire a Villa Adriana significa misurarsi con un luogo che non è soltanto rovina archeologica, ma paesaggio della memoria, organismo complesso in cui architettura, natura e mito si intrecciano in una trama millenaria. L'obiettivo del progetto non è quello di aggiungere, ma di ascoltare: leggere le stratificazioni, riconoscerne i silenzi, e tradurli in nuove forme di esperienza capaci di proiettare la Villa nel presente.

L'area estesa: Core Zone e Buffer Zone

L'iscrizione di Villa Adriana nella Lista del Patrimonio Mondiale UNESCO, avvenuta nel 1999, ha rappresentato un momento decisivo nella storia della tutela e della valorizzazione del complesso archeologico tiburtino. Il sito è stato riconosciuto come bene di eccezionale valore universale (Outstanding Universal Value), in virtù dei criteri culturali previsti dalle Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention.

Secondo il criterio (I), Villa Adriana rappresenta un capolavoro dell'ingegno umano, capace di riunire in maniera unica le più alte espressioni delle culture materiali del Mediterraneo antico, fondendo elementi greci, egizi e romani in un complesso unitario di straordinaria innovazione.

Il criterio (II) ne riconosce l'influenza determinante nella riscoperta dell'architettura classica: a partire dal Rinascimento e dal Barocco, il sito divenne laboratorio di studio per architetti e teorici, fino a incidere profondamente anche sulle ricerche architettoniche e di design tra XIX e XX secolo.

Infine, il criterio (III) sottolinea come la Villa costituisca una testimonianza eccezionale del primo Impero Romano, riflesso diretto della personalità colta e cosmopolita dell'imperatore Adriano, che ne seguì la progettazione ispirandosi ai suoi viaggi e alle culture incontrate.

L'iscrizione nella World Heritage List ha comportato non solo un rafforzamento delle responsabilità istituzionali per la conservazione del sito, ma anche la definizione dei due perime-

tri principali di tutela: la Core Zone, coincidente con il nucleo archeologico monumentale, e la Buffer Zone, fascia di protezione estesa per circa 500 ettari attorno al complesso.

Nello specifico, la Core Zone racchiude gli edifici principali della Villa (dal Canopo al Teatro Marittimo, dal Pecile alle Grandi Terme) e costituisce il cuore materiale e simbolico del sito. La Buffer Zone, invece, ampliata al massimo già in sede di candidatura, risponde all'esigenza di preservare non solo il nucleo archeologico, ma anche il paesaggio storico e produttivo circostante, proteggendolo dalle pressioni urbanistiche e dal degrado ambientale. Essa è oggi tutelata attraverso strumenti di governo del territorio e vincoli archeologico-paesaggistici estesi fino al limite urbano di Tivoli (DM 06.98.2001).

La definizione della Buffer Zone, tuttavia, non si limita a una funzione passiva di protezione, ma deve essere interpretata come un dispositivo di gestione attiva, capace di elevare il livello di salvaguardia ma anche di innescare processi di conservazione, fruizione e valorizzazione sostenibile.

In assenza di una gestione integrata, infatti, la sola imposizione di vincoli può generare fenomeni di entropia e abbandono, riducendo le possibilità di sviluppo locale e creando una frattura tra sito archeologico e territorio circostante. In questo quadro, il presente lavoro di tesi pone l'attenzione sulla Core Zone di Villa Adriana, individuando porzioni del complesso che necessitano di interventi mirati di riqualificazione e valorizzazione. La Villa, per la sua vastità e complessità, presenta infatti spazi meno noti o scarsamente fruiti, che possono essere reintegrati in un percorso di visita coerente e resi nuovamente significativi per la comprensione complessiva del sito. L'obiettivo è quello di proporre un progetto che sappia restituire vitalità al monumento, migliorando l'esperienza del pubblico e rafforzando il legame tra patrimonio e paesaggio circostante.

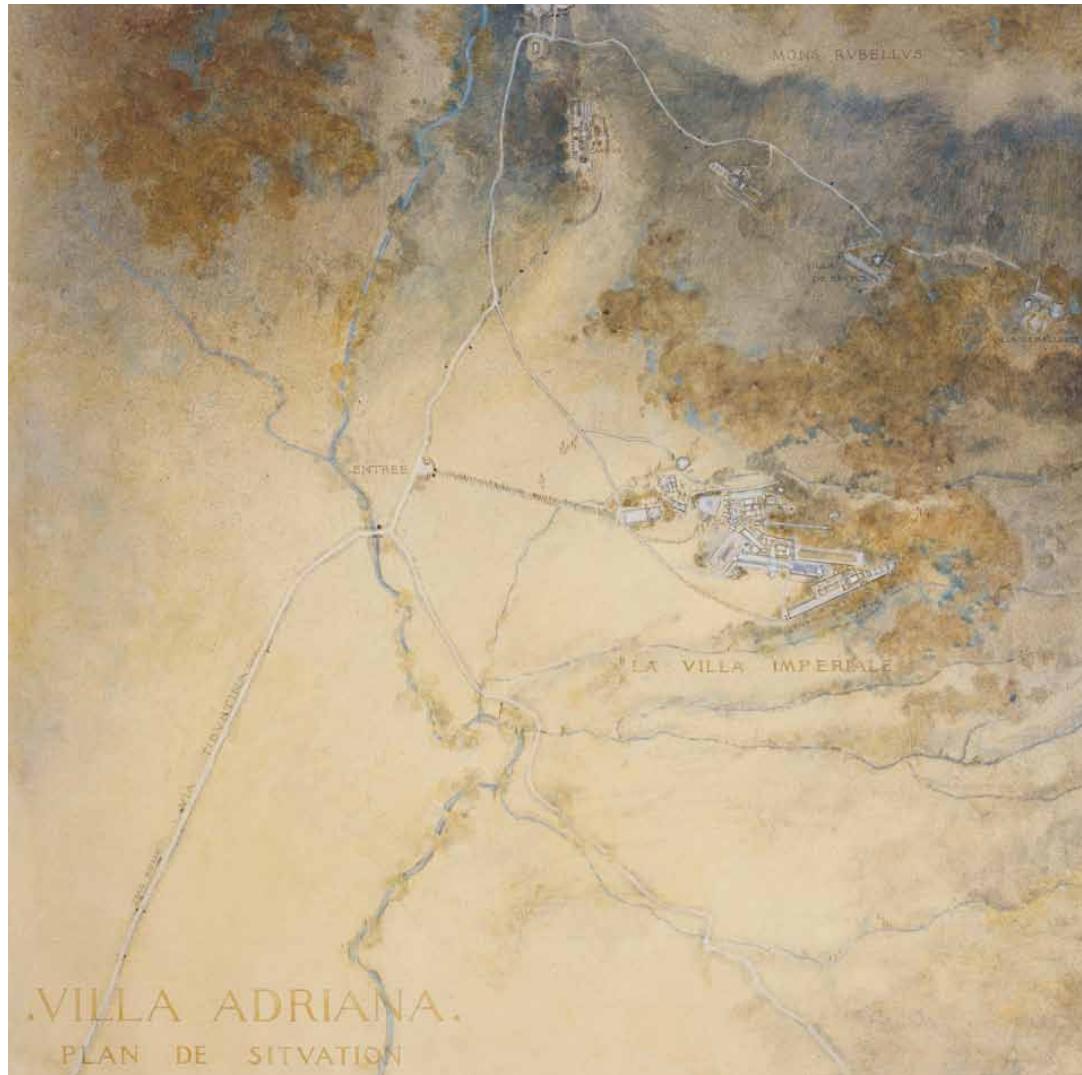


Fig. 64 – Charles Boussois (1884-1918), Villa Adriana Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

Area di progetto

Il progetto di tesi si sviluppa interamente all'interno del perimetro archeologico di Villa Adriana, articolandosi su tre temi principali di intervento individuati dal bando del Piranesi Prix de Rome 2024: architettura e museografia per l'archeologia, architettura del paesaggio ed exhibit design.



Fig. 65 – Planimetria di Villa Adriana, individuazione delle aree di progetto. Tavola realizzata dalle autrici.

La Villa è stata assunta nella sua interezza come potenziale area di progetto; tuttavia si è scelto di intervenire su due specifici ambiti interni, per la loro potenzialità scenografica e per il loro valore archeologico e paesaggistico: l'area in corrispondenza del banco di tufo prospiciente il complesso delle Cento Camerelle (Area 1) e l'area lungo l'asse che connette l'Antinoeion al Grande Vestibolo (Area 2).

Il banco di tufo e le Cento Camerelle Area 1

La prima area di progetto è caratterizzata dalla presenza di un massiccio banco tufaceo, affioramento geologico che domina la valle artificiale e fronteggia il complesso delle Cento Camerelle. La sua conformazione e la sua natura materica, già largamente sfruttata in età adrianea, come risorsa costruttiva e come basamento, hanno suggerito la possibilità di accogliere un intervento architettonico ipogeo, potenzialmente reversibile e capace di integrarsi con il suolo.

Il complesso delle Cento Camerelle costituisce la principale emergenza archeologica dell'area e si sviluppa

come un corpo edilizio lineare di vani voltati in sequenza, probabilmente destinati a funzioni di servizio. L'analisi archeologica ha messo in luce le diverse fasi costruttive: tra queste si distingue l'aggiunta della torre semicircolare in opus reticulatum, addossata senza ammorsature al fronte principale e responsabile della chiusura di alcuni vani originari. Sul prospetto sono ancora leggibili gli incassi lignei che sostenevano i ballatoi esterni, dispositivi che consentivano l'accesso ai livelli superiori.

Dal punto di vista funzionale, le Cento Camerelle erano servite da una strada basolata secondaria, parallela all'asse principale ma situata a quota inferiore. Questo percorso proseguiva in un criptoportico illuminato da finestre strombate, che metteva in comunicazione diretta gli ambienti della servitù e i praefurnia delle Piccole e Grandi Terme. Un muro parallelo separava il camminamento dalle zone frequentate dall'imperatore, impedendo così la vista delle aree servili.

Nonostante la loro destinazione pratica, le Cento Camerelle possiedono



Fig. 66 – Vista delle Cento Camerelle. Foto realizzata dalle autrici, 2024.



Fig. 67 – Vista delle Cento Camerelle a dalla strada basolata del piano inferiore. Foto realizzata dalle autrici, 2024.

un rilievo urbanistico e scenografico di primo piano: il loro allineamento coincide infatti con due assi primari della Villa, quello trasversale del Pecile e il longitudinale del Canopo, che ne fanno una vera e propria cerniera architettonica tra le aree funzionali e quelle rappresentative della residenza.

La condizione attuale dell'area, libera da preesistenze emergenti e facilmente accessibile, la rende particolarmente adatta ad accogliere un padiglione museale in grado di valorizzare il rapporto tra architettura, materia e paesaggio, riducendo al minimo la presenza volumetrica in elevato grazie alla sua integrazione con il suolo. Dal punto di vista paesaggistico, essa si configura come uno spazio defilato ma fortemente suggestivo, che consente l'inserimento di nuove funzioni senza alterare la percezione unitaria della Villa e senza compromettere la leggibilità del contesto monumentale. Il sito offre inoltre una condizione di doppia accessibilità: da un lato attraverso la spianata del Pecile, dall'altro mediante la Strada di Roccabruna, che

si snoda dal piazzale d'ingresso fino alla quota della *basis villae*, garantendo così una connessione funzionale e paesaggistica con i principali percorsi del complesso.

Antinoeion e Grande Vestibolo

Area 2

Il secondo ambito progettuale si colloca lungo l'asse monumentale che connette l'Antinoeion al Grande Vestibolo, in dialogo visivo con le Cento Camerelle. Questo tratto della Villa si configurava fin dall'antichità come una soglia cerimoniale: il Vestibolo costituiva infatti l'accesso monumentale alla residenza imperiale, un dispositivo scenografico che combinava percorsi processionali, spazi aperti e funzioni religiose.

Dal punto di vista architettonico, il Vestibolo era organizzato attorno a una grande aula centrale, affiancata da ambienti minori disposti simmetricamente. A nord e a sud si aprivano due giardini porticati: quello settentrionale, tra le Piccole e le Grandi Terme, e quello meridionale, affacciato sull'ingresso monumentale. Da quest'ultimo si accedeva al Larario, sacello

destinato al culto familiare. L'ingresso era enfatizzato da una scalinata monumentale (oggi conservata nel solo muro retrostante) fiancheggiata da nicchie con statue-fontana. L'area d'accesso era servita da una strada pavimentata a basoli e presentava una peculiarità funzionale: il tracciato, a partire dall'arco di ingresso (di cui sopravvivono due grandi blocchi di muratura), si sviluppava in un circuito a forma di stadio, studiato per garantire la circolazione a senso unico dei carri e ovviare al problema degli incroci lungo un tratto stretto e obbligato. Questo luogo si presentava già dall'antichità come soglia scenografica di ingresso alla Villa, e al contempo come nodo di percorsi funzionali nascosti. A livello inferiore infatti, correva una seconda via basolata destinata ai percorsi servili, che conduceva al complesso delle Cento Camerelle e proseguiva in un criptoportico voltato, illuminato da finestre strombate. Questo sistema ipogeo collegava direttamente gli ambienti della servitù e i *praefurnia* delle terme, schermati alla vista da un muro di separazione. Si configurava così

un duplice livello funzionale: sopra, la monumentalità cerimoniale; sotto, la logistica invisibile. L'area del Grande Vestibolo oggi si configura come uno spazio aperto e scenografico, in cui le emergenze archeologiche, la vegetazione e le prospettive creano un contesto suggestivo, adatto a ospitare installazioni temporanee e reversibili. Questa area è stata destinata alla messa in scena del tema paesaggistico e spettacolare del fashion show. La scelta è motivata sia dalla valenza simbolica del luogo (il santuario di Antinoo e l'ingresso monumentale alla Villa) sia dalla sua capacità di configurandosi come palcoscenico naturale per eventi effimeri e come luogo di sperimentazione sul rapporto tra rovina, natura e architettura contemporanea.

Il progetto è concepito come allestimento effimero strutturalmente reversibile, capace di intrecciare i temi dell'acqua, della luce e della vegetazione con la spettacolarità propria della sfilata. Pur avendo una funzione immediata nell'evento, esso mira a generare un lascito a favore della valorizzazione del sito in una prospet-



Fig. 68 – Vista del vestibolo. Foto realizzata dalle autrici, 2024.

tiva di media e lunga durata, in continuità con l'identità storica della Villa. In questo senso, l'intervento assume la stessa logica del Vestibolo antico: un dispositivo capace di mediare tra rappresentazione e funzione, tra effimero e permanenza.

Gli interventi progettuali si concentrano su queste due aree con l'obiettivo di valorizzare le relazioni tra architettura, paesaggio e allestimento e di far emergere il carattere unitario della Villa come organismo vivo e stratificato, capace di rinnovarsi nella contemporaneità senza perdere il legame con la sua memoria storica.

In parallelo, la riflessione sull'exhibit design ha orientato la definizione di sistemi espositivi coordinati per i reperti lapidei diffusi, pensati come dispositivi reversibili e modulabili, in grado di dialogare con entrambe le aree di progetto e di inserirsi nel tessuto archeologico senza alterarne la percezione.

Focalizzandosi su due ambiti chiave, l'Antinoeion e il Vestibolo da un lato, le Cento Camerelle e la radura adiacente dall'altro, il progetto intende esaltare la duplice vocazione di Villa

Adriana: luogo di contemplazione e conoscenza, ma anche scenario vivo e dinamico capace di accogliere forme di valorizzazione contemporanea.

Il progetto

Il progetto Sculptūra nasce dal confronto con un contesto straordinario come Villa Adriana, nel quale ogni intervento deve rispettare i vincoli archeologici e paesaggistici senza rinunciare a introdurre nuove forme di valorizzazione e fruizione. L'obiettivo è stato quello di proporre soluzioni capaci di dialogare con la materia antica e con il paesaggio, minimizzando l'impatto e, al tempo stesso, offrendo esperienze innovative al visitatore.

Da questa prospettiva si sviluppa un progetto che si articola lungo tre linee complementari, corrispondenti ai temi individuati dal bando del Piranesi Prix de Rome 2024:

- Il Padiglione museale: percorso espositivo ipogeo ricavato nel banco di tufo prospiciente le Cento Camerelle arricchito dalla presenza di vasche d'acqua e da collezioni permanenti e temporanee;
- Il Fashion Show: collocato nell'area compresa tra Antinoeion e Grande Vestibolo, è caratterizzato dalla presenza di un padiglione microeolico, concepito come scenografia cinetica e sostenibile;
- Gli Stone Display: dispositivi modulari per l'esposizione e la conservazione dei reperti lapidei, collocati in punti strategici lungo il percorso di accesso al Padiglione museale.

Il filo conduttore è il percorso narrativo, che guida il visitatore attraverso una transizione graduale: dalla staticità contemplativa del padiglione ipogeo, alla vitalità del fashion show, fino alla museografia diffusa dei reperti. In questo modo Villa Adriana non viene intesa come reliquia immobile, ma come paesaggio culturale dinamico, capace di accogliere linguaggi contemporanei e di rigenerarsi nel rispetto della propria autenticità.

Inquadramento Villa Adriana. Tavola realizzata dalle autrici

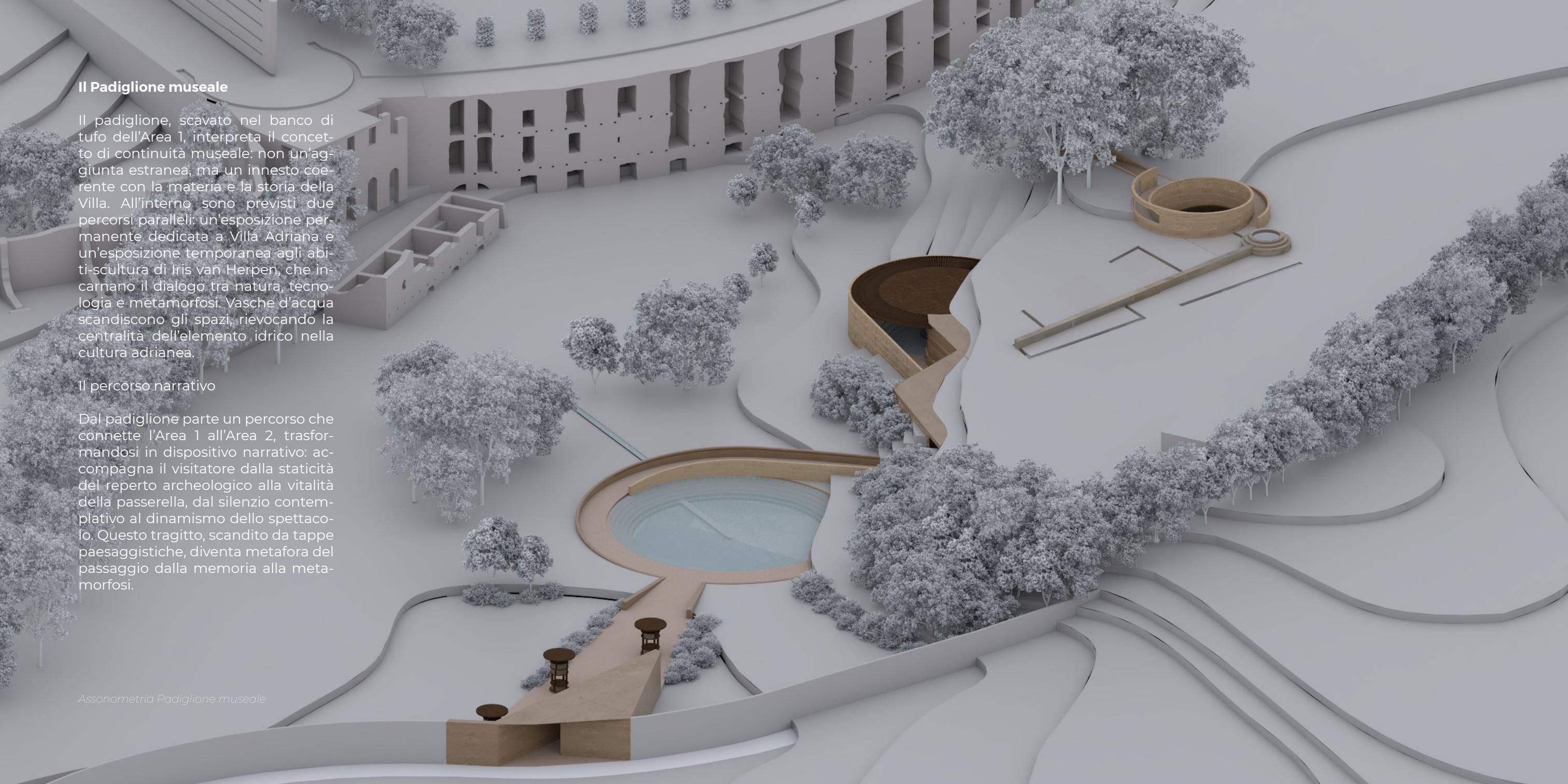


Il Padiglione museale

Il padiglione, scavato nel banco di tufo dell'Area 1, interpreta il concetto di continuità museale: non un'aggiunta estranea, ma un innesto coerente con la materia e la storia della Villa. All'interno sono previsti due percorsi paralleli: un'esposizione permanente dedicata a Villa Adriana e un'esposizione temporanea agli abiti-scultura di Iris van Herpen, che incarnano il dialogo tra natura, tecnologia e metamorfosi. Vasche d'acqua scandiscono gli spazi, rievocando la centralità dell'elemento idrico nella cultura adrianea.

Il percorso narrativo

Dal padiglione parte un percorso che connette l'Area 1 all'Area 2, trasformandosi in dispositivo narrativo: accompagna il visitatore dalla staticità del reperto archeologico alla vitalità della passerella, dal silenzio contemplativo al dinamismo dello spettacolo. Questo tragitto, scandito da tappe paesaggistiche, diventa metafora del passaggio dalla memoria alla metamorfosi.





Gli Stone Display

Gli Stone Display sono disposti lungo il percorso che conduce al padiglione museale. Queste installazioni espositive, dalla forma circolare ispirata alle geometrie della Villa e alla colonna ridotta a frammento, assolvono a una duplice funzione: da un lato, offrono una cornice capace di mettere in risalto i reperti selezionati; dall'altro, ne garantiscono la corretta conservazione e organizzazione. La loro modularità e reversibilità consente un inserimento misurato e discreto nel paesaggio archeologico, configurando una forma di museografia diffusa che dialoga con il contesto senza alterarne l'equilibrio.

Vista ingresso padiglione museale. Render realizzato dalle autrici.

Pianta padiglione museale. Tavola realizzata dalle autrici.



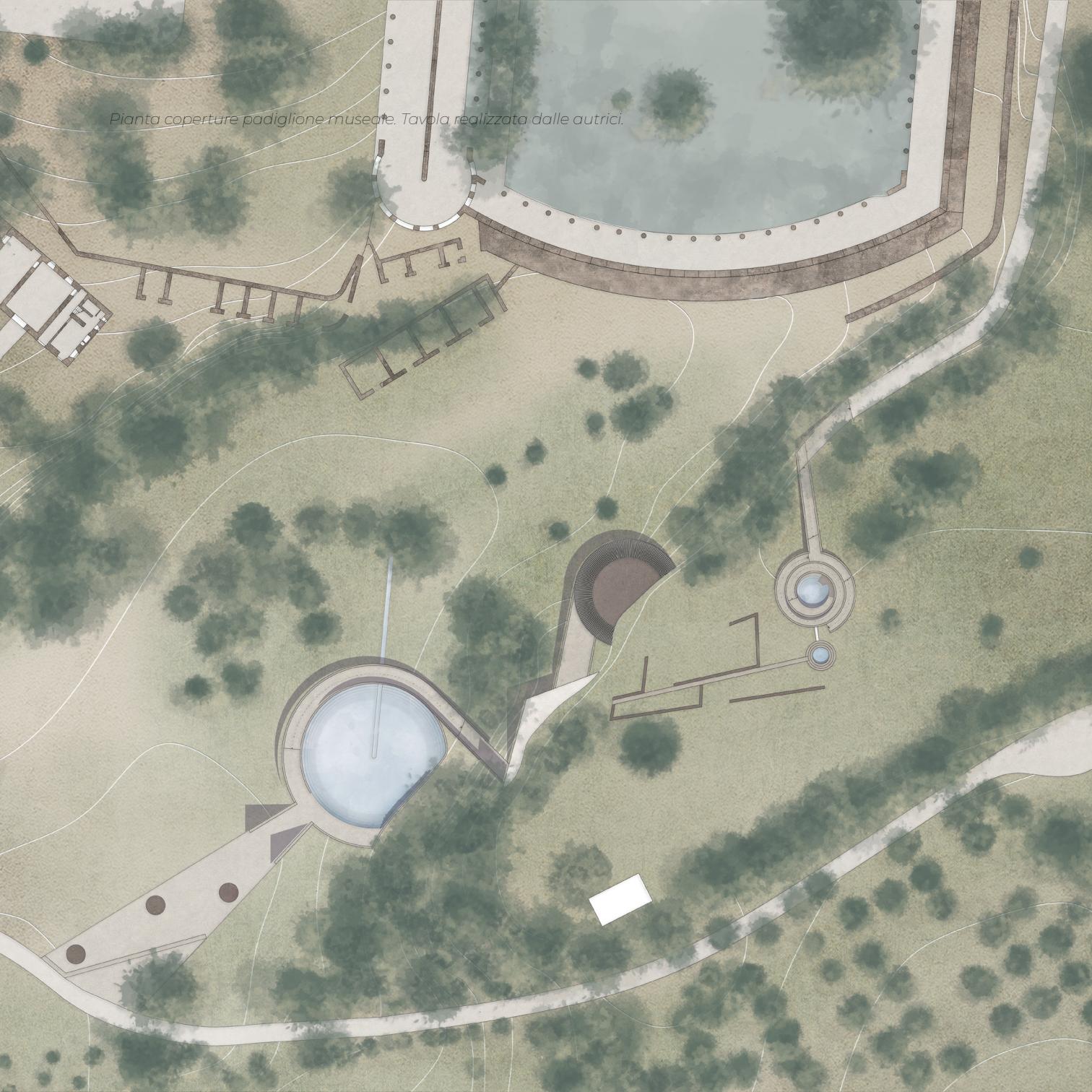
L'individuazione di un padiglione ipogeo all'interno di Villa Adriana nasce dall'esigenza di conciliare la valorizzazione del sito con il rispetto dei vincoli archeologici e paesaggistici che ne regolano la tutela. L'area prescelta, corrispondente al banco di tufo prospiciente le Cento Camerelle, è infatti compresa nella Core Zone UNESCO ed è sottoposta a prescrizioni stringenti (DM 06.98.2001; d.lgs. 42/2004), che limitano fortemente la possibilità di introdurre nuove volumetrie in elevato. In questo contesto, un'architettura ipogea rappresenta la soluzione più idonea per garantire un intervento coerente con i principi di tutela, riducendo l'impatto visivo e salvaguardando la percezione integrale del paesaggio archeologico. La scelta di intervenire all'interno della massa tufacea non contrasta con la tradizione costruttiva della Villa, ma anzi ne rinnova la logica originaria. Adriano e i suoi architetti seppero infatti sfruttare materiali e morfologie locali – tufo e pozzolana in primo luogo – secondo una pratica di costruire con ciò che c'è, che il progetto riprende in chiave contemporanea. Il padi-

gione ipogeo non introduce dunque un elemento estraneo, ma si innesta nella stessa materia che ha plasmato la residenza imperiale. Il progetto è concepito secondo il principio della reversibilità, requisito fondamentale per operare in contesti vincolati: la struttura si configura come guscio autonomo inserito nello scavo, realizzato con materiali leggeri e modulari, smontabili senza demolizioni invasive. Lo scavo stesso è limitato e controllato, in modo da non compromettere la stabilità geologica; in caso di rimozione, il banco tufaceo può essere restituito al suo profilo originario mediante riempimento e ricomposizione del terreno e della vegetazione. Questa impostazione è in linea con le raccomandazioni UNESCO e con i principi della Carta di Venezia (1964), che sottolineano la necessità che gli interventi contemporanei siano distinguibili, rispettosi e, ove possibile, reversibili.

Prospetto Ovest in alto, in basso sezione Ovest. Tavole realizzate dalle autrici.



Pianta coperture padiglione museale. Tavola realizzata dalle autrici.



Se da un lato la scelta ipogea risponde quindi a motivazioni tecniche e normative, dall'altro si configura come una vera e propria opportunità progettuale. L'inserimento del padiglione nel banco di tufo non è soltanto un atto di mimetizzazione, ma diventa occasione per attivare un'esperienza immersiva e sensoriale che dialoga con la natura stessa del luogo. L'architettura ipogea, per sua natura, offre spazi raccolti, silenziosi e controllati nella luce, ideali per ospitare funzioni museali. All'interno di Villa Adriana, questi ambienti assumono una valenza simbolica: il percorso sotterraneo diventa metafora di un viaggio introspettivo, che conduce il visitatore dalle profondità della materia verso la riscoperta del patrimonio.

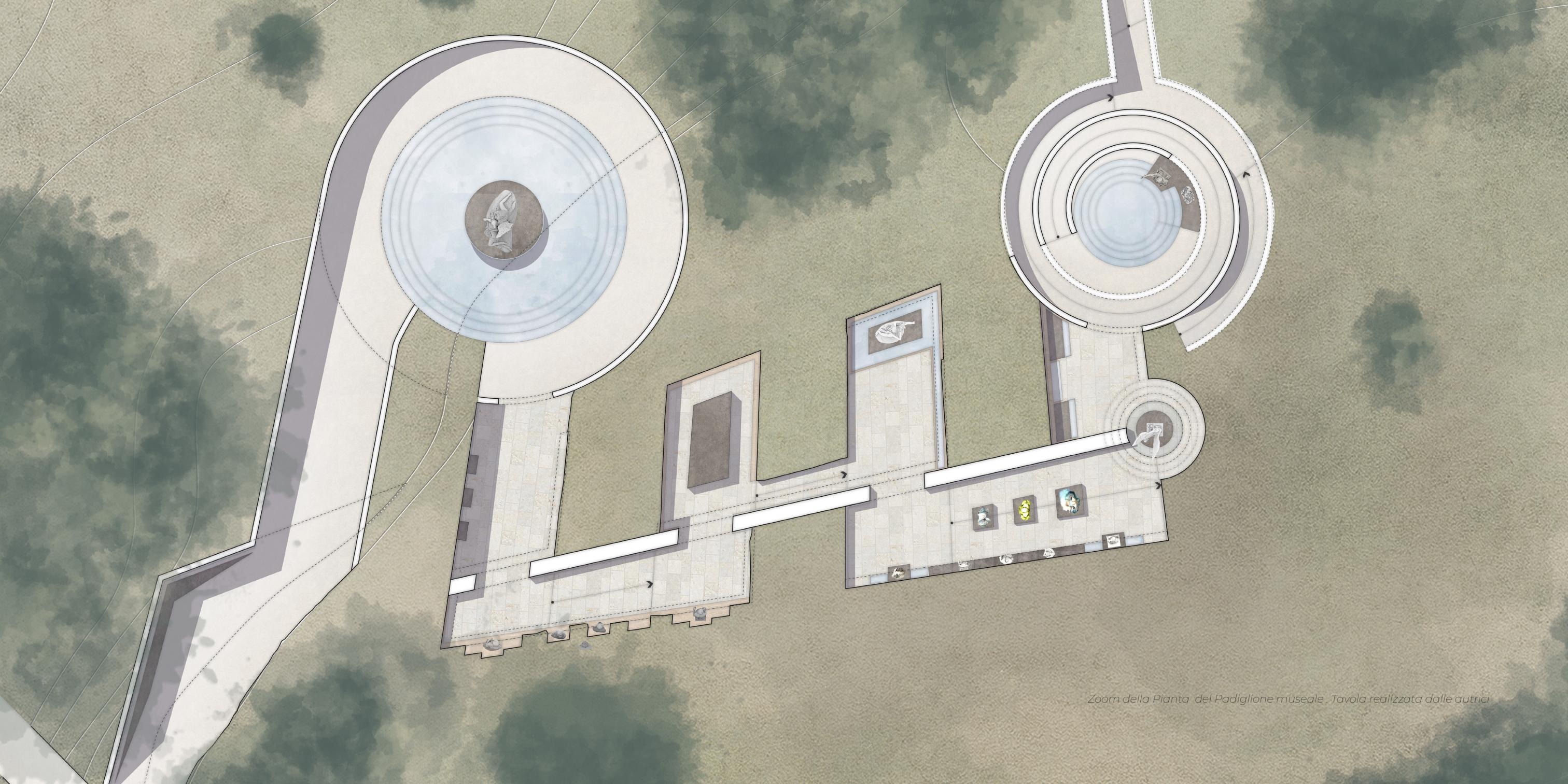
L'acqua, reintrodotta sotto forma di vasche e specchi riflettenti, rafforza la dimensione contemplativa evocando uno dei temi centrali della cultura adrianea, in cui architettura e natura erano concepite come parti di un unico organismo. In questo senso, il padiglione ipogeo si pone come continuazione narrativa dell'identità

della Villa: Adriano aveva infatti concepito la sua residenza come sintesi di architettura, paesaggio e filosofia; l'innesto contemporaneo rilegge tale principio con le categorie della sostenibilità, del riuso delle risorse locali e della valorizzazione del paesaggio.

L'ipogeo diventa così non solo risposta vincolistica, ma vero e proprio dispositivo di valorizzazione: permette di accogliere nuove forme di esposizione, integrare linguaggi contemporanei (arte, moda, tecnologia) e rafforzare il legame tra memoria e innovazione. In questa prospettiva, il sottosuolo si trasforma in luogo generativo, capace di convertire la rovina da segno di perdita a risorsa culturale viva, coerente con la visione UNESCO di un patrimonio inteso come organismo dinamico, da tutelare e al tempo stesso da rigenerare.

Prospetto Sud in alto e in basso sezione con sfondo con Cento Camerelle. Tavola realizzata dalle autrici.





Zoom della Pianta del Padiglione museale . Tavola realizzata dalle autrici



Vista Galleria Ipogea. Render realizzata dalle autrici

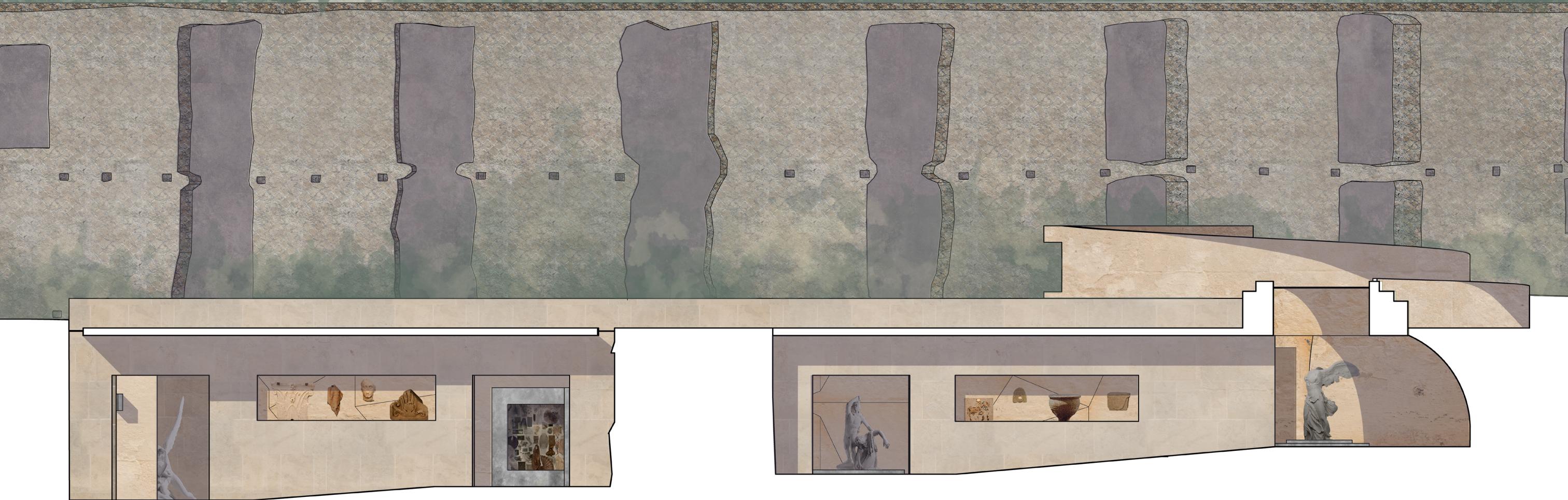


Vista passaggio intermedio. Rendere realizzato dalle autrici.



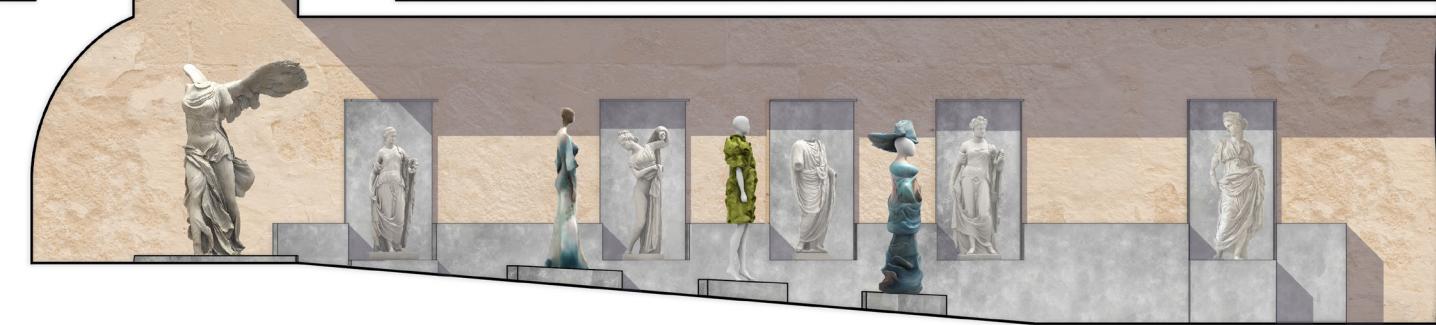
Vista Sala Amore e Psiche. Render realizzato dalle autrici.

Zoom sezione Est. Tavola realizzata dalle autrici.



Vista sala Galata Ludovisi. Render realizzato dalle autrici.







Vista sala Iris Van Herpen. Render realizzato dalle autrici.



Vista sala Augusto. Render realizzato dalle autrici.

Vista d'uscita sala Augusto. Render realizzato sulle outrici.



Il fashion show e il padiglione micro-eolico

La passerella tra paesaggio scenografico e valorizzazione

Nell'area dell'Antinoeion e del Vestibolo si colloca il fashion show di alta moda dedicato a Iris van Herpen. La scenografia è arricchita da un padiglione cinetico alimentato dal vento, che funge parallelamente da dispositivo energetico e scenografico. La sua natura reversibile e temporanea riduce l'impatto ambientale, mentre il movimento delle pale e delle superfici richiama la filosofia della stilista, fondata sulla fusione tra biologia, tecnologia e ricerca artistica.

Gli Horti Hadriani costituiscono il principale repertorio figurativo a cui il progetto si è ispirato, trovando nei loro dispositivi paesaggistici archetipi da reinterpretare in chiave contemporanea. I parterres si concretizzano qui nella passerella e nelle sedute, concepite come terrazze multilivello capaci di modulare la quota e di offrire prospettive differenziate, guidando progressivamente lo sguardo verso la scena.



Pianta generale del Fashion Show. Tavola realizzata dalle autrici.



I miroirs d'eau sono evocati dagli specchi d'acqua delle vasche, collocate ai lati della passerella e tra le sedute: superfici fluide geometricamente definite che, secondo la logica dell' "acqua captiva", moltiplicano le immagini e amplificano la profondità visiva. Le chutes d'eau trovano invece espressione nelle vasche disposte lungo i lati del vestibolo, dove l'acqua, cadendo a cascata, introduce il dinamismo dell' "aqua ex machina", arricchendo la percezione dello spazio attraverso il suono e il movimento.

Infine, il labirinto vegetale prende forma nell'inserimento della vegetazione che non costituisce solo un fondale scenografico, ma si integra con le sedute stesse, trasformandosi in architettura botanica e contribuendo a un percorso di scoperta tanto sensoriale quanto simbolico.

A queste suggestioni si intrecciano quelle delle Aquae Ligoriane, rilette come interventi di land art in cui canali, vasche e acquedotti trasformano l'acqua in materia architettonica e scultorea. La passerella diventa così il filo conduttore che connette e mette in tensione i diversi dispositivi, componendo una sequenza di quadri scenografici che si rivelano nelle diverse condizioni di luce, dal giorno alla notte, fino a culminare nello spazio dell'evento.

Vista del Fashion Show verso il Vestibolo. Render realizzato dalle autrici.



La passerella diventa così il filo conduttore che connette e mette in tensione i diversi dispositivi, componendo una sequenza di quadri scenografici che si rivelano nelle diverse condizioni di luce, dal giorno alla notte, fino a culminare nello spazio dell'evento.

In questo quadro la passerella assume una doppia valenza: da un lato, struttura temporanea pensata per accogliere lo spettacolo dell'alta moda, accompagnata dal padiglione microeolico come scenografia viva e sostenibile; dall'altro, lascito durevole per la Villa, configurandosi come sistemazione paesaggistica capace di arricchire l'esperienza di visita e di rinsaldare il legame tra rovina antica, natura e architettura contemporanea.

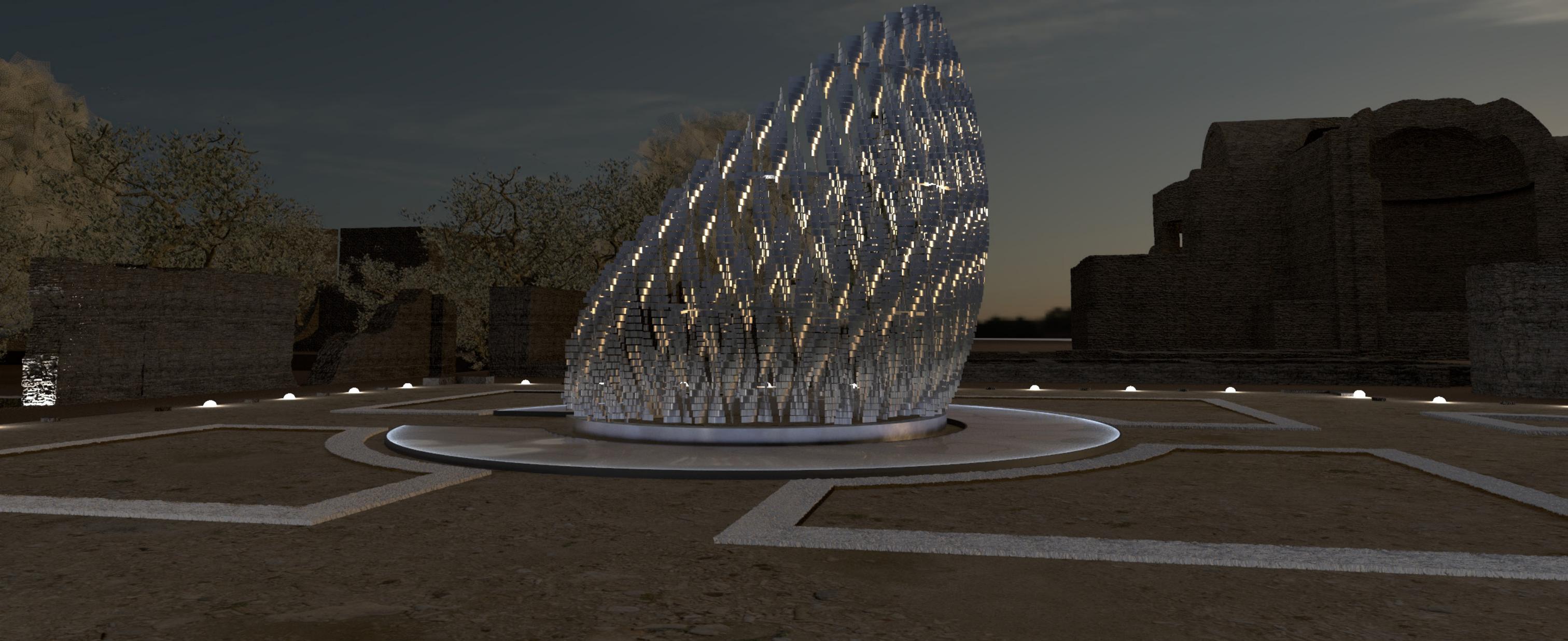
Sezione territoriale Fashion Show. Tavola realizzata dalle autrici.



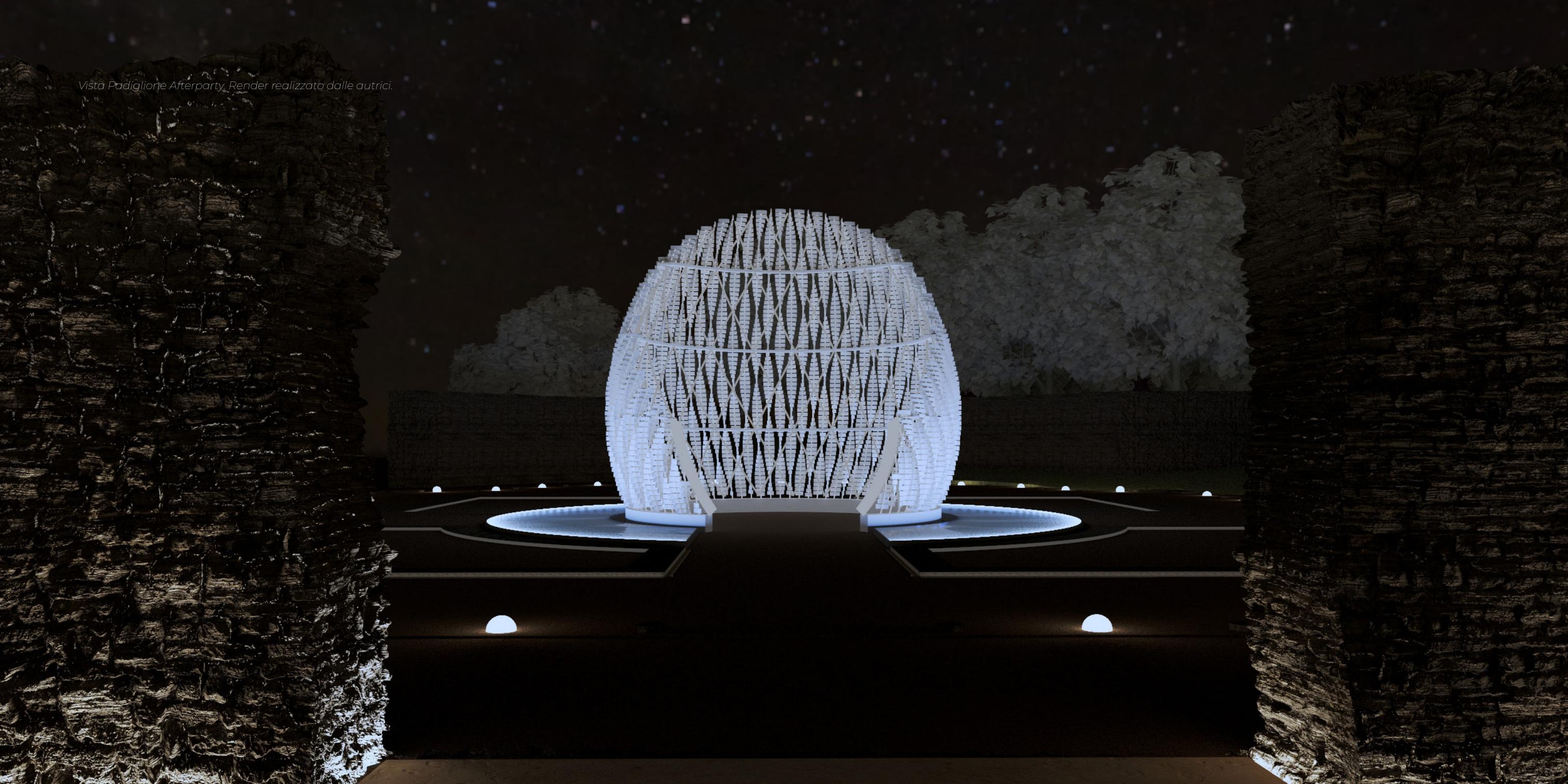
Vista del Fashion Show verso il Vestibolo. Render realizzato dalle autrici.



Vista Padiglione Afterparty. Render realizzato dalle autrici.



Vista Padiglione Afterparty, Render realizzato dalle autrici.



Conclusioni

All'interno di questo quadro, la sostenibilità non è intesa soltanto come requisito tecnico, ma come principio culturale che informa l'intero progetto. Essa si manifesta in più direzioni: nella scelta dei materiali, con l'impiego di tufo e pozzolana locali; nella dimensione energetica, affidata alla produzione rinnovabile del padiglione microeolico; nella strategia museografica, che privilegia soluzioni reversibili e adattive; e infine in quella culturale, che mette in relazione archeologia, architettura, moda e tecnologia.

Villa Adriana si configura così non più come reliquia immobile, bensì come organismo vivo, capace di rigenerarsi attraverso linguaggi contemporanei senza rinunciare alla propria autenticità. La rovina diventa materia generativa, luogo in cui il passato si intreccia con il presente per dare forma a nuove esperienze di conoscenza e a un rinnovato senso di consapevolezza collettiva.

ICONOGRAFIA

Fig. 1 – Palazzo Imperiale, Villa Adriana, Tivoli. Foto delle autrici, 2024

Fig. 2 – Vista del Partenone, Acropoli di Atene. <https://www.latestatamagazine.it/2023/05/il-partenone-simbolo-della-grecia/>, (Consultato 13 Agosto 2025).

Fig. 3 – Vista del Palazzo della Civiltà Italiana, Roma. <https://www.arketipomagazine.it/headquarters-fendi-rome-italy/>, (Consultato 13 Agosto 2025).

Fig. 4 – Vista parziale delle Cariatidi, Partenone, Atene. <https://it.pinterest.com/pin/210332245093217422/>, (Consultato 13 Agosto 2025).

Fig. 5 – Vista parziale del Palazzo della Civiltà Italiana, Roma, <https://www.arketipomagazine.it/headquarters-fendi-rome-italy/>, (Consultato 13 Agosto 2025).

Fig. 6 – Giovanni Paolo Pannini, Capriccio con rovine romane, 1734, olio su tela. Pier Federico Caliarì, Stefano Bigiotti, Enrica Corvino, Elnaz Ghazi, Erika Maresca, Elisa Morselli, Leopoldo Russo Ceccotti, Marco Spada, “La modernità delle rovine”, Roma, Prospettive Edizioni, Architetti di Roma, 2015, pp. 66.

Fig. 7 – Giovanni Battista Piranesi, veduta del Tempio della Sibilla, Tivoli (da Vedute di Roma, Roma, 1779).

Fig. 8 – Teatro romano di Sagunto, restauro progettato da Giorgio Grassi (1985-86, realizzazione 1990-93), <https://divisare.com/projects/317637-giorgio-grassi-chen-hao-sagunto-roman-theatre-1985-86-1990-93>, (Consultato il 13 Agosto 2025).

Fig. 9 – Teatro romano di Sagunto, restauro progettato da Giorgio Grassi (1985-86, realizzazione 1990-93), <https://divisare.com/projects/317637-giorgio-grassi-chen-hao-sagunto-roman-theatre-1985-86-1990-93>, (Consultato il 13 Agosto 2025).

Fig. 10 – Teatro romano di Sagunto, restauro progettato da Giorgio Grassi (1985-86, realizzazione 1990-93), <https://divisare.com/projects/317637-giorgio-grassi-chen-hao-sagunto-roman-theatre-1985-86-1990-93>, (Consultato il 13 Agosto 2025).

Fig. 11 – Interno del Museo di Castelvecchio, progetto di Carlo Scarpa (1958–1974), <https://divisare.com/projects/317637-giorgio-grassi-chen-hao-sagunto-roman-theatre-1985-86-1990-93>, (Consultato il 13 Agosto 2025).

Fig. 12 – Esterno del Museo di Castelvecchio, progettato da Carlo Scarpa tra il 1957 e il 1975, <https://www.aboutartonline.com/larchitettura-degli-spazi-e-delle-visuali-nel-progetto-di-carlo-scarpa-per-il-museo-di-castelvecchio/>, (Consultato il 13 Agosto 2025).

Fig. 13 – Interno del Museo di Castelvecchio, intervento di Carlo Scarpa (1959–1973), <https://www.valentecontract.com/carlo-scarpa-e-i-dettagli-in-metallo-al-museo-castelvecchio/>, (Consultato il 13 Agosto 2025).

Fig. 14 - Cosmica Dress, In collaborazione con Kim Keever . Collezione 'Shift Souls', 2019. Iris Van Herpen. https://www.artbasel.com/stories/iris-van-herpen-dutch-fashion-designer-couture-musee-arts-decoratifs-paris-2024?lang=en&utm_source (Consultato il 13 Agosto 2025).

Fig. 15 – Interno del Gucci Garden inaugurato nel Palazzo della Mercanzia a Firenze. <https://www.flawless.life/italia/firenze/gucci-garden-galleria/> (Consultato il 18 Agosto 2025).

Fig. 16 – Interno del Gucci Garden inaugurato nel Palazzo della Mercanzia a Firenze. <https://www.flawless.life/italia/firenze/gucci-garden-galleria/> (Consultato il 18 Agosto 2025).

Fig. 17 – Progetto di restauro dell'ipogeo dell'Colosseo, Roma, progetto sostenuto dal Gruppo Tod's. <https://www.todsgroup.com/it/sostenibilita/colosseum-restauro-ipogei> (Consultato il 20 Agosto 2025).

Fig. 18 – Interno del Tempio della Venere, intervento di restauro sostenuto da Fendi (2020–2021). https://www.fendi.com/it-it/cm/inside-fendi/news/temple-of-venus-restoration?srsId=AfmBOop2ZEsA0wbGAqDmwEpta9_9O_em3GN3mI-4f-zpfaU7Ajp1fkIb (Consultato il 17 Agosto 2025).

Fig. 19 – Modelli della collezione Dior Cruise 2022 davanti al Partenone, Acropoli di Atene. <https://www.fashionpress.it/diorcruise-2022-acropolis-58640.html> (consultato il 17 Agosto 2025).

Fig. 20 – Evento di Dolce e Gabbana Haute Couture, Fori Romani, 2025 , Roma. <https://world.dolcegabbana.com/it/news/dolce-gabbana-evento-apertura-alta-gioielleria-alta-moda-alta-sartoria-2025> (Consultato il 17 Agosto 2025).

Fig. 21 – Show Chanel Cruise 2021/22. <https://www.nssgclub.com/en/lifestyle/26322/fashion-locations-les-carrieres-de-lumieres-chanel-cruise-2021> (Consultato il 17 Agosto 2025).

Fig. 22 – Collezione Haute Couture Dolce e Gabbana 2025, Foro Romano, Roma. <https://altamoda.dolcegabbana.com/en/alta-moda-roma?epik=-dj0yJnU9Y2xXVFF6V1hOWTINQnYtM2FUeFJOYU5HcGVbZk16Rzkmc-D0wJm49V1InLVhobmh3Slh1NHRIQWFxeWoxUSZ0PUFBQUFBR2k1XzVN> (Consultato il 17 Agosto 2025).

Fig. 23 – Collezione “Twelve Importable Dresses In Contemporary Materials” ideato da Paco Rabane 1966, Parigi. <https://www.fanpage.it/stile-e-trend/moda/paco-rabanne-la-storia-dello-stilista-rivoluzionario-che-forgia-va-i-vestiti-dal-metallo/> (Consultato il 20 Agosto 2025).

Fig. 24 – Collezione “Twelve Importable Dresses In Contemporary Materials” ideato da Paco Rabane 1966, Parigi. <https://www.fanpage.it/stile-e-trend/moda/paco-rabanne-la-storia-dello-stilista-rivoluzionario-che-forgia-va-i-vestiti-dal-metallo/> (Consultato il 20 Agosto 2025).

Fig. 25 – Abito stampato in 3D realizzato da Michael Schmidt e Francis Bitonti in collaborazione con Shapeways. <https://www.metalocus.es/en/news/3d-printed-dress-designed-specifically-dita-von-teese> (Consultato il 20 Agosto 2025).

Fig. 26 – Prima scultura aerea realizzata da Iris Van Herpen, Weightlessness of the Unknown. <https://www.irisvanherpen.com/sculpture> (Consultato il 20 Agosto 2025).

Fig. 27 – Dettaglio della collezione Spring 2021 Haute Couture di Iris van Herpen. <https://www.elle.com/fashion/a35337670/iris-van-herpen-spring-2021-couture/> (Consultato il 18 Agosto 2025).

Fig. 28 – Dettaglio di una creazione di Iris van Herpen. <https://www.the-nomad-magazine.com/iris-van-herpen-about-transformation/> (Consultato il 18 Agosto 2025).

Fig. 29 – Materiali realizzati da Philip Beesley in collaborazione con Iris van Herpen. <https://www.azuremagazine.com/article/behind-the-scenes-philip-beesley-paris-exhibition/> (Consultato il 18 Agosto 2025).

Fig. 30 – Scultura cinetica del duo Studio Drift impiegata nella sfilata haute couture di Iris van Herpen. <https://numero.com/mode/le-studio-drift-in-vite-surprise-du-defile-haute-couture-diris-van-herpen/> (Consultato il 18 Agosto 2025).

Fig. 31 – Infinity Dress di Iris van Herpen all’interno della scultura cinetica Omniverse di Anthony Howe, 2019. <https://www.designscene.net/2018/07/iris-van-herpen-fw18-couture.html> (Consultato il 18 Agosto 2025).

Fig. 32 – Scena dalla sfilata Iris van Herpen Fall/Winter 2018-19 Syntopia, presentata durante la Paris Fashion Week, 2018. <https://www.designscene.net/2018/07/iris-van-herpen-fw18-couture.html> (Consultato il 18 Agosto 2025).

Fig. 33 – Haute Couture 2024, Hybrid Show, Iris Van Herpen. <https://www.irisvanherpen.com/collections/hybridshow>, (Consultato il 18 Agosto 2025).

Fig. 34 – Dettaglio da “Iris van Herpen: Transforming Fashion”, mostra personale al High Museum of Art Atlanta. <https://www.irisvanherpen.com/news/the-high-museum-of-art-solo-exhibition-2> (Consultato il 18 Agosto 2025).

Fig. 35 – Installazione espositiva per Manus x Machina, progettata da OMA nel Metropolitan Museum of Art. <https://www.archdaily.com/787037/manus-x-machina-oma> (Consultato il 18 Agosto 2025).

Fig. 36 – Installazione espositiva per Manus x Machina, progettata da OMA nel Metropolitan Museum of Art. <https://www.archdaily.com/787037/manus-x-machina-oma> (Consultato il 18 Agosto 2025).

Fig. 37 - Water Dress al MET Gala, Abito di Iris Van Herpen. <https://it.pinterest.com/pin/14425661295793696/>, (Consultato il 4 Settembre 2025).

Fig. 38 - Collezione Haute Couture, Crystalization, Iris Van Herpen. <https://it.pinterest.com/pin/14425661295793696/>, (Consultato il 4 Settembre 2025).

Fig. 39 – Dettaglio tratto da Ludi Naturae. <https://doliveirafashionblog.com/portfolio/ludi-naturae-chaos-order/> (Consultato il 18 Agosto 2025).

Fig. 40 – Modello indossante un abito della collezione Ludi Naturae, presentata alla Paris Haute Couture Week nella Galerie de Minéralogie et de Géologie. <https://doliveirafashionblog.com/portfolio/ludi-naturae-chaos-order/> (Consultato il 18 Agosto 2025).

Fig. 41 – Creazione della collezione Hypnosis, haute couture firmata Iris van Herpen. <https://www.irisvanherpen.com/collections/hypnosis> (Consultato il 20 Agosto 2025).

Fig. 42 - Collezione Haute Couture Rooths of Rebirth, Iris Van Herpen, 2021. <https://ar.pinterest.com/pin/309129961934555140/>, (Consultato il 20 Agosto 2025).

Fig. 43 - Collezione Haute Couture Rooths of Rebirth, Editoriale, Iris Van Herpen, 2021. <https://www.tribune.com/progettazione/moda/2021/02/nuova-collezione-iris-van-herpen/>, (Consultato il 20 Agosto 2025).

Fig. 44 – Look dalla collezione Carte Blanche di Iris van Herpen. <https://www.irisvanherpen.com/collections/cartebalnce> (Consultato il 20 Agosto 2025).

Fig. 45 – Look dalla collezione Carte Blanche di Iris van Herpen. <https://www.irisvanherpen.com/collections/cartebalnce> (Consultato il 20 Agosto 2025).

Fig. 46 - Fig. 46 – Collezione Haute Couture Hybrid Show, Iris Van Herpen, 2024. <https://it.pinterest.com/pin/459930180718413582/>, (Consultato il 20 Agosto 2025).

Fig. 47 – Vista aerea di Villa Adriana, Tivoli. Foto tratta da Google Earth

Fig. 48 – Schema policentrico radiale ipotattico dell'Acropoli di Atene (elaborazione di Carola Gentilini). In *Tractatus logico sintattico*, p. 53

Figura 49 e 50 . Schema policentrico radiale ipotattico, dell'Acropoli di Pergamo (Turchia) e del santuario di Iside sull'isola di Phylae (Egitto) In *Tractatus logico sintattico*, p. 53

Fig. 51 – Resti dell'Acropoli di Pergamo (Turchia). <https://www.laturchia.com/tours-turchia/lantica-citta-di-pergamo/>, (Consultato il 13 Agosto 2025)

Fig. 52 – Tempio di Philae, (Egitto). <https://www.egipto.com/it/templi/tempio-di-philae/>, (Consultato il 13 Agosto 2025).

Fig. 53 – Veduta dalla Torre di Roccabruna, Villa Adriana, Tivoli. Foto delle autrici, 2024.

Fig. 54 – Vista verso le Cento Camerella, Villa Adriana, Tivoli. Foto delle autrici, 2024.

Fig. 55 – Il Teatro Marittimo, Villa Adriana, Tivoli. Foto delle autrici, 2024.

Fig. 56 – Il Canopo, Villa Adriana, Tivoli. Foto delle autrici, 2024.

Fig. 57 – Il Pecile, Villa Adriana, Tivoli. Foto delle autrici, 2024.

Fig. 58 – Il Teatro marittimo, Villa Adriana, Tivoli. Foto delle autrici, 2024.

Fig. 59 – Villa d'Este, Tivoli. Foto delle autrici, 2024.

Fig. 60 – Veduta panoramica della Villa Gregoriana a Tivoli. https://www.reddit.com/r/italy/comments/726en9/tivoli_villa_gregoriana/, (Consultato il 13 Agosto 2025).

Fig. 61 – La Basis Villae, Villa Adriana, Tivoli. Foto delle autrici, 2024.

Fig. 62 –

Fig. 63 – La Basis Villae, Villa Adriana (Tivoli). Foto delle autrici, 2024.

Fig. 64 - Charles Boussois (1884-1918), Villa Adriana, planimetria di situazione. Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. In: *Piranesi Prix de Rome. Progetti per la Grande Villa Adriana*, a cura di Luca Basso Peressut e Pier Federico Caliarì.

BIBLIOGRAFIA

Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967.
Roland Barthes, *Il sistema della moda*, Torino, Einaudi, 1970.
Jacques Derrida, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971.
Gilles Lipovetsky, *L'impero dell'effimero. La moda e il suo destino nelle società moderne*, Milano, Garzanti, 1989.
Paco Rabanne, *Trajectoire*, Paris, Flammarion, 1991.
Valerie Steele, *Fifty Years of Fashion: New Look to Now*, New Haven–London, Yale University Press, 1997.
Falsitta, Massimiliano, *Villa Adriana. Una questione di composizione architettonica*, Milano, Skira, 2000.
Anna Maria Reggiani, *Villa Adriana: paesaggio antico e ambiente moderno. Elementi di novità e ricerche in corso. Atti del Convegno, Roma, Palazzo Massimo alle Terme, 23-24 giugno 2000*, Milano, Electa, 2002
Caroline Evans, *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*, New Haven–London, Yale University Press, 2003
MacDonald, William L.; Pinto, John A., *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn*, Milano, Electa, 2006.
Marina Sapelli Ragni (a cura di), *Villa Adriana. Una storia mai finita*, Milano, Electa, 2010
Patrik Schumacher, *The Autopoiesis of Architecture. Vol. I: A New Framework for Architecture*, London, John Wiley & Sons, 2011
Carola Gentilini (a cura di), *Tractatus logico sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana*, Roma, Edizioni Quasar, 2012
Maria Ciammaichella, *Disegno digitale per la moda. Dal figurino al clone virtuale*, Faenza, Homeless Book, 2013
AA.VV., *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento*, Roma, Prospettive Edizioni, 2014, Architetti di Roma, 2015
StreetLib (a cura di), *Architettura e moda, verso un'estetica condivisa*, 2014
Pietro Mazzocca, *Linea curva e taglio del cartamodello. Il disegno geometrico per la moda*, Roma, Gangemi, 2014

Stefano Bigiotti, Enrica Corvino, Elnaz Ghazi, Erika Maresca, Elisa Morselli, Leopoldo Russo Ceccotti, Marco Spada, *La modernità delle rovine*, Roma, Prospettive Edizioni / Architetti di Roma, 2015
Maria Ciammaichella, *Trame di moda e geometrie di progetto*, Faenza, Homeless Book, 2015
Giulia Cardinale, Marco Slavich, *Villa Adriana. Architetture d'acqua*, tesi di laurea magistrale, Politecnico di Milano, 2015
AA.VV., *La ricostruzione dopo la fine del moderno, "Ananke. Quadrimestrale di Cultura, Storia e Tecniche della Conservazione per il Progetto"*, n. 83, Roma, Gangemi Editore, 2018
AA.VV., *Louis Kahn, ultimo dei romani, "Ananke. Quadrimestrale di Cultura, Storia e Tecniche della Conservazione per il Progetto"*, n. 84, Roma, Gangemi Editore, 2018
Bernard, Anaïs, and Bernard Andrieu, *Manifesto Emersivo. Nascita delle Arti Immersive*, Noema, 2018
Greta Allegretti, Alessia Rampoldi, *La forma della bellezza*, Roma, Accademia Adrianea Edizioni, 2019
Ciammaichella, Massimiliano, "Fashion Wefts and Geometries of Design / Trame di Moda e Geometrie di Progetto." *MD Journal*, no. 8, 2019
Luca Basso Peressut e Pier Federico Caliarì (a cura di), *Piranesi Prix de Rome. Progetti per la Grande Villa Adriana*, Roma Vicenza, Accademia Adrianea Edizioni – in edibus, 2019
Bernard Andrieu, Anaïs Bernard, *Il corpo immerso. Manifesto emersivo*, Roma, Castelvecchi, 2020
M. D. Acocella, *Couture, declinazioni digitali, "MD Journal"*, n. 12 (2021), pp. 70-81
A. Acocella, *Couture. Declinazioni digitali*, 2022, p. 80-82
A. Acocella, *Trame di moda e geometrie di progetto*, Firenze, Altralea Edizioni, 2022

Spadaccini, Virginia, "The Fortune of the Ancient World's Heritage within the Context of Fashion Museums' Communication in Italy." *ZoneModa Journal*, vol. 12, no. 1, 2022

Mattia Lo Presti, Villa Adriana. Architetture d'acqua e paesaggio archeologico. Intervento museografico dell'area del Palazzo Imperiale, tesi di laurea magistrale, Politecnico di Torino, 2022

Allegretti, Greta, Amath Luca Diatta, and Sara Ghirardini, "Moda e patrimonio. Fashion Show per la Valorizzazione di una Reciproca Bellezza." *AND. Rivista di Architetture, Città e Architettura*, no. 42, 2023

Moradei, Clizia, and Alessandra Vaccari, "Persone, Pianeta, Profitto e Parole. Come la Sostenibilità Riscrive la Storia della Moda." *ZoneModa Journal*, vol. 13, no. 2, 2023

Calefato, Patrizia, "Ibridi alla Moda: Iris van Herpen e le Metamorfosi della Coded Couture." *E|C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, vol. XVII, no. 37, 2023, Mimesis Edizioni

Ais/Design Journal, *Storia e Ricerche*, Vol. 11, no. 20, 2024

Scaturro, Sara, and Leanne Tonkin, *Ripensare l'abbellimento: La Conservazione delle Superfici Radicalmente Ingegnerizzate di Iris van Herpen*, L'Istituto del Costume, Metropolitan Museum of Art, s.d.

SITOGRAFIA

William Morris, Manifesto della Society for the Protection of Ancient Buildings, 1877, <https://www.spab.org.uk/about-us/spab-manifesto> (consultato il 18 agosto 2025)

Federico Poletti, "Iris Van Herpen", *Vogue Italia*, 11 aprile 2012, <https://www.vogue.it/talents/news/2012/04/iris-van-herpen> (consultato il 18 agosto 2025)

Julien Penders (intervistato), "Why wearable tech needs fashion to survive and to thrive", *Wired*, 20 maggio 2013, <https://www.wired.com/story/fashion-and-technology> (consultato il 19 agosto 2025)

Iris van Herpen, *Ludi Naturae*, collezione haute couture 2017/2018, <https://www.irisvanherpen.com/collections/ludi-naturae> (consultato il 18 agosto 2025)

Iris van Herpen, *Sensory Seas*, collezione haute couture Primavera/Estate 2020, <https://www.irisvanherpen.com/collections/sensory-seas> (consultato il 18 agosto 2025)

Iris van Herpen, *Roots of Rebirth*, collezione haute couture 2021, <https://www.irisvanherpen.com/collections/roots-of-rebirth> (consultato il 18 agosto 2025)

Iris van Herpen, *Carte Blanche*, collezione haute couture 2021, <https://www.irisvanherpen.com/collections/carte-blanche> (consultato il 18 agosto 2025)

Maria Luisa Frisa, "La moda scrive il futuro guardando al passato, tra vintage e archivi", *Vogue Italia*, 4 settembre 2022, <https://www.vogue.it/moda/article/moda-del-futuro-parte-dal-passato-vintage-archivi> (consultato il 18 agosto 2025)

Fabia Di Drusco, "L'INTERVIEW: Iris Van Herpen e la mostra al MAD (Musée des Arts Décoratifs di Parigi)", *L'Officiel Italia*, 19 dicembre 2023, <https://www.lofficielitalia.com/interviste/iris-van-herpen-intervista-stilista-mostra-mad-musee-des-arts-decoratifs> (consultato il 18 agosto 2025)

L'Officiel Italia, Iris van Herpen, intervista alla stilista in occasione della mostra al MAD Musée des Arts Décoratifs, <https://www.lofficielitalia.com/interviste/iris-van-herpen-intervista-stilista-mostra-mad-musee-des-arts-decoratifs> (consultato il 18 agosto 2025)

Alcantara, Iris van Herpen x Alcantara, <https://www.alcantara.com/it/artists/iris-van-herpen/> (consultato il 18 agosto 2025)

Harper's Bazaar Italia, La mostra di Iris van Herpen al Musée des Arts Décoratifs di Parigi, <https://www.harpersbazaar.com/it/lifestyle/arte/a41025580/musee-des-arts-decoratifs-parigi-mostra-iris-van-herpen/> (consultato il 18 agosto 2025)

L'Officiel Italia, Intervista a Iris van Herpen, direttrice creativa e designer, <https://www.lofficielitalia.com/interviste/intervista-iris-van-herpen-direttrice-creativa-designer-stilista-wonderwoman> (consultato il 18 agosto 2025)

Turismo Roma, Dolce&Gabbana Alta Moda Roma 2025, www.turismoroma.it (consultato il 17 agosto 2025)

Nicole Phelps, "Live at the Forum! Dolce & Gabbana Bring Alta Moda to Rome", Vogue, www.vogue.com (consultato il 17 agosto 2025)

Tina Isaac Goizé, "'It's Full of Energy, a Little Bit Rock, a Little Bit Offbeat', A Report From Chanel's Cruise Events in Provence", Vogue, www.vogue.com (consultato il 17 agosto 2025)

Manus x Machina. Fashion in an Age of Technology, Eight Art Project, analisi della mostra al Costume Institute del Metropolitan Museum of Art (New York), <https://www.eightartproject.it/manus-x-machina-fashion-in-a-age-of-technology.html> (consultato il 18 agosto 2025)