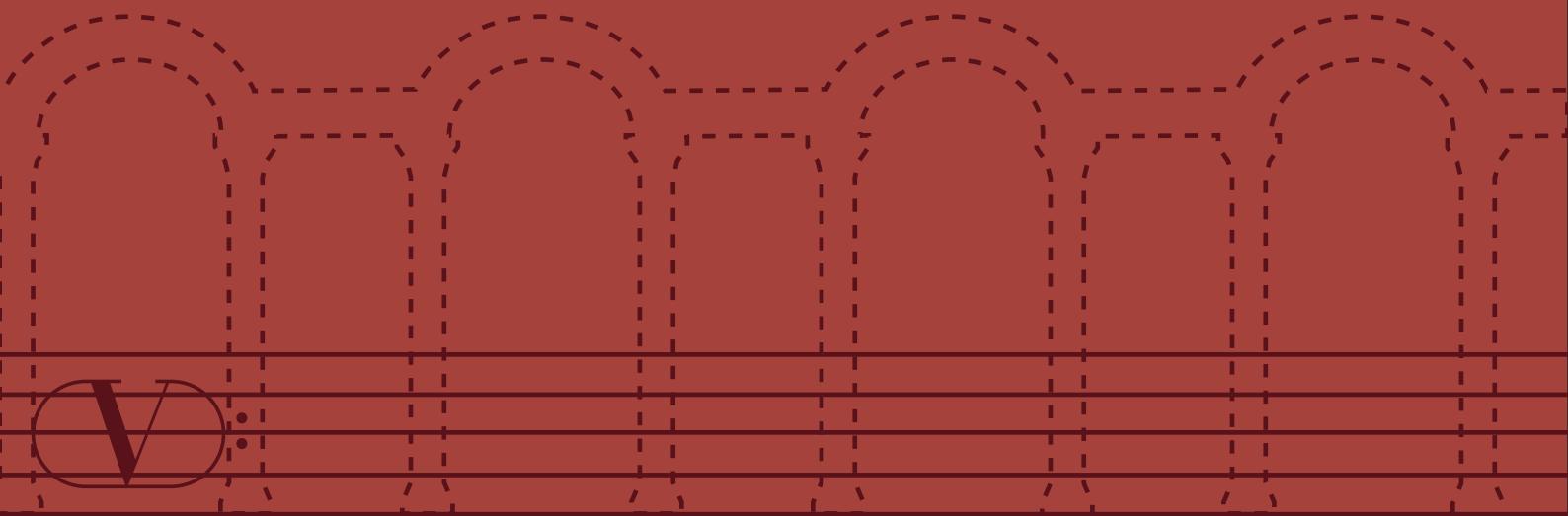
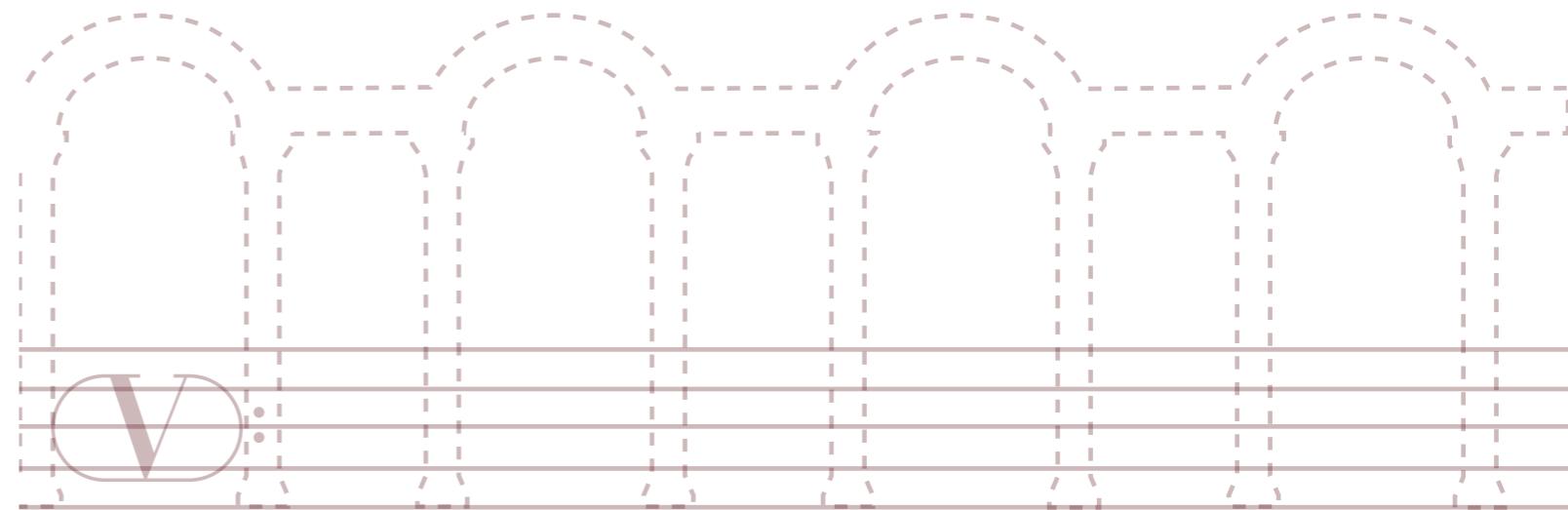


HIC DOMUS EST



HIC DOMUS EST

VALENTINO A VILLA ADRIANA
Architettura, moda e musica al servizio
della Grande Bellezza





Relatore

Prof. Pier Federico Caliari

Correlatore

Arch. Amath Luca Diatta

Candidate

Federica Atzeni | s326966

Beatrice Jole Ricciardi | s323630

Asia Ruggeri | s322472

Corso di Laurea Magistrale in Architettura Costruzione Città

A. A. 2024/25

Dicembre 2025



Abstract

Negli ultimi anni il rapporto tra moda e patrimonio culturale ha rivelato come la sinergia tra linguaggi artistici e architettura possa rappresentare un efficace strumento di valorizzazione del territorio, capace di mettere in relazione brand, storia e identità culturale. Il rapporto tra le grandi maison e i luoghi di interesse storico, artistico e archeologico, offre l'opportunità di leggere e reinterpretare gli spazi attraverso il linguaggio contemporaneo della moda, trasformandoli in scenari vivi e partecipativi. La collaborazione con Valentino, maison legata alla tradizione romana e alla classicità, trova in Villa Adriana la sua dimora ideale: *Hic Domus Est* diventa l'emblema di un ritorno alle origini, dove la moda dialoga con uno dei più alti esempi dell'architettura imperiale.

INDICE

| | | | |
|--|-----------|---|------------|
| OUVERTURE | 12 | ATTO III | 83 |
| ATTO I | 15 | Villa Adriana | |
| Fashion & Heritage: l'effimero al servizio del patrimonio | | Il contesto fisico e simbolico della Villa | 83 |
| Valorizzazione del patrimonio | 15 | Lettura compositiva della Villa tra architettura, acqua e paesaggio | 95 |
| La forma dell'effimero: operare in siti oggetto di tutela | 17 | La Villa tra idea, icona e rovina. Contrappunto della villa-idea | 100 |
| Allestimento: autonomia, contrasto e palinsesto | 18 | Modulazione dalla composizione paratattica a ipotattica: la struttura policentrica radiale di Villa Adriana | 101 |
| Progetti di Fashion Show | 20 | | |
| Promozione reciproca fra moda e architettura | 26 | ATTO IV | |
| Iniziative istituzionali di valorizzazione architettonica | 32 | Edifici che cantano | |
| ATTO II | 39 | Comporre lo spazio e comporre il suono: analogie fondamentali | 109 |
| Maison Valentino | | Klangkörper e architetture per lo spettacolo | 116 |
| La nascita della maison | 39 | Cenni di acustica delle sale da spettacolo | 123 |
| La scelta del brand : una questione d'identità | 50 | L'acqua come elemento polisensoriale | 127 |
| L'influenza dell'architettura, della scultura e dell'arte sull'estetica di Valentino | 58 | Eventi musicali in contesti archeologici | 133 |
| L'approccio della maison all'allestimento di sfilate nei luoghi di cultura | 68 | Eupalinos e le architetture perfette: Villa Adriana come edificio che canta | 141 |
| Dalle passerelle alle mostre: il linguaggio espositivo della maison | 73 | | |
| | | INTERMEZZO | 147 |
| | | Architettura, moda e musica: la ricerca della bellezza assoluta attraverso l'unione delle arti | |
| | | La Grande Bellezza diventa concreta | 147 |
| | | La collaborazione con l'orchestra RAI | 148 |

| | |
|---|------------|
| Piranesi Prix de Rome | 150 |
| ATTO FINALE | 153 |
| Il progetto: la rosa e il labirinto | |
| La scelta del sito di progetto | 153 |
| Concept progettuale: la rosa | 162 |
| Concept progettuale: il labirinto | 164 |
| Il progetto del fashion show | 167 |
| Il progetto del padiglione termale espositivo | 184 |
| CODA | 215 |
| BIBLIOGRAFIA | 218 |
| SITOGRAFIA | 220 |
| ICONOGRAFIA | 223 |

Alla Grande Bellezza e alla sensibilità di chi sa riconoscerla.

OUVERTURE

Negli ultimi decenni, il dialogo tra fashion e heritage ha assunto un ruolo centrale nelle riflessioni sul rapporto tra arte, identità e territorio. Le grandi case di moda, sempre più consapevoli del potere evocativo e comunicativo dei luoghi d'interesse storico, artistico e archeologico, hanno intrapreso un processo di riappropriazione simbolica del patrimonio architettonico, trasformando allestimenti effimeri, come sfilate e installazioni, in strumenti di valorizzazione culturale. In questo contesto, la moda diventa un filtro interpretativo, capace di rinnovare lo sguardo sull'eredità del passato, mentre monumenti e paesaggi si trasformano in scenari attivi di una narrazione estetica e collettiva.

La presente tesi si pone come nobile obiettivo quello di esplorare questa relazione, al fine di elaborare un progetto che unisca Valentino, maison storicamente legata a Roma, sua città di fondazione, e Villa Adriana, una delle più alte espressioni della cultura architettonica imperiale e "scuola" dei più illustri architetti della storia. La scelta di Valentino è motivata dal suo radicamento nella tradizione romana, nella classicità e nell'eleganza eterna, qualità che trovano riscontro nella monumentalità e nelle caratteristiche compositive della Villa. Il linguaggio della moda diventa dunque strumento di interpretazione e riscrittura dello spazio antico, fondendo memoria e contemporaneità.

La ricerca della Grande Bellezza sfocia nel progetto allestitivo di una sfilata ambientata nella Piazza d'Oro, concepita come esperienza immersiva e multisensoriale in cui architettura, moda e musica si fondono in un'unica dimensione estetica. La collaborazione con l'Orchestra RAI assume un ruolo determinante nella definizione dello spazio scenico, dove i musicisti, al pari delle modelle, diventano parte integrante del fashion show. La musica diventa elemento cardine del progetto, amplificando la forza evocativa del sito, completando il linguaggio visivo e conducendo lo spettatore verso una forma di "bellezza assoluta", intesa come raggiungimento dello stato di estasi estetica in cui le arti si sposano e danno vita a un'unica esperienza sensoriale. La fusione tra architettura, moda e musica si traduce così in una strategia di valorizzazione progettuale e culturale, in grado di restituire vitalità e significato al patrimonio, e di trasformare la percezione del luogo in un'esperienza condivisa.

Accanto all'evento performativo, il progetto prevede la realizzazione di un padiglione termale espositivo, un'architettura concepita come luogo d'incontro armonioso fra passato e presente. Qui uno degli agi della Roma antica, il percorso termale, interseca il mondo contemporaneo degli allestimenti, dando vita a uno spazio dalla funzione curiosa e innovativa. Al suo interno, una mostra temporanea, allestita in occasione del fashion show, racconta la storia e l'evoluzione della maison Valentino, intrecciando la memoria del brand con quella del sito archeologico. Il padiglione diventa così luogo di conoscenza, contemplazione e continuità, incarnando il principio stesso del dialogo tra memoria e innovazione.

In questo contesto, la riflessione si estende alla figura dell'architetto, il quale, nel ruolo di ideatore e mediatore fra le arti, incarna lo spirito del progetto stesso.

Architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditioibus ornata, cuius iudicio probantur omnia quae ab ceteris artibus perficiuntur opera.¹

Il cardine della presente ricerca è rappresentato dalla figura dell'architetto inteso come professionista poliedrico, capace di muoversi tra discipline diverse e di interpretare la complessità del reale attraverso una visione unitaria della Grande Bellezza. L'architetto non è soltanto un progettista di spazi, ma un interprete delle arti, in grado di operare nei campi della moda, della comunicazione, dell'allestimento scenico, della storia dell'arte, dell'archeologia e della musica. La sua formazione, estremamente completa ed eterogenea, gli consente di riconoscere e orchestrare le diverse espressioni del bello, traducendole in esperienze spaziali e sensoriali. In questo senso, egli diventa regista dell'unità delle arti, custode della memoria e creatore di nuove forme del bello.

La struttura stessa della tesi richiama questa visione interdisciplinare: essa, infatti, è articolata in Atti, come un'opera lirica. Ogni atto contribuisce a costruire il percorso teorico utile al raggiungimento del risultato finale, fino a giungere, attraverso un Intermezzo che introduce la dimensione progettuale, all'Atto Finale, in cui avviene finalmente la concreta fusione delle arti nel progetto per Villa Adriana. Dal punto di vista accademico, la tesi intende indagare le dinamiche teoriche e progettuali del dialogo tra moda e patrimonio, esplorando le potenzialità della loro interazione come strumento di rigenerazione culturale e sensoriale, in particolare analizzando fra i più celebri casi studio del panorama internazionale.

¹ Marco Vitruvio Polione, *De architectura*, Libro 1, 1, 1.

ATTO I

Fashion & Heritage: l'effimero al servizio del patrimonio

Valorizzazione del patrimonio

Le operazioni condotte all'interno di siti di particolare interesse storico-artistico o archeologico, pongono una priorità nei confronti del concetto di "valorizzazione del patrimonio". La definizione generalmente riconosciuta di quest'ultimo è la seguente: "complesso di azioni intese a conferire valore al patrimonio culturale e a promuoverne le potenzialità, migliorandone le condizioni di conoscenza e incrementandone la fruizione collettiva e individuale". A livello normativo, l'Art. 6 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (D.Lgs. 42/2004) specifica che la valorizzazione "consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio stesso", anche attraverso interventi di conservazione, al fine di promuovere lo sviluppo della cultura in tutti gli istituti e i luoghi a essa deputati, ovverosia musei, biblioteche e archivi, aree e parchi archeologici, complessi monumentali¹.

Alla luce di tale definizione, qualsiasi intervento eseguito su siti di pregio non ha una valenza puramente tecnica o funzionale, ma si sviluppa in un più ampio processo di valorizzazione. Ciò può avvenire sia mediante azioni conservative, volte a garantire la tutela e la trasmissione del bene ai posteri, sia attraverso la realizzazione di eventi temporanei e allestimenti effimeri, capaci di incrementarne la visibilità e la risonanza a livello locale e internazionale. In entrambi i casi, il sito viene proiettato in un circuito di fruizione più esteso, rafforzando il legame tra la memoria storica e le pratiche culturali contemporanee.

A sinistra, Palazzo della Civiltà Italiana, sede Fendi, Roma EUR.

La legge parte da un presupposto fondamentale: la valorizzazione ha a che fare con la conoscenza del patrimonio e con la consapevolezza della sua esistenza e consistenza materiale e simbolica. Solo conoscendo il patrimonio si può operare in esso, altrimenti non si potrebbe attuare un intervento coerente e rispettoso della sua bellezza e del suo valore. Ne consegue che valorizzare significa progettare un dialogo consapevole con il patrimonio, mentre conoscere significa individuare i luoghi e i contesti in cui tale progetto può prendere forma. Architetti, designer

¹ "Valorizzazione del patrimonio culturale", Treccani Vocabolario on line.



e progettisti sono dunque chiamati ad agire su siti e contesti differenti - talvolta già musealizzati, altre volte ancora privi di una definizione espositiva - con l'obiettivo di rendere il patrimonio visibile, accessibile e interpretabile. Progettiamo dove la nostra sensibilità ci porta, dove riconosciamo la presenza della grande bellezza; in questa prospettiva, la valorizzazione diventa un atto di interpretazione creativa, in cui la trasformazione temporanea o permanente dei luoghi si lega al desiderio di dargli un nuovo significato attraverso il progetto.

La valorizzazione può essere ricondotta a due principali categorie operative: interventi diretti sul bene, che potremmo definire di valorizzazione fisico-architettonica, che includono operazioni di restauro e conservazione, come nel caso del Colosseo o del Partenone, ma anche i progetti di riqualificazione contemporanea come l'intervento di Carlo Scarpa al Castelvecchio di Verona; interventi esterni al bene, di natura strategico-produttiva, che mirano a valorizzare il patrimonio attraverso infrastrutture, servizi o dispositivi narrativi collocati nel contesto territoriale, come il Nuovo Museo dell'Acropoli di Bernard Tschumi.

Accanto agli interventi fisici, la valorizzazione assume anche una dimensione economico-produttiva. "Alle attività culturali, che prevedono l'organizzazione stabile di risorse, strutture e competenze, possono concorrere, cooperare o partecipare soggetti privati, anche attraverso forme di sponsorizzazione"²; ne è un esempio la collaborazione fra gli enti preposti alla tutela dei beni e le *maison* di moda. In questo caso, il patrimonio diventa parte di un processo di investimento e redistribuzione delle risorse, in cui pubblico e privato cooperano per generare valore. La cosiddetta "rendita di posizione" nasce dalla vicinanza e dalla relazione diretta con il bene culturale: un'impresa privata investe nel contesto, ottiene benefici economici e, al tempo stesso, contribuisce al mantenimento e alla promozione del sito.

Questa visione, oggi ampiamente accettata, ha faticato a imporsi in Europa e in Italia, dove la collaborazione tra pubblico e privato è stata a lungo percepita come un'alterazione del ruolo dello Stato nella gestione del patrimonio. Solo a partire dalla legge Ronchey del 1993 si è affermata una più ampia disponibilità a coinvolgere soggetti privati nella valorizzazione dei beni culturali. Nonostante un ritardo di circa trent'anni rispetto a esperienze internazionali, come il Louvre di Parigi, il British Museum di Londra o i grandi progetti di musealizzazione

di Berlino dopo la riunificazione, l'Italia ha gradualmente riconosciuto il valore di un modello integrato, in cui l'intervento privato non sostituisce ma affianca l'azione pubblica. In questo equilibrio, il progetto di valorizzazione si articola su più livelli: una progettazione strategica, che comprende ideazione, gestione e cura dei servizi culturali; la produzione di prodotti culturali, come mostre, musei, eventi o pubblicazioni; la comunicazione, intesa come costruzione di brand territoriali e culturali, promozione online e attività convegnistiche; infine, i servizi al pubblico, che includono tanto i servizi museali quanto le attività di accoglienza e ricettività diffusa sul territorio.

La forma dell'effimero: operare in siti oggetto di tutela

In Italia, vige una normativa precisa riguardo l'utilizzo di beni culturali per eventi. Il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (D.lgs. 42/2004) stabilisce che i beni pubblici possano essere concessi in uso temporaneamente per iniziative che ne rispettino la dignità e non ne compromettano la conservazione. Ciò significa che gli eventi allestiti in tali spazi devono essere preceduti da accurate valutazioni di compatibilità e dal rilascio di autorizzazioni da parte delle soprintendenze competenti. La norma prevede anche l'obbligo, da parte degli organizzatori, di corrispondere un canone di concessione, che può variare in base alla rilevanza e alla delicatezza del sito coinvolto³.

Partendo dai presupposti stabiliti dal Codice dei beni culturali, la soluzione migliore per poter operare coscientemente in siti di particolare interesse storico-artistico e archeologico, è la progettazione di allestimenti: il carattere effimero, contraddistinto da instabilità formale, precarietà figurativa, dal senso della congiuntura e dall'istantaneità, la rende particolarmente adatta a questo scopo. A differenza dell'architettura permanente, che implica trasformazioni stabili e durature, l'allestimento effimero si configura come intervento temporaneo e reversibile, capace di adattarsi al contesto senza comprometterne la conservazione. La sua leggerezza costruttiva e la sua reversibilità ne fanno la soluzione ottimale per valorizzare spazi di straordinaria fragilità, consentendo però di attivarne la dimensione comunicativa e performativa senza alterare la sua integrità materiale. In questo senso, l'effimero funge da tramite fra tutela e fruizione, capace di rispettare la natura del patrimonio e, al contempo, di proiettarlo nel presente attraverso pratiche narrative e scenografiche⁴.

Per fare chiarezza, il concetto di allestimento si declina in due significati complementari: da un lato, indica l'insieme delle operazioni

2 "Valorizzazione del patrimonio culturale", Treccani Vocabolario on line.

3 Codice dei beni culturali, D.lgs. 42/2004

4 Cagliari, 2000.

preparatorie rivolte a un evento, dall'altro, identifica la realizzazione effimera stessa, destinata a non sopravvivere all'occasione⁵.

Al fine di approfondire in modo coerente il tema del rapporto tra allestimento e architettura, è necessaria la constatazione che il primo viene inteso in questo studio come un ambito autonomo, con proprie regole e specificità. A differenza dell'architettura, che si fonda su logiche di stabilità, durata e funzionalità, l'allestimento è una vera e propria "tecnica del mostrare", e si colloca in una condizione epistemologica distinta, che oltre che essere fondata sulla temporaneità, sulla compressione simbolica e sulla messa in scena, è un linguaggio che si basa su un'estetica dei contrasti, delle differenze, in cui sono caratterizzanti la compresenza di codici e la sovrapposizione di tessiture⁶.

A tal proposito, la sovrapposizione di tessiture e codici nell'allestimento può essere efficacemente interpretata attraverso la lente del concetto di palinsesto. Come messo in luce da Caliari nel suo testo *La forma dell'effimero*, il palinsesto non è solo l'eliminazione e la riscrittura, ma l'atto in cui le tracce della scrittura precedente (l'architettura preesistente, il contesto) non vengono mai del tutto celate, ma si fondono e coesistono col nuovo strato effimero. Questo crea una stratificazione visiva e concettuale che amplifica i significati, rendendo l'allestimento un testo polifonico che include attivamente il suo contesto⁷. Questa estetica dei contrasti trova una delle sue espressioni più potenti nel confronto tra l'antico e il contemporaneo, ovvero tra la preesistenza architettonica e l'allestimento temporaneo. L'allestimento, con la sua natura effimera, si pone spesso in un dialogo dialettico e talvolta conflittuale con la solidità e la storia dell'architettura che lo ospita. Il contrasto tra l'immutabile materialità storica della preesistenza e la leggerezza e l'innovazione formale dell'intervento temporaneo non è un difetto, ma un dispositivo estetico e comunicativo che sottolinea, per opposizione, sia il valore del sito tutelato che il carattere puntuale e simbolico dell'installazione⁸.

Il segreto del successo di un allestimento sta nella presenza di dialogo fra quest'ultimo e lo spazio ospite. In altre parole, la forma dell'allestimento, sia in fase progettuale che come esito finale, deve confrontarsi criticamente con l'architettura che lo ospita. Questo confronto consiste nell'organizzazione delle parti, nella percezione

Allestimento: autonomia, contrasto e palinsesto

del manufatto e nella lettura complessiva del progetto. L'idea di allestimento come confronto mette in risalto il suo carattere di alterità volontaria rispetto alle forme preesistenti del sito. Tale dialettica emerge chiaramente quando l'allestimento ridefinisce lo sfondo fisico e simbolico dello spazio ospite per rendere coerente la propria strategia di rappresentazione⁹. Il suo obiettivo, infatti, non è rispondere a esigenze funzionali, ma quello di generare un'esperienza percettiva e comunicativa che si esaurisce nell'atto stesso della fruizione. In questo senso, architettura ed allestimento corrispondono a due mondi distanti anche in senso cronologico: la prima si sviluppa secondo una logica diacronica e stratificata, mentre il secondo appartiene ad una temporalità virtuale, fondata sull'istantaneità e sulla costruzione sincrona dei significati. Tuttavia, è essenziale riconoscere che la sua temporaneità è limitata alla sola dimensione fisica e materiale. Sebbene l'allestimento sia progettato per una durata limitata (un Δt), i valori, i messaggi e l'impatto comunicativo generati durante l'evento non si esauriscono con lo smantellamento. L'esperienza indotta si sedimenta nella memoria collettiva e individuale e i significati veicolati (sia essi culturali o commerciali) continuano a persistere nel tempo, spesso amplificati e documentati attraverso i media, proiettando l'effimero in una dimensione duratura a livello simbolico e narrativo¹⁰.

L'esigenza di tutelare il sito e la brevità temporale degli eventi giustificano l'impiego di materiali leggeri, spesso in strutture modulari che ne garantiscono la facile rimozione. Queste operazioni, caratterizzate dalla totale reversibilità, consentono di riportare il contesto, specialmente se storico, allo stato antecedente l'allestimento, salvaguardandone la conservazione. Nonostante tutti questi accorgimenti non invasivi, il progetto riesce a restituire un esito complesso e strutturalmente rilevante. Gli elementi tipici dell'effimero permettono infatti di manipolare lo spazio in maniera non invasiva, amplificando il senso di eccezionalità dell'esperienza. Allo stesso tempo, il dialogo che si crea tra il manufatto effimero e il contesto storico ha un duplice effetto: valorizza dettagli architettonici, proporzioni e materiali, richiamando nuova attenzione su luoghi che altrimenti potrebbero apparire statici o marginali. L'allestimento effimero, dunque, non è solo uno strumento di spettacolarizzazione: è una strategia di mediazione culturale, col duplice scopo di coniugare la tutela del patrimonio storico-archeologico e permettere la creazione di esperienze narrative e sensoriali, contribuendo quindi alla valorizzazione del sito e all'arricchimento della comunicazione culturale contemporanea.

5 Caliari, 2000, p. 31.

6 Ibidem, pp. 30-31.

7 Ibidem, p. 16.

8 Ibidem, p. 33.

9 Caliari, 2000, pp. 33-37.

10 Ibidem, pp. 16-17.

In sintesi, la tecnica dell'effimero si sviluppa principalmente su due direttive discorsive: da un lato la forma, intesa come struttura compositiva dell'allestimento; dall'altro la tematizzazione dell'oggetto, ovvero, la sua rappresentazione e la capacità di comunicare un programma o un significato specifico attraverso la relazione narrativa e percettiva instaurata con il sito ospitante¹¹.

Nel momento in cui lo show entra in dialogo con il patrimonio architettonico e artistico, è necessario adottare soluzioni progettuali in grado di rispettarne la morfologia e i valori culturali, instaurando così una dinamica di valorizzazione reciproca tra bene ed evento. Le scenografie effimere giocano un ruolo cruciale in questo processo, poiché consentono di trasmettere un messaggio preciso e, al contempo, di esaltare sia la collezione esposta sia il luogo che le ospita. In questa prospettiva, l'evento diventa occasione non solo di promozione del brand, ma anche di sensibilizzazione nei confronti del valore del patrimonio culturale. Perché ciò avvenga, come vedremo più approfonditamente nel prossimo paragrafo, è indispensabile una mediazione costante ed efficiente tra le esigenze creative delle casa di moda e quelle delle istituzioni preposte alla tutela dei beni, così da sviluppare progetti allestitivi che si sposino bene con entrambi i mondi¹².

Alcuni casi descrivono chiaramente le potenzialità e le complessità di questo connubio. Nel 2019 Dior, sotto la direzione artistica di Maria Grazia Chiuri, presenta la collezione Cruise 2020 a Marrakech, scegliendo come cornice il Palazzo El Badi. L'allestimento, progettato dallo studio Bureau Betak, rievoca le atmosfere delle Mille e una notte, restituendo splendore alla rovina attraverso elementi leggeri ed effimeri ma allo stesso tempo estremamente evocativi, così da ottenere la massima resa scenografica pur avendo il totale rispetto del sito scelto: tavoli e cuscini rivestiti con tessuti artigianali, vasi in ceramica, stuoie locali e giochi di riflessi prodotti dall'acqua e dalle luci di fiaccole e bracieri¹³.

Progetti di Fashion Show

A destra, Dior Cruise 2020, Marrakech, 2019.



11 Caliari, 2000, p. 33.

12 Allegretti, 2020.

13 Allegretti, Diatta, Ghirardini, 2022, p. 42.

Tuttavia, non sempre l'organizzazione di questo tipo di eventi e la collaborazione fra i due linguaggi ha un esito totalmente positivo. Nel luglio 2020 la maison torna in Italia con la sfilata Cruise 2021 in Piazza del Duomo a Lecce. Il fashion show, caratterizzato da un imponente impianto di luminarie tipiche della tradizione pugliese, ha dato vita a un acceso dibattito con gli enti locali di tutela del patrimonio¹⁴. La soprintendente Maria Piccarreta critica l'intervento, affermando che "le luminarie non hanno danneggiato l'immagine di Piazza Duomo, si è scelto di oscurarla"¹⁵. "Il caso di Lecce è emblematico di un rapporto non sempre facile tra la volontà di proporre una nuova lettura dei luoghi – peraltro attraverso un'installazione effimera di una durata di un sistema amministrativo che si oppone a tale utilizzo del patrimonio ritenendolo lesivo della sua immagine"¹⁶. Nonostante le polemiche e la mancata autorizzazione dell'allestimento da parte dell'ente di competenza, l'installazione si rivela positivamente in grado di reinterpretare lo spazio urbano, arricchendo con un "pizzo luminoso" le architetture barocche della città, in analogia col tema della collezione esposta incentrata sulla sartorialità italiana¹⁷.

In basso, Dior Cruise 2021, Lecce, 2020.



Un esempio fortemente significativo per quanto riguarda l'operare col massimo rispetto del sito, e soprattutto il possibile riutilizzo dell'allestimento in un tempo successivo alla fine dell'evento, è la sfilata di Dolce & Gabbana in Sicilia del 2019. Nel 2016, per la prima volta, il Parco Archeologico della Valle dei Templi ad Agrigento concede gratuitamente il patrocinio per un fashion show al Tempio della Concordia, definito "di rilevante interesse per la città, anche ai fini della crescita turistica del territorio"¹⁸. La passerella lignea, leggermente sopraelevata e reversibile, consente alle modelle di sfilare senza intaccare il "suolo sacro" interno al colonnato e permette ai visitatori di accedere al tempio per il mese e mezzo successivo all'evento, in condizioni di sicurezza, senza transenne o barriere¹⁹. È interessante constatare come l'allestimento di un evento possa consentire l'accessibilità in luoghi che solitamente non sono agibili o aperti al pubblico, permettendo di offrire al visitatore del sito un'esperienza unica e maggiormente immersiva.

A destra, Dolce & Gabbana 2019, Agrigento.

Alle pagine 24-25, Dolce & Gabbana 2019, Agrigento.



14 Allegretti, Diatta, Ghirardini, 2022, p. 42.

15 Tadicini, 2020.

16 Allegretti, Diatta, Ghirardini, 2022, p. 42.

17 Ibidem.

18 Rizzo, 2019.

19 Crivelli, 2019.





In alto, Dolce & Gabbana 2022, Siracusa.

Un altro esempio curioso che riguarda le diverse modalità di operare su un sito d'interesse storico-artistico, è ancora la sfilata di Dolce & Gabbana del 2022: la maison torna in Sicilia, scegliendo Piazza Duomo a Siracusa. Si tratta della riproduzione di una scena urbana, in cui il barocco locale diventa la scenografia di u a ciò che è effimero.²⁰

Dai primi anni Duemila si è assistito ad un progressivo incremento di pratiche performative e comunicative che legano il mondo della moda con quello del patrimonio culturale storico e architettonico, sia in contesti italiani che internazionali. Si tratta di una tendenza che vede le grandi maison di alta moda ricercare, con sempre maggiore frequenza, un legame estetico, simbolico e narrativo con luoghi di straordinario fascino e significato. Questi spazi vengono utilizzati non soltanto come sfondi per campagne pubblicitarie e servizi fotografici, ma soprattutto come scenari di sfilate-evento, capaci di attrarre con successo l'attenzione mediatica globale e di generare impatti rilevanti tanto per i brand quanto per la valorizzazione dei beni culturali coinvolti: ci troviamo davanti a una vera e propria promozione reciproca.

Si tratta di operazioni complesse, che vanno oltre la scontata finalità commerciale ed instaurano logiche di scambio di valore semantico

20 Calbi, 2022.

Promozione reciproca fra moda e architettura

legati al riconoscimento dell'eccezionalità estetica, ai quali si affiancano meccanismi di negoziazione di tipo economico ed istituzionale, coinvolgendo le pratiche del progetto effimero ed allestitivo come medium strutturale.²¹

Possiamo individuare, in questo senso, tre macro-ambiti di riferimento: quello estetico-semiotico, in cui lo spazio diventa il mezzo, con valenza simbolica, attraverso il quale si sviluppa la narrazione; quello economico-istituzionale, che regola il coinvolgimento finanziario fra i brand e le istituzioni culturali; e infine quello progettuale-allestitivo, relativo alla resa in forma concreta ed effimera della relazione tra moda e patrimonio.

Ciascuno di questi tre macro ambiti (...), pur non esente da contraddizioni e conflitti, contribuisce alla costruzione di una comunicazione virtuosa di mutua valorizzazione di brand e patrimonio culturale.²²

L'ormai stretto rapporto tra haute couture ed eccezionalità artistica nasce già nel secolo scorso: la teatralizzazione della moda, infatti, comunicata come fenomeno culturale oltre che commerciale, ha portato ad associazioni estetiche e percettive con il mondo dell'arte e dell'architettura.²³ In questa prospettiva, si può ben comprendere come la scelta del luogo in cui ambientare un fashion show non è mai neutrale, ma è invece fondamentale per il progetto comunicativo della maison. Che si tratti di siti archeologici, edifici storici, piazze, scenografie appositamente pensate per l'evento o ambienti volutamente neutri, allo spazio viene affidata una responsabilità narrativa, al fine di evidenziare e valorizzare le caratteristiche della collezione presentata.

Negli ultimi decenni, il patrimonio architettonico e culturale si è progressivamente aperto a pratiche di valorizzazione che lo hanno messo in dialogo con le arti performative e con l'alta moda. È proprio quest'ultima, attraverso il suo straordinario potenziale comunicativo, ad aver trovato in tali luoghi una controparte di pari eccellenza, capace di rafforzarne il messaggio identitario. Le maison, infatti, ambiscono ad associare l'eleganza, il savoir-faire e l'artigianalità che le contraddistinguono con le bellezze del patrimonio costruito, generando

21 Allegretti, Diatta, Ghirardini, 2022, p. 38.

22 Ibidem.

23 Linfante, 2022.

Tuttavia, il valore di una location non si limita alla sua materialità: la sfilata non solo valorizza la bellezza e l'importanza del luogo, ma attraverso un progetto performativo, che include regia, luci, scenografie, dà vita a un dialogo tra spazio ed evento, permettendo ai fashion show di diventare vere e proprie narrazioni, capaci di associare i temi delle collezioni alle storie e alle identità dei luoghi, radicandosi nell'immaginario collettivo.²⁵

Un caso di rilievo è quello di Fendi, che ha costruito nel tempo un legame indissolubile con la città d'origine del brand, Roma. Tra i vari eventi spicca l'emblematica sfilata presso il Tempio di Venere e Roma: l'evento, organizzato poco dopo la scomparsa di Karl Lagerfeld, direttore creativo della maison per ben 54 anni, ha rappresentato sia un omaggio al designer che un'affermazione dell'importanza del brand nel mondo dell'*haute couture*. Ogni abito presentato rappresentava simbolicamente un anno di collaborazione con Lagerfeld, dando vita a un racconto complesso in cui la scelta del luogo e la gestione dello spazio hanno contribuito in maniera fortemente alla trasmissione di un sistema di contenuti e significati.²⁶

In basso, Fendi 2022,
Tempio di Venere e
Roma, Roma.

In basso, Dolce &
Gabbana, Firenze,
2020.

Il legame moda-patrimonio, e dunque la scelta del sito per lo svolgimento della sfilata di un determinato brand, può assumere forme differenti: può dipendere da un radicamento territoriale, come nel caso del binomio Fendi-Roma; altre volte, invece, può essere rappresentativo di un viaggio nelle bellezze artistiche e artigianali più diverse. È il caso del Grand Tour di Dolce & Gabbana Alta Moda (2012-2022), che ha portato le sfilate nei luoghi simbolo della "Grande Bellezza" italiana, evocando il tradizionale itinerario formativo che, nell'Ottocento, portava artisti e intellettuali stranieri a soggiornare nel "bel paese".²⁷



In altri casi, la scelta della location è legata ad analogie tematiche con la collezione. Dior, sotto la direzione di Maria Grazia Chiuri, ha sviluppato le sue collezioni Cruise come veri e propri dialoghi con culture e patrimoni locali: da Marrakech a Siviglia, da Lecce ad Atene, ogni sfilata ha celebrato non solo il patrimonio architettonico, ma anche le arti performative – danza, teatro, musica – legate all'identità dei luoghi. L'obiettivo non è stato semplicemente quello di esaltare l'eccellenza sartoriale della maison, ma anche quello di valorizzare e promuovere i territori e le tradizioni da cui essa ha tratto ispirazione.²⁸

In basso, Dior Cruise
2023, Siviglia.



In basso, Gucci,
Castel del Monte,
Puglia, 2020.



La grande diffusione mediatica e la creazione di contenuti speciali digitali correlati all'evento hanno amplificato la visibilità del sito, che nel periodo estivo ha registrato un aumento considerevole di visitatori.²⁹

D'importanza rilevante è senza dubbio la dimensione mediatica, in quanto grazie a essa, gli eventi di moda contemporanei non si esauriscono nel tempo ristretto della sfilata né nel pubblico fisicamente presente. Infatti, attraverso la diffusione digitale, le immagini e i contenuti degli show raggiungono un'audience globale, ben oltre il target commerciale del brand, contribuendo al consolidamento dell'immagine della maison e, al tempo stesso, alla promozione dei siti scelti. Un caso emblematico è l'evento "Cosmogonie" di Gucci, del maggio 2022, allestito a Castel del Monte. La fortezza federiciana, carica di riferimenti simbolici e astronomici, è stata reinterpretata dal direttore creativo Alessandro Michele attraverso scenografie luminose e proiezioni suggestive, molte delle quali percepibili soprattutto dalle riprese aeree trasmesse in streaming in tutto il mondo.

L'interazione tra moda e patrimonio non si limita alla dimensione estetico-narrativa, ma ha luogo soprattutto grazie a rapporti istituzionali ed economici. Le sfilate e gli eventi di moda organizzati in luoghi di particolare interesse storico e artistico richiedono infatti autorizzazioni, collaborazioni con enti pubblici e privati, e persino accordi che regolano i rapporti economici e gestionali tra le maison e le istituzioni culturali.

Oltre agli aspetti normativi menzionati precedentemente, è importante considerare la dimensione finanziaria e di sponsorizzazione. Le case di moda non si limitano a usare i siti come sfondo all'evento, ma spesso sono fondamentali per la manutenzione, il restauro o la valorizzazione di questi, dando vita a rapporti di collaborazione.

Le modalità e le forme attraverso le quali queste operazioni vengono realizzate sono molte e variabili, ma sono principalmente ascrivibili a due meccanismi: quello del mecenatismo culturale e quello della sponsorizzazione dei beni culturali. Il mecenatismo culturale consiste nel conferimento di una donazione con lo scopo di contribuire alla salvaguardia del patrimonio senza un obbligo di controprestazione da parte del beneficiario, né di riconoscimenti di natura economica per il donatore.³⁰

In questo ambito si inserisce l'iniziativa Art Bonus e del cosiddetto "Credito di imposta per favorire le erogazioni liberali a sostegno della cultura"³¹, che individua una serie di progetti a cui privati possono dare il loro contributo, ottenendo benefici fiscali sotto forma di credito di imposta. Trattando la sponsorizzazione di beni culturali, il ruolo dello sponsor è quello di chi "sostiene finanziariamente una manifestazione sportiva, artistica, culturale, un'impresa scientifica, una trasmissione radiotelevisiva o altre iniziative, allo scopo di pubblicizzare i propri prodotti o di aumentare il proprio prestigio e la propria notorietà". In sintesi, in questi casi, l'evento diventa occasione per avviare una dinamica di reciproca promozione: il brand trae beneficio dall'unicità e dall'immagine positiva e simbolica della location, mentre il sito culturale ottiene visibilità, risorse economiche e, in alcuni casi, interventi di recupero, conservazione e valorizzazione.

²⁴ Calinao, 2020.

²⁵ Allegretti, Diatta, Ghirardini, 2022, p. 40.

²⁶ Friedman, 2019.

²⁷ Allegretti, Diatta, Ghirardini, 2022, p. 40.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

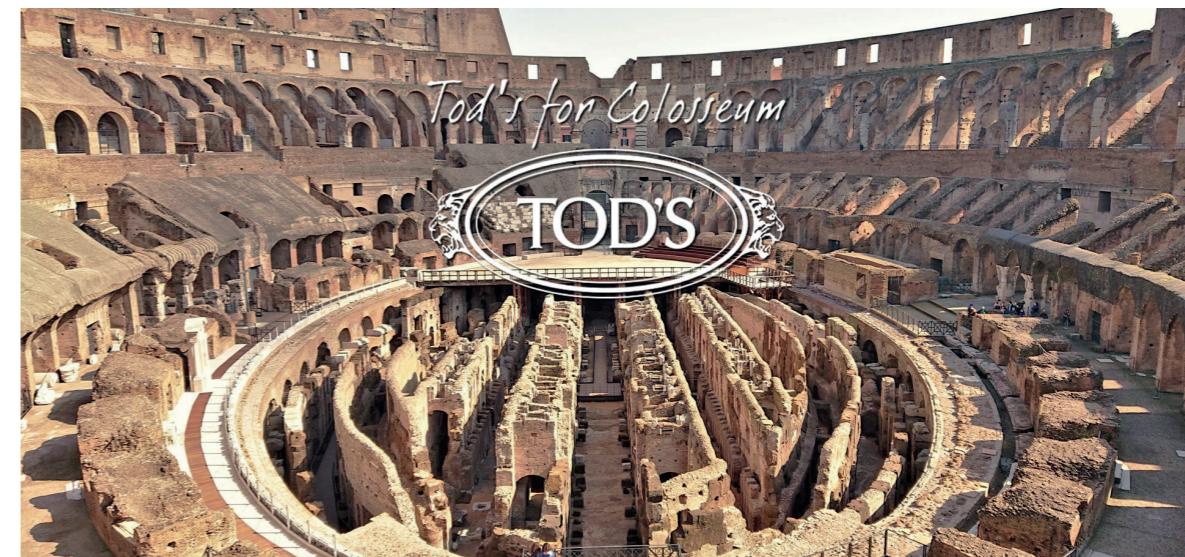
³⁰ *Ibidem*.

³¹ Legge 29 luglio 2014, n. 106 e s.m.i., Art.1.

Iniziative istituzionali di valorizzazione architettonica

In basso, Gruppo Tod's, restauro del Colosseo, Roma.

A tale proposito, suscita particolare interesse "la partecipazione del Gruppo Tod's nelle attività di restauro del Colosseo, rese possibile dal supporto economico del brand nell'ambito di un piano di interventi iniziati nel 2011 per volere dell'allora Commissario Delegato per le Aree Archeologiche di Roma e Ostia Antica".³²



Un altro esempio illustre è sicuramente la sfilata di Fendi presso la Fontana di Trevi, in cui la casa di moda ha finanziato direttamente il restauro del monumento in quanto parte del programma "Fendi for Fountains", lanciato nel 2013, con il quale il brand ha stanziato oltre 2 milioni di euro per il restauro di alcune fontane storiche della città.³³ Il programma, coronato dall'iconica sfilata svoltasi su una passerella fluttuante sull'acqua, ha fortificato la relazione fra la città di Roma ed il brand.

Nel 2019 Fendi rafforza la propria immagine di custode della "romanità", finanziando con 2,5 milioni di euro i restauri delle rovine del Tempio di Venere e Roma sul Palatino, suggellati dalla già citata sfilata evento "Dawn of the Empire", in cui in un allestimento minimale incentrato sulla valorizzazione delle archeologie restaurate ha sfilato una collezione fortemente ispirata all'architettura classica.³⁴

³² Allegretti, Diatta, Ghirardini, 2022, p. 41.

³³ Morera Hernández, 2015.

³⁴ Pacella, 2019.



La sinergia tra finanziatori privati e beni culturali, che include mecenatismo e sponsorizzazioni, trova una sua espressione nei fashion show organizzati in siti del patrimonio. La collaborazione offre un duplice vantaggio: da un lato, la realizzazione di eventi ad alto impatto mediatico amplifica il ritorno di immagine per il brand, che viene associato al sito scelto e alle sue bellezze; dall'altro, l'esposizione ottenuta promuove la fama del sito stesso. Questa dinamica si rivela particolarmente interessante quando innesca meccanismi di valorizzazione e promozione che non si limitano al singolo monumento, ma si estendono a territori più ampi, come nel caso del "Grand Tour" di Dolce & Gabbana.³⁵

Tuttavia, questo processo così virtuoso non è privo di criticità: il rischio di "commercializzazione" eccessiva del bene culturale è sempre presente, e non mancano voci critiche che sottolineano come l'uso di spazi storici per finalità di marketing possa snaturarne la funzione originaria o comprometterne la percezione pubblica, come nel caso del possibile utilizzo dell'Acropoli di Atene come scenografia a fashion show.³⁶ La sfida, dunque, è quella di mantenere un equilibrio e di operare con coscienza, facendo in modo che il valore economico dell'evento nel suo complesso non prevalga sul rispetto del patrimonio.

In alto, Fendi 2016,
Fontana di Trevi,
Roma.

A destra, Dolce &
Gabbana, 2025,
Roma.



35 Allegretti, Diatta, Ghirardini, 2022, p. 41.

36 Veneziani, 2017.

L'analisi svolta finora fa chiarezza sul rapporto tra evento di moda e patrimonio storico-architettonico e rimarca il fatto che si tratti di un fenomeno crescente e di notevole complessità. Le maison sono sempre più interessate a connettere la propria immagine con l'eccellenza artistica e culturale, al fine di costruire una narrativa che presenti il brand come espressione della cultura più alta. Parallelamente, le istituzioni preposte alla tutela dei beni, pur con resistenze e difficoltà, stanno iniziando a riconoscere il patrimonio come un tessuto culturale vivente, che rinasce proprio attraverso il confronto con le pratiche contemporanee. Il progetto allestitivo, che abbraccia scenografia e regia dello spettacolo, fa dunque da intermediario tra la moda e il monumento: un livello effimero che rende possibile un racconto comune, capace di valorizzare le qualità di queste due discipline artistiche attraverso il linguaggio della bellezza.³⁷ In merito a ciò la riflessione di Caliari appare illuminante:

*l'estetica dell'effimero si pone come obiettivo la descrizione e fissazione dell'istante, la distinzione delle soglie storiche, non imita l'esistente ma lo disegna come fatto autonomo in rapporto dialettico con ciò che il progetto propone; progetto ed esistente sono due entità leggibili autonomamente che si percepiscono per differenza.*³⁸

A destra, Dolce & Gabbana, 2020, Firenze.



37 Allegretti, Diatta, Ghirardini, 2022, p. 44.

38 Caliari, 2000, p.25.



A sinistra, Valentino Garavani e la modella Natalia Vodianova, 2012.

La nascita della maison

La moda e il patrimonio culturale condividono un terreno comune fatto di storia, identità e narrazione. Così come i beni culturali raccontano la memoria di un luogo e delle persone che lo hanno realizzato o abitato, i grandi marchi di moda tracciano la propria storia attraverso collezioni, forme, colori e materiali. Il legame tra fashion e heritage, come approfondito nel capitolo precedente, si manifesta, dunque, non solo attraverso la valorizzazione dei siti di particolare interesse storico-architettonico-archeologico, ma anche mediante la selezione di brand capaci di dialogare con essi, traducendo in chiave contemporanea i valori della tradizione. In questo contesto, la maison Valentino appare come un esempio emblematico, un marchio noto per unire efficacemente eleganza, classicità e forte identità estetica, risultando coerente con l'idea di un patrimonio vivo da reinterpretare.

Fin dalla giovane età, Valentino Clemente Ludovico Garavani, originario di Voghera, in provincia di Pavia, manifesta una forte inclinazione verso la moda, e altri arti figurative, quali la pittura, la scultura e l'architettura, studiando a Milano come figurinista e poi a Parigi presso l'École des Beaux-Arts e alla Chambre Syndicale de la Couture Parisienne nei primi anni Cinquanta del secolo scorso. Qui si confronta con futuri grandi nomi della moda come Yves Saint-Laurent e Karl Lagerfeld, prima di lavorare per Jacques Dessès e Guy Laroche, importanti esperienze che rafforzarono la sua formazione e affermano il suo stile raffinato.³⁹ Nello stesso periodo, frequenta l'Opera di Barcellona, dove rimane la sua attenzione viene attratta dall'uso di costumi di scena rossi.

"Compresi allora che dopo il bianco e il nero non esiste colore più bello".⁴⁰

Nel 1959 Garavani torna in Italia e, con il sostegno economico del padre e di un amico, apre un proprio atelier a Roma, in via dei Condotti, già da allora centro nevralgico dell'alta moda romana, dove presenta la

39 Cavallo, 2024.

40 Valentino Garavani, 1997.

ATTO II Maison Valentino

sua prima collezione. In questa occasione emerge per la prima volta il suo segno distintivo più iconico: il rosso Valentino. Il primo abito rosso, chiamato "Fiesta", era realizzato in tulle brillante e senza spalline; da quel momento in poi, ogni collezione avrebbe incluso almeno un abito rosso, sfumatura talmente riconoscibile da essere registrata da Pantone (Pantone 2035 UP). Secondo Garavani, il rosso è un colore universale e portafortuna, che incarna la forza e la femminilità, essendo capace di valorizzare qualsiasi donna lo indossi. Al di là di ciò, fin dalle prime collezioni, la maison si è dimostrata brillante nel combinare tradizione sartoriale e innovazione estetica, creando abiti capaci di raccontare storie di raffinatezza e prestigio.

L'incontro con Giancarlo Giammetti nel 1960, allora studente di architettura, fu determinante: socio e direttore operativo del brand, permise a Garavani di concentrarsi esclusivamente sulla creatività, mentre Giammetti gestiva gli aspetti commerciali e organizzativi. Questa partnership fu fondamentale per consolidare la fama di Valentino a livello internazionale, che esplode negli anni Sessanta, quando le sue collezioni di haute couture e prêt-à-porter incontrano il favore di figure iconiche come Jacqueline Kennedy, Elizabeth Taylor, Audrey Hepburn, Monica Vitti, Sharon Stone, Sophia Loren, Ornella Muti e tante altre. La capacità del brand di interpretare la moda come linguaggio culturale e di comunicazione visiva ha permesso a Valentino di consolidare una forte identità estetica, in equilibrio tra classicità italiana e rilevanza globale, consolidando il legame del brand con Roma, città centrale nella sua storia e identità.

Nel 1962 Valentino presentò la sua prima collezione di haute couture a Palazzo Pitti, a Firenze, consolidando l'importanza e la crescita del brand nel panorama internazionale della moda. Alla sfilata viene riconosciuto un enorme successo tra buyer stranieri e critici, affermando l'eleganza, la raffinatezza e la precisione sartoriale che avrebbero contraddistinto il marchio negli anni a venire.⁴¹

In seguito alla sfilata del 1962, "Valentino inizia a presentare le sue collezioni nei saloni del suo atelier di via Gregoriana a Roma. Le sue sfilate, che divengono presto l'evento fisso dell'ultimo giorno della settimana dedicata all'alta moda, si trasformano in grandi occasioni mondane, dove attrici di rilievo e mogli di protagonisti della cultura, dell'economia e della politica internazionale si ritrovano tutte nei loro più belli abiti da sera. Il successo di Valentino è praticamente



A destra, abito
Fiesta, 1960.

Alle pagine 42-43,
Valentino Garavani,
1993.



41 Cavallo, 2024.





A sinistra, Valentino,
The White Collection,
1968.

istanteo, e in poco tempo lo stilista consolida la sua posizione di astro fisso nel firmamento della couture, malgrado il suo atelier sia a Roma e non a Parigi".⁴²

"La Rolls Royce della moda. La grande notizia è che Valentino fa concorrenza a Parigi. Il suo stile ha le stesse qualità dei grandi come Dior, Jacques Fath e Balenciaga. È impalpabile, come la bellezza o il sex appeal, ma fa venire a tutte le donne la voglia di comprare".⁴³

Negli anni successivi, pur continuando a innovare, integrando nuove linee, accessori e strategie di branding, Valentino ribadisce la sua presenza sui red carpet, riaffermando un'immagine di alta moda legata alla raffinatezza, alla bellezza senza tempo e al rispetto della tradizione sartoriale e mantenendo una coerenza stilistica che unisce quindi artigianalità, qualità dei materiali e proporzioni eleganti, spesso ispirate al mondo dell'arte e del design.

Nel 2007 Garavani annunciò il suo ritiro e la direzione creativa passò a Maria Grazia Chiuri e Pierpaolo Piccioli, già inseriti nel team Valentino e che avevano già collaborato nell'azienda romana Fendi. La loro nomina fu una scelta strategica: garantire continuità con l'identità sartoriale e l'eleganza classica di Valentino, introducendo al contempo visioni più contemporanee.

Dopo due stagioni insieme, Chiuri lasciò la maison per diventare direttrice creativa di Dior, e dal 2016 Piccioli rimase unico direttore creativo, guidando il brand verso una nuova fase. Piccioli ha mantenuto un forte legame con la tradizione e la cultura italiana, con la tradizione sartoriale e l'uso distintivo del rosso Valentino, oltre che del nero e del bianco, ma ha anche introdotto modernità, inclusività, sostenibilità e sperimentazione: sfilate con sneakers e abiti casual reinterpretati in chiave couture, modelle di diverse età, taglie ed etnie, e un'attenzione particolare ai valori contemporanei, come diversity e inclusione.⁴⁴ Il lavoro del direttore creativo della maison si è distinto per la sua volontà rendere gli abiti uno strumento di libertà, con collezioni che al momento della presentazione infrangevano i canoni, come donne in cravatta e uomini in gonna. Inoltre, il direttore creativo non si è limitato a onorare il celebre Rosso Valentino includendolo nelle collezioni e studiandone le diverse declinazioni, ma ha anche ideato un nuovo colore iconico per la maison, il Pink PP, una tonalità di rosa shocking

42 Morris, 1997, p.9.

43 Sheppard, a cura di Oliva, S., 1967.

44 Cavallo, 2024.



A sinistra, Valentino Haute Couture primavera estate 2022, sotto la direzione di Pierpaolo Piccioli.

In basso, Valentino Haute Couture autunno inverno 2018 - 2019, sotto la direzione di Pierpaolo Piccioli.

Alle pagine 48-49, Valentino Le Noir, autunno inverno 2024 - 2025, ultimo evento sotto la direzione di Pierpaolo Piccioli.

che è diventata anch'essa un colore Pantone, rappresentativa della sua estetica audace.⁴⁵

L'era di Pierpaolo Piccioli si è conclusa inaspettatamente nel marzo del 2024. Segue quasi immediatamente la nomina di Alessandro Michele come nuovo direttore creativo della maison. Già noto per aver rivoluzionato l'estetica di Gucci, Michele è torna a Roma, sua città d'origine, portando con sé il suo inconfondibile stile, un approccio che si discosta decisamente dall'eleganza pulita e rigorosa dell'ultimo periodo di Piccioli, introducendo un cosiddetto massimalismo colto e stratificato.⁴⁶ Per le sue collezioni di Valentino, Michele rielabora l'heritage della couture romana in chiave eclettica e post-moderna, attingendo dal mondo della storia dell'arte, dal design e dal cinema. Le caratteristiche principali sono l'opulenza ricercata, l'uso di stampe elaborate, l'abbondanza di ruches, fiocchi e decorazioni, e la rielaborazione di silhouette d'archivio in chiave androgina. Michele, come il suo predecessore, celebra l'inclusività e l'individualità, creando



45 Casola, 2024.

46 Solfrizzi, 2024.



un universo dove il maschile e il femminile si confondono, e dove l'ispirazione storica, in particolare gli anni Sessanta e Settanta, si fonde con un'estetica contemporanea.⁴⁷



Riportando l'attenzione sugli obiettivi della ricerca e del progetto presso il sito archeologico di Villa Adriana, è importante chiarire le ragioni che ci hanno guidato fino alla scelta di Valentino come brand da far sfilare durante il fashion show e di cui raccontare la storia all'interno del padiglione termale espositivo. La selezione della maison va oltre la semplice affinità estetica, in quanto rappresenta il pilastro concettuale e identitario del nostro progetto di allestimento. L'obiettivo primario preposto alla ricerca è quello di stabilire una coerenza narrativa ininterrotta con il genius loci romano, creando un dialogo profondo e ricco di significato tra la casa di moda e il sito archeologico, unendo due icone di eccellenza radicate nella medesima storia, quella romana. La ragione fondamentale è dunque dettata dal legame indissolubile e

In basso, Valentino autunno inverno 2025 - 2026, sotto la direzione di Alessandro Michele.

In basso, illustrazione del cortile interno di Palazzo Mignanelli, sede principale di Valentino, Joana Avillez, 2020.

storico che unisce Valentino a Roma, sua città di fondazione. Infatti, a differenza di molte case di moda italiane, che tendevano a stabilirsi a Parigi, fulcro della moda durante il Novecento, Valentino Garavani ha fondato e mantenuto la sua base operativa e il suo Atelier di Alta Moda nella Capitale fin dal 1960. La sede storica di Palazzo Mignanelli, situata nel cuore di Roma, non è solo un polo logistico, ma un vero e proprio simbolo per la maison, che incarna l'eleganza classica, la storia e la maestria sartoriale della città. Si può dire che Valentino è intrinsecamente espressione della romanità, un concetto che la maison ha sempre voluto celebrare e diffondere a livello internazionale attraverso il disegno delle collezioni, spesso ispirate dalla storia, dall'arte e dall'architettura romana, e i progetti dei fashion show.

A testimoniare la sua stretta relazione con Roma non ci sono solo le origini della casa di moda, ma anche due importanti date della sua carriera: il 1991, quando organizzò a Roma presso l'Accademia Valentino di piazza Mignanelli e il Museo del Campidoglio la retrospettiva Valentino. Trent'anni di magia, e il 2007, quando l'Ara Pacis ospitò Valentino a Roma. 45 Years of Style, mostra celebrativa allestita prima di dire definitivamente addio alla direzione artistica della maison. A seguire,

La scelta del brand: una questione d'identità



47 Romagnuolo, 2024.

nel 2008 il documentario Valentino: The Last Emperor diretto da Matt Tyrnauer conferma di nuovo l'affetto romano dello stilista; il fashion film a tratti ricorda un tipico melodramma italiano: Valentino e Giancarlo si battibeccano come Sandra e Raimondo mentre ricordano il loro primo incontro e le storie vissute insieme, spesso accompagnati, non a caso, dalla colonna sonora di Nino Rota, la stessa del film felliniano La Dolce Vita, il quale ritorna anche visivamente in più scene della pellicola per narrare il cosiddetto fenomeno Hollywood sul Tevere. (...) possiamo affermare che la città e le sue componenti – dalle architetture ai servizi, dai luoghi di consumo ai ritmi cittadini – costituiscono quel milieu fondamentale che sostiene, potenzia ed evolve la creatività di ogni individuo, a maggior ragione se quell'individuo possiede la sensibilità di un grande creatore di moda.⁴⁸



48 Dalla Vecchia, 2014.

In basso, Palazzo Mignanelli, sede principale di Valentino.

A destra, locandina di Valentino. The Last Emperor, di Matt Tyrnauer, 2008.

Alle pagine 54-55, mostra Valentino a Roma. 45 Years of Style, Ara Pacis, Roma, 2007.





mero sfondo scenografico, ma si fa emblema e portatore dell'idea di grandiosità che appartiene a Roma e alla sua storia fin dall'antichità, soprattutto quella imperiale. Villa Adriana, con la sua grandezza e la sua visione universale, incarna perfettamente, sotto forma di architettura, il ruolo di "Imperatore della Moda" attribuito a Valentino. Le affinità individuate fra brand e sito sono molteplici: in primo luogo, la scala monumentale del sito archeologico, fatta di architetture imponenti e spazi dilatati, si riflette nell'approccio grandioso e drammatico tipico dell'Alta Moda

che il brand Valentino veicolano l'idea di eredità e continuità storica: la Villa, sintesi dei luoghi più amati e ricercati dell'Impero, è un'eredità materiale e culturale, mentre la maison è custode dell'eredità sartoriale italiana. Pensare la sfilata in questo contesto permette la creazione di un ponte concettuale, dove l'arte sartoriale contemporanea prosegue idealmente il racconto della bellezza, dell'architettura e dell'arte antica, rafforzando un concetto di romanità che si protrae nel tempo e che appare eterno.

In sintesi, la moda di Valentino non invade lo spazio archeologico, si posa su di esso completando un palinsesto ricco di significati e connessioni concettuali e ne prosegue il racconto, trasformando l'evento in un'espressione di continuità culturale. Questa scelta strategica, che unisce due icone di eccellenza romana, ha come obiettivo quello di realizzare un progetto coerente e caratterizzato da un'autenticità e una profondità narrativa capaci di elevare la sfilata a un vero e proprio omaggio alla cultura e alla storia della Città Eterna.

A destra, veduta notturna sul Canopo, Villa Adriana, Tivoli.



In basso, veduta notturna sul Canopo, Villa Adriana, Tivoli.



La cifra stilistica di Valentino si configura come un felice punto d'incontro tra l'alta sartoria e una costante interazione con il patrimonio artistico e culturale universale. Fin dalle sue origini, la maison ha saputo trasformare ispirazioni eterogenee in creazioni, estremamente "colte" e studiate, di alta moda, conferendo ai suoi abiti un fascino che unisce la profondità della storia alla vitalità della contemporaneità. La ricerca estetica di Valentino non ha mai conosciuto confini geografici o temporali, scavando in un repertorio storico-artistico-culturale estremamente ampio:

"... Valentino continua ad arricchire le sue collezioni con dettagli e ispirazioni catturati dal patrimonio artistico e culturale di tutto il mondo, di tutte le epoche, dagli Egizi e dal classicismo della Roma imperiale fino ai dipinti di Klimt e Schiele. Entrano nelle sue creazioni tratti dell'Art Nouveau", della Pop Art, che regalano respiro alla sua creatività. Questa sintesi felice fra elementi tratti dall'arte e la rielaborazione dei tradizionali temi della couture, dona ai suoi abiti il fascino della storia e, insieme, quello della contemporaneità".⁴⁹

Durante gli anni Ottanta, l'opera di Valentino matura sempre più e spiccano le creazioni pensate attingendo dal mondo dell'architettura e del design. Rappresentativo di questo fenomeno è sicuramente l'ultimo dei défilé degli anni Ottanta, interamente ispirato

"dai motivi della Wiener Werkstätte, una corrente d'arte e di design che fiorì a Vienna nei primi anni del Novecento. I disegni geometrici e dinamici usati da Valentino sono tratti, infatti, da arredi e architetture di quel periodo. (...) I particolari delle sue creazioni riecheggiano culture di diverse estrazioni; le sculture medievali come i paraventi cinesi ceremoniali del Settecento, le scatole di lacca giapponesi come architettura dell'Art Déco. La ripresa di motivi decorativi, trasposti da un materiale all'altro, è sottolineata da un sofisticato divertissement. (...) Il motivo capitonné dello schienale di un sofà ottocentesco è riprodotto sul matelassé di una giacca da sera dai bordi ricamati di fiori. (...) Gli anelli infissi nel muro di un palazzo senese del Cinquecento che servivano per assicurare i cavalli, divengono preziosi galloni che abbottonano un giacchino di velluto verde. (...) Una lunga fluida gonna di chiffon si accompagna a un overblouse ricamata in paillettes e perline di madreperla che seguono un disegno tratto da un poggiapiedi indiano del Cinquecento".⁵⁰

Nel 2021, un'importante fashion show, Des Ateliers, organizzato all'Arsenale di Venezia, proprio durante lo svolgimento della Biennale di Architettura, sotto la direzione creativa di Pierpaolo Piccioli, ha ribadito

49 Morris, 1997, p.9.

50 Ibidem, pp.13-14.

L'influenza dell'architettura, della scultura e dell'arte sull'estetica di Valentino

In basso, Valentino, Des Ateliers, Arsenale di Venezia, 2021, sotto la direzione di Pierpaolo Piccioli.

la relazione fra moda e mondo dell'arte: gli abiti, infatti, sono stati utilizzati come vere e proprie tele da diciassette artisti contemporanei, per lo più pittori, i cui lavori sono stati rielaborati e trasformati in motivi, colori e texture sartoriali.⁵¹ Piccioli afferma che si tratta di

"una conversazione tra gli atelier di Valentino e gli atelier degli artisti".⁵²

Un'attenzione particolare è stata posta da Piccioli nei confronti dell'arte scultorea per quanto riguarda la sfilata Haute Couture Primavera - Estate 2024, Le Salon, che trae ispirazione dalle sculture neoclassiche di Antonio Canova e dall'esistenzialismo scultoreo di Alberto Giacometti, in cui

"a calcare la passerella non erano però solo abiti, ma vere e proprie opere d'arte, delle sculture che sembravano prendere vita".⁵³



51 Mauri, 2021.

52 Tonelli, 2021.

53 Capone, 2024.

I veri protagonisti del fashion show in questione sono sicuramente il tessuto, che viene "plasmato come un gioiello che avvolge il corpo e scolpito con la cura riservata alle opere d'arte"⁵⁴, e chi ha reso possibile la realizzazione di queste opere, i sarti dell'Atelier di Piazza Mignanelli, gli scultori, che alla fine dell'evento escono dal backstage per dividersi gli applausi del pubblico col direttore creativo.⁵⁵



A sinistra, Valentino Haute Couture primavera-estate 2024, Le Salon, Parigi, 2024, sotto la direzione di Pierpaolo Piccioli.

54 Di Gianbernardino, 2024.
55 Romagnuolo, 2024.

In basso, Valentino Haute Couture Beijing, 2019, sotto la direzione di Pierpaolo Piccioli.

Oltre al disegno di capi d'abbigliamento, la maison ha attinto al mondo dell'arte anche per l'organizzazione degli eventi intorno a un tema specifico e per la progettazione degli allestimenti. Sono infatti numerose le sfilate ispirate a determinate culture o opere. A tal proposito, un esempio significativo è sicuramente la collezione Haute Couture Beijing, disegnata in occasione dell'apertura del nuovo flagship store Valentino Sanlitun, a Pechino nel 2019, che rappresenta

"l'incontro tra l'heritage dell'Atelier della maison romana e la millenaria cultura cinese"⁵⁶,

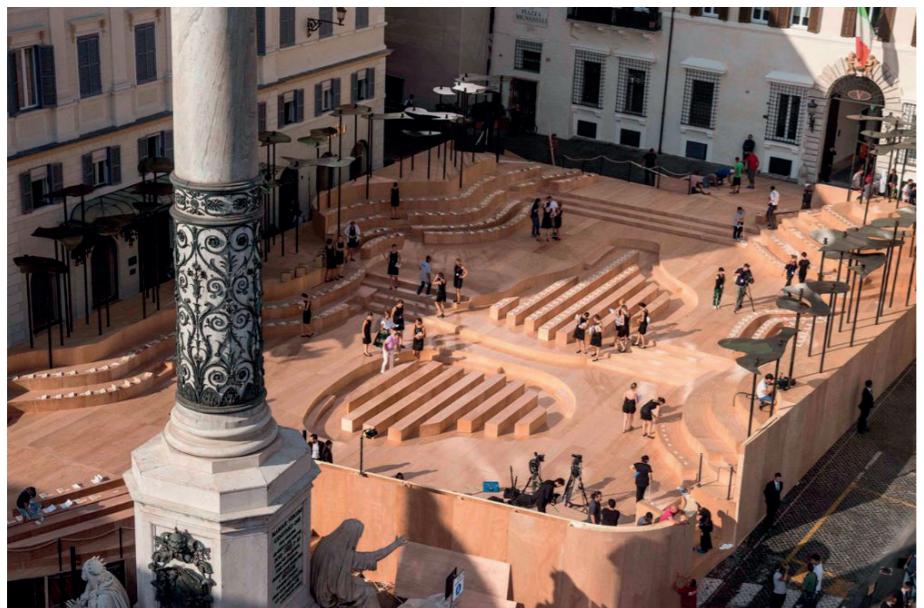
e più in particolare,

"l'inconfondibile stile elegante del Rinascimento italiano è contaminato magistralmente con tocchi dell'opulenza dello splendore cinese".⁵⁷



Per ricollegarci al progetto oggetto del nostro studio, facciamo un passo indietro cronologicamente, tornando al 2015, quando è stata presentata la celebre collezione Haute Couture Mirabilia Romae, per celebrare la storia e l'architettura della Capitale. Lo show ha avuto luogo proprio in Piazza Mignanelli, utilizzando lo sfondo dell'edificio storico sede della maison. L'allestimento, interamente in legno, simula una "passeggiata archeologica" fra la stratificazione degli scavi romani. In merito all'ambito sartoriale, la collezione rende concreto il linguaggio monumentale di Roma in drappeggi e volumi: gli abiti riprendono le forme auliche, le tuniche monospalla, i peplum e i tessuti che, con la loro caduta, citavano direttamente la maestosità scultorea delle divinità e delle vestali. I direttori creativi, Pierpaolo Piccioli e Maria Grazia Chiuri,

"hanno inscenato un Olimpo contemporaneo dall'anima oscura, in cui il senso del sacro, la storia, le antiche simbologie e gli incastri tra eros e thanatos si incarnano in queste eteree divinità femminili. Fra tuniche fluenti, sandali alla schiava, ampie gonne trasparenti, lunghi abiti che seguono le linee morbide dei corpi, si avvicendano continui rimandi all'architettura, al paesaggio, alla ritualità religiosa".⁵⁸



A sinistra, allestimento Valentino Haute Couture Autunno-Inverno 2015-2016, Mirabilia Romae, Roma, 2015, sotto la direzione di Pierpaolo Piccioli e Maria Grazia Chiuri.

In basso, analogie fra la collezione e l'architettura romana, Valentino Haute Couture Autunno-Inverno 2015-2016, Mirabilia Romae, Roma, 2015, sotto la direzione di Pierpaolo Piccioli e Maria Grazia Chiuri.

Fra gli abiti che sfilano, un occhio attento può facilmente riconoscere fra i simboli più celebri delle architetture romane, dal cassettonato della cupola del Pantheon al disegno della pavimentazione della Piazza del Campidoglio di Michelangelo, dalle arcate del Colosseo ai motivi dei mosaici rinvenuti nelle antiche domus.

Sono queste sopraccitate le caratteristiche prese in considerazione che ci hanno guidato nella scelta della collezione Mirabilia Romae da far sfilare durante il fashion show di Villa Adriana: appare particolarmente brillante il forte rapporto fra moda, storia e architettura, dall'antichità al rinascimento, un affascinante inno alla bellezza della Città Eterna perfettamente riuscito.



56 Pantano, 2019.

57 Ibidem.

58 Marsala, 2015.





Pagine 63-67,
Valentino Haute
Couture Autunno-
Inverno 2015-2016,
Mirabilia Romae,
Roma, 2015, sotto la
direzione di Pierpaolo
Piccioli e Maria
Grazia Chiuri.



Il legame fra la maison e il mondo dell'architettura, dell'arte, della scultura e della storia si ritrova non solo attraverso le collezioni esposte, ma anche, e soprattutto nella scelta delle location che ospitano i fashion show del brand. Durante la storia di Valentino, la passerella non è mai stata un semplice palcoscenico, ma un luogo di cultura e di memoria che entra in dialogo attivo con le collezioni, anche grazie alle abilità dei direttori creativi che si sono succeduti nel tempo. Questa strategia, particolarmente affinata a partire dagli anni Duemila, è sintomo della volontà di spostare l'Alta Moda da un contesto elitario a un ambito di patrimonio collettivo, innescando il meccanismo, precedentemente citato nel capitolo dedicato al Fashion & Heritage, di valorizzazione reciproca tra il brand e il sito che lo ospita. Anche nel caso di Valentino, la sfilata assume quindi il ruolo di strumento di valorizzazione del patrimonio. La maison ha spesso scelto location di inestimabile valore storico e artistico, molte delle quali Patrimonio UNESCO, con l'intento di celebrarne la grandezza e di connettere la propria immagine alle bellezze culturali.

Un esempio lampante che ha unito una resa spettacolare e la valorizzazione urbana, è rappresentato dalla sfilata Haute Couture Autunno - Inverno 2022/2023, intitolata *The Beginning* e svoltasi a Roma nell'iconica scalinata di Trinità dei Monti. La scalinata, capolavoro dell'architettura barocca che collega Piazza di Spagna alla chiesa omonima, è stata trasformata in un palcoscenico a cielo aperto.



L'approccio della maison all'allestimento di sfilate nei luoghi di cultura

In basso, Valentino Haute Couture Autunno-Inverno 2022-2023, *The Beginning*, Roma, 2022, sotto la direzione di Pierpaolo Piccioli.

Pagine 74-75,
Valentino Haute Couture Autunno-Inverno 2023-2024, *Un Chateau*, Chateau de Chantilly, 2023, sotto la direzione di Pierpaolo Piccioli.

Questa scelta non solo ha ribadito un legame identitario fra il brand e la Città Eterna, ma ha offerto al pubblico di tutto il mondo una prospettiva inedita e celebrativa su un importante monumento del patrimonio italiano, amplificandone la risonanza mediatica e culturale.⁵⁹

Il rapporto tra Valentino e il patrimonio culturale non si limita alla scelta delle location, ma si estende al mecenatismo concreto, trasformando la notorietà del brand in un beneficio tangibile per il patrimonio storico. L'impatto dell'evento, in realtà, non si limita alla sfilata: la maison infatti, finanzia dei progetti di recupero del patrimonio storico e artistico della città. In particolare, provvede alla sostituzione delle due palme di piazza di Spagna, simboli della zona, irrimediabilmente compromesse dagli attacchi del parassita punteruolo rosso, e al finanziamento del restauro dei mosaici delle Terme di Caracalla, dove si tiene in seguito la cena a conclusione dell'evento.⁶⁰

"Valentino si inserisce così nella lunga lista dei marchi di moda che hanno sostenuto il patrimonio della città, da Bulgari a Gucci, da Tod's a Fendi a Laura Biagiotti".⁶¹





Passando dal centro alla periferia, un altro esempio dell'uso di architetture storiche di pregio come fondale per i fashion show è quello della sfilata Haute Couture per l'Autunno - Inverno 2023/2024, tenutasi nel meraviglioso Château de Chantilly, realizzato nel XVI secolo, uno dei gioielli architettonici più affascinanti della Francia. Il contrasto tra la grandiosità e la formalità dell'architettura del castello e la fluidità e la contemporaneità degli abiti crea una narrazione potente, elevando l'evento di moda a un momento di dialogo con la storia del luogo.⁶²

Attraverso queste scelte strategiche di location e di sponsorizzazione, la maison Valentino ha elevato l'Alta Moda al ruolo di catalizzatore culturale, indirizzando risorse e attenzione verso la conservazione e la valorizzazione del patrimonio storico-artistico, generando un impatto che trascende l'effimero del fashion show per contribuire attivamente alla tutela del bene collettivo.

In basso, Valentino Haute Couture Autunno-Inverno 2023-2024, Un Chateau, Chateau de Chantilly, 2023, sotto la direzione di Pierpaolo Piccioli.



72

Dalle passerelle alle mostre: il linguaggio espositivo della maison

Come già accennato nel capitolo precedente, il dialogo tra moda e patrimonio non nasce recentemente, ma affonda le sue radici già nel Novecento, quando la moda ha iniziato ad acquisire una dimensione non solo commerciale, ma anche teatrale e culturale. I fashion show, momenti apice del processo creativo della maison, si configurano come eventi complessi e multisensoriali che celebrano l'identità del marchio intrecciando storia, architettura, design, arte e innovazione tecnologica.⁶³ Le sfilate, dunque, hanno progressivamente superato la dimensione del semplice défilé, mere presentazioni di abiti, per evolversi in veri e propri spettacoli performativi, capaci di instaurare associazioni estetiche e percettive con il linguaggio dell'arte e dell'architettura.⁶⁴

Questa vocazione culturale trova spazio non solo durante i fashion show, ma anche per quanto riguarda le mostre e le esposizioni relative alla maison. Fra le mostre storiche dedicate alla maison Valentino e alla sua storia, spiccano certamente quella allestita all'Ara Pacis, a Roma, nel 2007 per il festeggiamento dei quarantacinque anni dalla fondazione della maison, e quella realizzata nel 2022 a Voghera per festeggiare i novant'anni dello stilista. Entrambe realizzate in occasione di una ricorrenza, la prima celebra non solo la storia della casa di moda, ma soprattutto il legame che essa mantiene con Roma e con le sue bellezze storico-artistiche; la seconda, invece, ha luogo nel Teatro Sociale di Voghera, città natale di Valentino Garavani. Si percepisce chiaramente l'importanza della location e del peso che può avere, a livello culturale ed estetico, al momento della scelta di un sito ospite per eventi da parte di una maison di moda.

A destra, mostra Valentino a Roma. 45 Years of Style, Ara Pacis, Roma, 2007.

A fianco, mostra Abiti in Scena. Teatro Sociale di Voghera, 2022.

Pagina 74, mostra Abiti in Scena. Teatro Sociale di Voghera, 2022.



62 Pontini, 2023.

63 Mendes, 2021.

64 Linfante, 2022.

73



Pagine 76-77, mostra
Forever Valentino,
Doha, Qatar, 2022.

Più recentemente, fra il 2022 e il 2023, un ulteriore esempio di questa strategia di narrazione storica e architettonica è la mostra *Forever Valentino*, allestita a Doha, in Qatar. L'esposizione, senza precedenti per quanto riguarda la maison, non si configura come una semplice retrospettiva, bensì come una

straordinaria esperienza teatrale che guiderà il visitatore in un'esplorazione dei codici dell'Alta Moda e un viaggio attraverso Roma⁶⁵,

grazie all'efficacia dell'allestimento, che oltre che a mostrare gli abiti più iconici, rievoca l'atmosfera della Capitale conservando il carattere di città cosmopolita che Piccioli ha sempre tenuto rimarcare.⁶⁶ La scenografia mira a trasformare lo spazio museale in modo da ricreare elementi iconici dell'architettura romana, come la reinterpretazione della scalinata di Piazza di Spagna.⁶⁷

Forever Valentino costruisce un'immagine onirica della città di Roma, guidando gli spettatori dentro e fuori di palazzi, piazze e cortili, consentendo allo stesso tempo l'accesso esclusivo ad ambienti appartati, spazi intimi come i celebri Atelier Valentino, gli storici archivi della Maison, e i saloni di fitting nella mitica sede di Piazza Mignanelli.⁶⁸

Percorrendo le sale, si viene investiti da una moltitudine di giustapposizioni di narrazioni e atmosfere, ogni ambiente presenta un palinsesto. Si può dire che alla base del concept dell'allestimento c'è un vero e proprio capriccio, forma d'arte settecentesca concepita da importanti personaggi del barocco come Giovanni Antonio Canaletto e Giovanni Battista Piranesi, che combinava diverse vedute di città e architetture. Appare interessante l'analogia fra l'arte e l'architettura e la moda, in quanto anche quest'ultima è fatta di capricci, un insieme di riferimenti e culture resi sotto forma di tessuto.⁶⁹

La massima espressione istituzionale di questo connubio fra moda e cultura, diventa palpabile nella Fondazione Valentino Garavani e Giancarlo Giammetti: gli obiettivi primari della Fondazione, sono volti a promuovere l'arte e la cultura, fungendo da catalizzatore per progetti che fondono i due mondi. Il legame si è consolidato anche in progetti di mecenatismo, come l'apertura dello spazio PM23 (Piazza

65 Mauri, 2022.

66 Ibidem.

67 Viapiana, 2022.

68 Hestetika staff, 2022.

69 Ibidem.



Mignanelli 23) a Roma nel 2025 da parte della Fondazione. Il progetto, curato da Nemesi Architects, è il risultato di un restauro che fonde architettura contemporanea che dialoga con la classicità e ospita mostre che accostano capi d'archivio e opere d'arte moderna, elevando l'immagine di Valentino a brand interlocutore diretto e attivo del mondo dell'arte e dell'architettura.⁷⁰ In occasione dell'intervista in merito all'inaugurazione della mostra *Orizzonti Rossi*, Giammetti ribadisce il rapporto fra l'arte e il lavoro legato al mondo della moda:

Valentino è stato molto influenzato dall'arte, siamo entrambi collezionisti quindi è per noi importante dare spazio a ogni forma di creatività.⁷¹

La mostra (...) mette in relazione trenta opere d'arte moderna e contemporanea con 50 creazioni haute couture rosse disegnate da Valentino Garavani. Il rosso, cifra assoluta della maison, diventa così materia viva di un percorso che attraversa cinque decenni di storia della moda e del pensiero artistico del XX e XXI secolo.⁷²



70 Poletti, 2024.

71 Pervinca Bellini, 2025.

72 Poletti, 2024.

A destra, mostra *Orizzonti Rossi*, Spazio PM23, Fondazione Valentino Garavani e Giancarlo Giammetti, Roma, 2025.

In basso, mostra *Orizzonti Rossi*, Spazio PM23, Fondazione Valentino Garavani e Giancarlo Giammetti, Roma, 2025.

Pagine 80-81, mostra *Orizzonti Rossi*, Spazio PM23, Fondazione Valentino Garavani e Giancarlo Giammetti, Roma, 2025.





80



81

ATTO III

Villa Adriana



Il contesto fisico e simbolico della Villa

Immersa nel paesaggio di Tivoli a circa 30 chilometri da Roma, Villa Adriana rappresenta una delle massime espressioni della cultura architettonica romana del II secolo d.C. Datata tra il 118 e il 138 d.C. durante il regno dell'imperatore Adriano, il complesso si estendeva per oltre 120 ettari, articolandosi in una sequenza di edifici: palazzi, biblioteche, teatri, terme, giardini, ninfei, templi. La Villa era concepita come luogo di otium e di contemplazione, in cui cercare ispirazione, riflessione e bellezza lontano dalla frenesia cittadina. Si trattava di un vero e proprio rifugio di lusso per via della sofisticata grandiosità architettonica, simbolo di prestigio sociale e manifesto del potere imperiale. Di grande rilevanza sono le caratteristiche del luogo e la sua posizione, né prossima né distante dalla capitale, garantendo contemplazione e allo stesso tempo centralità politica. Si tratta di un idilliaco paesaggio rurale composto da ampie vedute, boschi, siepi e terrazze, fondamentali per la riuscita del progetto. Le ville di campagna iniziarono a svilupparsi già in tarda età repubblicana fino a quando, nel raggio di venti miglia da Roma, la campagna risultava ormai disseminata di ville.⁷³ L'imperatore Adriano seguì questa tendenza e, probabilmente, lo avrebbe fatto anche senza il suo marcato interesse nei confronti dell'arte e dell'architettura.⁷⁴ A descrivere la figura dell'imperatore fu Elio Sparziano nell'*Historia Augusta* intorno al IV secolo; lo definisce un uomo colto, amante dello studio, delle arti e del mondo classico antico.⁷⁵ La Villa era un vero e proprio microcosmo imperiale, un'aggregazione di elementi greci, egizi e orientali in una sintesi originale e simbolica. Capace di rievocare luoghi e atmosfere che avevano colpito l'Imperatore durante i suoi viaggi nelle province, la Villa rappresenta una sintesi simbolica e architettonica di questi luoghi. Si compone di diversi ambienti: il Canopo (Egitto), il Pecile (Atene), ninfei e terme (Oriente), Accademia e Liceo (Atene).⁷⁶

A sinistra, muro d'ingresso al Pecile, Villa Adriana.

Alle pagine 84-85, pianta dello stato di fatto di Villa Adriana.

73 MacDonald W.L., Pinto J.A., 1997, p. 7.

74 Ibidem, p. 11.

75 Sparziano.

76 Ibidem, pp. 7-12.



118 d.C. - 121 d.C.

IL PROGETTO ADRIANEO

In questa fase avviene la costruzione della villa di Adriano a partire da un nucleo antico appartenente a una villa di epoca repubblicana.

Giungono a completamento il Teatro Marittimo, le Terme con Heliocaminus, la Sala dei Filosofi, il Pecile e lo Stadio.

121 d.C. - 125 d.C.

LA Sperimentazione

Espansione della Villa e realizzazione di Piazza d'Oro, delle Piccole e Grandi Terme, del Ninfeo Stadio, dell'Edificio a Tre Esedre e del Pretorio. Intorno al 125 d.C. Adriano fece ritorno dai viaggi nelle province in Grecia e Asia Minore, ma, nonostante ciò l'espansione della Villa proseguì influenzata dal mondo ellenistico.

125 d.C. - 133 d.C.

L'ETÀ MONUMENTALE

Fase di piena maturità del regno. Avvio della fase di completamento dell'unità della Villa, di definizione dei rapporti fra i nuclei e dell'acqua come elemento scenografico e di collegamento. Realizzazione del Canopo, del Serapeo, del Pecile, dell'Antinoeion, del Grande Vestibolo, Roccabruna, il Teatro Sud e l'Accademia.

133 d.C. - 138 d.C.

COMPLETAMENTO E TRASFORMAZIONE

Fase di rifinitura degli elementi secondari, in modo particolare ai giardini, e percorsi minori. Villa Adriana raggiunge la sua forma compiuta in cui ogni elemento appartiene a un sistema unitario apparentemente frammentato. Nel corso del 138 d.C. si verifica la morte dell'imperatore Adriano.



Il territorio tiburtino, ricchissimo nell'antichità, ha accolto una serie impressionante di ville appartenute ai romani più influenti e di alto profilo, le quali all'inizio del secondo secolo, facevano da corona paesaggistica alla Villa dell'imperatore, che costituiva l'eccellenza totale. Tutte queste ville, compresa quella imperiale, devono la loro collocazione strategica alla presenza del fiume Aniene e dei quattro acquedotti che da esso si sviluppano verso Roma. A Tivoli non c'è solo Villa Adriana, ci sono altre grandi realtà, come Villa Gregoriana e Villa d'Este. Queste, devono il loro funzionamento al fiume Aniene, il quale alimenta una serie di acquedotti che, partendo dai Colli Tiburtini, giungono a Roma. Roma ha tredici acquedotti, quattro di questi partono da Tivoli, attraversano l'area nei pressi di Villa Adriana e poi si dirigono a Roma.

Una serie di ville costeggia Villa Adriana, posizionandosi rialzate su delle altezze rispetto alla quota della Villa e sembrano quasi proteggerla dall'alto.⁷⁷ Per comprendere il valore di Villa Adriana bisogna interrogarsi sul rapporto che essa instaura anche con il paesaggio tiburtino, integrando natura, acqua e architettura in un unico sistema. Questa relazione si traduce ai giorni nostri nella definizione di una zona cuscinetto, di un dispositivo di protezione finalizzato alla salvaguardia del suo Valore Universale Eccezionale riconosciuto dall'UNESCO nel 1999, anno dell'iscrizione del sito nella *World Heritage List*.⁷⁸ L'area è composta da un mosaico di usi del suolo che nel tempo hanno contribuito alla protezione del paesaggio originario. Quest'ultimo è un paesaggio collinare, con la presenza di punti dominanti e avvallamenti, un territorio di per sé plastico costituito da un banco di tufo, lavorato in epoche geologiche da due torrenti che hanno modellato due Valli. Si tratta del Rio dell'Acqua Ferrata e del Rio di Roccabruna: il primo confluiva lungo il fianco della Villa verso Roma, l'altro sul fianco verso Tivoli. Oggi sono appena visibili, ma un tempo confluivano con una certa consistenza in un punto chiamato Pantanello, collocato alla basis villa, all'ingresso della Villa. La Villa è dotata di grandi vasche: le grandi vasche del Pecile, la vasca del Teatro Marittimo e la vasca del Serapeo del Canopo. Il disegno dell'acqua è mutato nel corso dei secoli; quello tipicamente romano chiamato *acqua captiva* si riferisce all'acqua catturata dalla geometria. Oltre a queste vasche scenografiche, Villa Adriana era dotata di tre impianti termali le Grandi Terme, le Piccole Terme, le Terme con Heliocaminus, ma anche lo stesso Teatro Marittimo, il quale, nella sua isola centrale, era dotato di un piccolo spazio termale. Inoltre, anche i giardini dovevano essere irrigati e per questa ragione Villa Adriana è costruita in un luogo preciso,

A destra, Teatro Marittimo, Villa Adriana.



77 MacDonald W.L., Pinto J.A., 1997, pp. 7-12.

78 Basso Peressut, Caliari, 2019.

in prossimità di quattro dei tredici acquedotti che alimentano la città di Roma. Oltre a Villa Adriana, espressione dell'acqua captiva, vi sono Villa d'Este e Villa Gregoriana, che, seppur con modalità differenti, proseguono la tradizione delle "Ville dell'Aniene". Villa d'Este è una villa rinascimentale incastonata nel centro storico di Tivoli; presenta al suo interno una serie di giardini e fontane realizzate con un sistema di vasi comunicanti e alimentate dall'acqua *ex machina*, che produce giochi d'acqua ed esibisce fontane. Villa Gregoriana è il risultato di una notevole operazione di modifica del paesaggio, voluta da Papa Gregorio XVI, in cui lo spostamento del letto dell'Aniene all'esterno del centro storico, origina l'acqua *naturans* del paesaggio Romantico su base archeologico-naturalistica. Lo scorrere del fiume, in occasione delle grandi piene, provocava grandi inondazioni, spingendo il Papa a deviarne il corso realizzando un bypass. I quattro acquedotti sopracitati erano l'*Anio Vetus*, l'*Anio Novus*, l'*Acqua Marcia* e l'*Acqua Claudia*; sono invisibili, viaggiano parallelamente in galleria dirigendosi verso Roma, senza mai intersecarsi.⁷⁹ Il loro attraversamento avviene nell'area retrostante Villa Adriana, la quale si connette con i suoi diverticoli a questo imponente passaggio d'acqua. Il passaggio del fiume Aniene giunge di fronte alla spianata alluvionale antistante la Villa; in questo modo emerge la connessione continua tra la Villa, il Santuario e la Villa d'Este fino a risalire la cascata, fino a trovare la Villa Gregoriana.

Sin dal primo Rinascimento, in pieno clima Umanistico, gli studiosi e architetti dell'epoca cominciarono, affascinati dall'antichità classica, a raggiungere Villa Adriana poiché interessati alle numerose rovine della residenza imperiale dell'imperatore. Le studiarono attraverso la rappresentazione *in situ* tentando la ricostituzione della forma originaria pur non prescindendo da una quota parte di invenzione. Si tratta di una tappa obbligatoria nel percorso formativo di tutti coloro che diventeranno i maestri dell'architettura nel corso del tempo, come Raffaello, Michelangelo, Bramante e Bernini, i quali utilizzeranno la Villa come fonte di ispirazione per le loro opere.⁸⁰ Il primo ad occuparsi in maniera significativa di Villa Adriana fu Pirro Ligorio (1513-1583), il quale avviò un'attenta indagine sulle rovine identificando e nominando una serie di ambienti e edifici della Villa. Realizzò rilievi e disegni del complesso che divennero fondamentali per gli studi successivi, nonostante non mancarono gli errori di interpretazione. Risultarono particolarmente significativi per gli studi di Francesco Contini, il quale aveva l'obiettivo di restituire un'immagine della Villa il più possibile vicina alla realtà del suo tempo. Anche il contributo di Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) fu considerevole. Attraverso la sua pianta, definita un vero e proprio

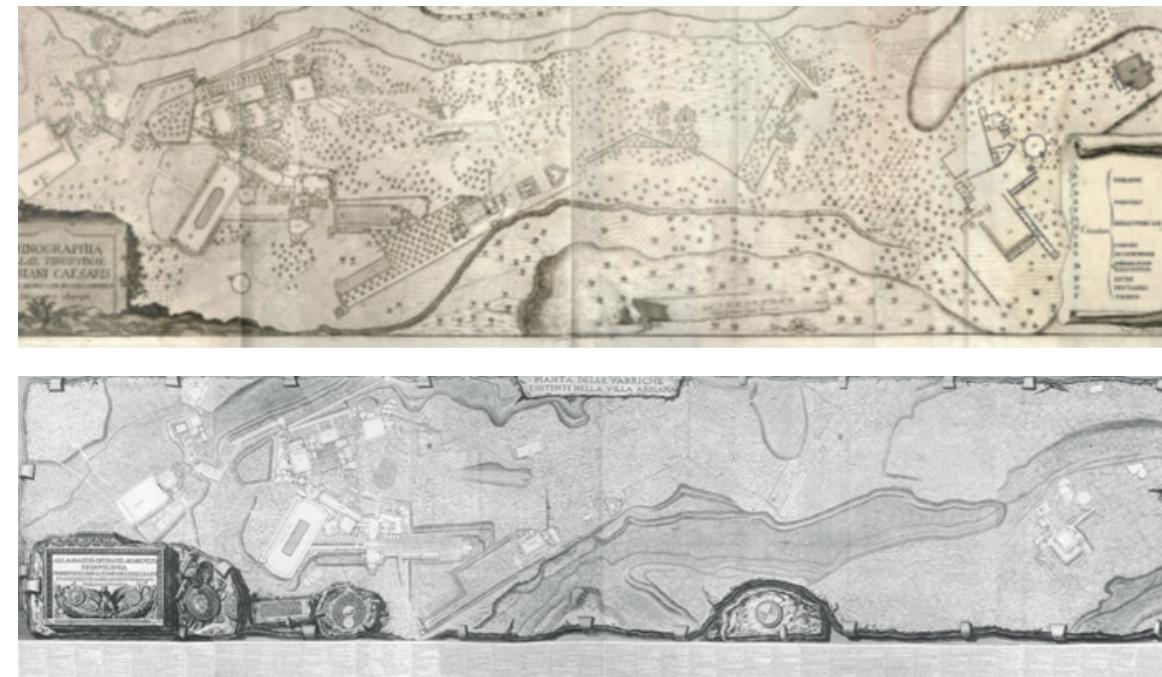
A destra, giardino della Villa d'Este a Tivoli.



79 MacDonald W.L., Pinto J.A., 1997, p. 33.

80 Caliari, 2018, pp. 14-18.

capolavoro, diede una svolta agli studi sulla Villa, documentando elementi che fino ad allora risultavano ignoti.⁸¹ In quello stesso periodo la Villa fu segnata da un'intensa attività di spoliazione in cui vennero asportati una serie di frammenti antichi, quali statue e marmi da destinare all'abbellimento di palazzi romani. L'interesse per l'Antico non era ancora interesse per l'archeologia, intesa in senso moderno; l'approccio non era ancora scientifico, i reperti venivano estratti senza documentarne la posizione, la stratigrafia e senza porli in relazione agli altri. Fu solo durante tutto il Settecento che la Villa passò da essere mera cava di materiali a luogo di scavo, diventando successivamente una meta imprescindibile per lo sviluppo del cosiddetto *Grand Tour*. Si trattava di un viaggio di formazione che architetti e illustri personaggi europei svolgevano in Italia per perfezionare la loro cultura. Attraverso le loro rappresentazioni, rilievi e disegni contribuirono a diffondere l'immagine della Villa in Europa.⁸² La rovina in particolare, durante tutto il secolo, esercitò nei visitatori un fascino particolare, evocando un'atmosfera Romantica e malinconica tipica della sensibilità Neoclassica, la quale veniva restituita attraverso la rappresentazione grafica dell'incisione e del disegno.



In basso, in ordine rispettivamente, Francesco Contini, pianta di Villa Adriana (1634-1668); Francesco Piranesi, pianta delle fabbriche esistenti nella Villa Adriana (1781).



Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), ruderi del ninfeo nel Canopo di Villa Adriana.

Villa Adriana è stata disegnata anche da un'altrettanta serie di figure. Nella seconda metà del XIX secolo è significativo il contributo degli architetti provenienti dall'École des Beaux Arts e vincitori del Grand Prix de Rome. Data la loro formazione Beaux Arts, i pensionnaires si dedicarono allo studio, all'interpretazione della rovina e, allo stesso tempo, al progetto ricostruttivo, inteso come ricomposizione volumetrica degli elementi. Di fronte alla rovina, era necessario ricomporre i frammenti, ciò che è rappresentato in pianta. Attraverso i loro disegni, Villa Adriana veniva rappresentata in una dimensione più scientifica e descrittiva; il rilievo assume una posizione di primaria importanza per la comprensione e comunicazione del paesaggio archeologico, abbandonando la visione poetico-drammatica dei paesaggisti e di Piranesi.⁸³

81 MacDonald W.L., Pinto J.A., 1997, p. 17.

82 Ibidem, p. 261.

83 Caliari, 2018, pp. 18-19.

Il pensionnaire Pierre Gérôme-Honoré Daumet, attivo a Villa Adriana tra il 1856 e il 1860, fu il primo pensionnaire a studiare il paesaggio archeologico della Villa. Durante gli ultimi decenni dell'Ottocento operarono a Villa Adriana anche Charles Girault, Pierre Joseph Esquié, Louis Marie Henri Sortrais e Charles Louis Boussois. Quest'ultimo studiò l'impianto generale della Villa e, attraverso i suoi disegni, è stato possibile comprendere il paesaggio tra Tivoli, con il suo sistema di presenze monumentali, l'Aniene e Villa Adriana. Questi architetti-disegnatori, attraverso la teoria degli ordini e la teoria delle proporzioni, erano capaci di interpretare le murature e i pochi resti architettonici che venivano studiati per la restituzione del progetto di un complesso importante come quello di Villa Adriana. Gli architetti operavano in un quadro concettuale che fa riferimento a quel vuoto esistente tra ciò che si vede e ciò che non si vede, dove ciò che si vede corrisponde al suo rilievo, alla sua consistenza reale e archeologica. Si opera con l'Antico in quella cesura vuota, in quell'assenza di conoscenza, in quella che era la forma originaria. Questo vuoto si integra solo possedendo una grande conoscenza della consistenza archeologica. La ricomposizione volumetrica degli elementi risulta semplice, ma non senza considerare quella quota di invenzione come parte integrante del processo.⁸⁴

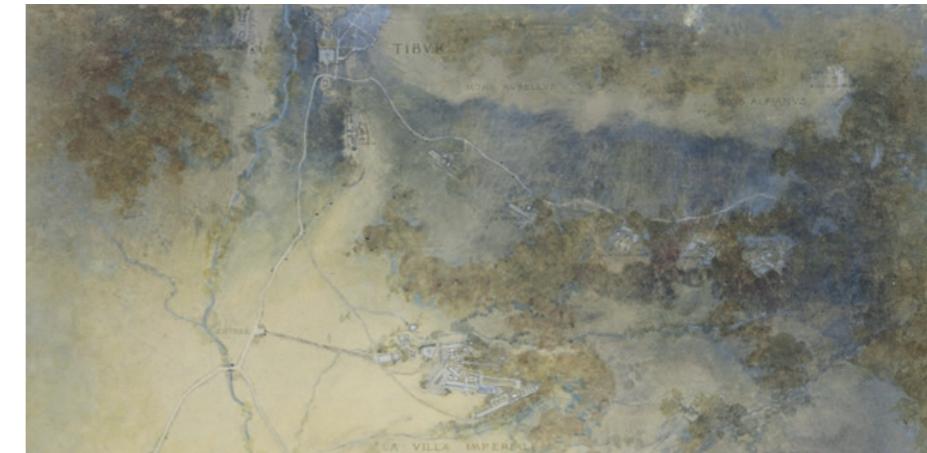


84 Caliari, 2022, pp. 137-139.

In basso, in ordine rispettivamente, Charles Louis Boussois, proposta ricostruttiva del paesaggio architettonico della Villa; Charles Louis Boussois, sezione territoriale dello stato di fatto da Valle di Tempe alla Valle del Pecile.



In basso, Charles Louis Boussois (1884-1918), Villa Adriana. Planimetria del territorio di Tivoli. Piranesi Prix de Rome, Progetti per la Grande Villa Adriana.



Lettura compositiva della Villa tra architettura, acqua e paesaggio

Dietro l'apparente frammentarietà di Villa Adriana, a prima vista composta da un insieme di grandi nuclei individuali che non sembrano dialogare e interagire tra loro, si cela una volontà compositiva ben precisa.⁸⁵ Si tratta di un microcosmo estremamente articolato, una villa imperiale composta da una moltitudine di ambienti, che, pur mantenendo una certa individualità, definiscono un sistema coerente e integrato, in cui architettura, acqua e paesaggio si fondono insieme. Esaminando il rapporto tra questi elementi, Villa Adriana si costruisce su una serie di ambiti che, per chiarezza interpretativa, consentono di leggerne in parte la continuità topografica. Nonostante l'inconsistenza dei resti, l'architettura, l'acqua e il paesaggio si configurano quali elementi ordinatori della Villa dotati di grande forza generativa.⁸⁶ Analizzando il gusto e le tendenze stilistiche così come emergono dal sito, si potrebbe presupporre che, come descritto da Marguerite Yourcenar nel suo libro le Memorie di Adriano del 1951, Adriano fosse un uomo colto e riflessivo. Nonostante la presenza di una quota parte di invenzione letteraria, si racconta del suo interesse per le arti, quali pittura e scultura, e di come questo trovò espressione nella costruzione del complesso architettonico. Non si può affermare con certezza il suo diretto coinvolgimento nella progettazione della Villa, ma sicuramente incaricò una serie di figure specializzate che seguirono il suo volere.⁸⁷ Sotto il suo impero, l'arte e la cultura greca assunsero particolare rilievo tanto che Villa Adriana ne rappresentò la massima espressione architettonica. All'interno dell'*Historia Augusta*, la raccolta di biografie degli imperatori romani, è contenuta la biografia dell'imperatore Adriano. Vi si racconta come Villa Adriana, per via del suo carattere

85 MacDonald W.L., Pinto J.A., 1997, p. 39.

86 Ibidem, p. 46.

87 Ibidem, pp. 17-18.

cosmopolita, ospitasse luoghi celebri, quali Canopo, Serapeo, Pecile, Liceo, Accademia e Inferi. Questi ambienti testimoniano il gusto dell'imperatore per la citazione colta e la memoria dei luoghi visitati durante i suoi viaggi in Grecia, Italia, Asia Minore e in Egitto.

Il Canopo è l'edificio più celebre della Villa e, insieme al Serapeo, definisce un'ambientazione altamente scenografica in cui la scena è rappresentata dal bacino del Canopo e il fondale prospettico dal Serapeo. Il termine "Canopo" si riferisce al porto dell'Antico Egitto situato in prossimità dell'estuario del Nilo; si tratta di una vasca rettangolare e allungata, le cui sponde sono accompagnate da copie di statue greche e orientali disposte all'interno delle arcate del colonnato. Il triclinio scenografico, in seguito ribattezzato Serapeo poiché dedicato al dio Serapide, presenta una copertura semicircolare che conferisce sacralità al complesso. In questo contesto, il tema dell'acqua è significativo e ha la funzione di collegamento simbolico tra la sfera terrena e la sfera spirituale.⁸⁸ Il Pecile è la più vasta piazza della Villa e si presenta come un quadriportico rettangolare ispirato alla *Stoà Poikile* di Atene. Il modello è quello del ginnasio greco, comprendente un giardino e una vasca centrale in grado di riflettere e proiettare l'immagine della natura accentuando il rapporto tra architettura e paesaggio.



Villa Adriana, vista a volo d'uccello del Pecile.

88 MacDonald W.L., Pinto J.A., 1997, p. 12.

La morfologia del terreno venne in parte riorganizzata attraverso la modellazione di rilievi e depressioni ottenendo una naturalezza artificiale in cui la topografia si adatta all'architettura e viceversa, senza cancellarne l'irregolarità. Si tratta di una composizione organica in cui ogni fabbrica trova la propria collocazione in stretta relazione con il panorama circostante e la morfologia del terreno.⁸⁹ L'imperatore Adriano, grande conoscitore della cultura greca, ripropone questa relazione tra architettura e paesaggio all'interno della sua Villa; le differenze di quota e gli scorci prospettici sono i vincoli, le irregolarità che diventano occasione di sperimentazione progettuale. L'alternarsi di luci e ombre, di monumentalità e intimità produce una trama continua di percorsi sinuosi. Gli spazi circolari delle Terme e del Teatro Marittimo, con i loro giochi di luci e ombre, traducono la continuità tra il naturale e il costruito in una dimensione meditativa in cui il paesaggio non è mai lo sfondo.

L'acqua diventa il principio generatore, capace di alimentare la vita e la persistenza manutentiva della cosiddetta *urbs in rure*. Se da una parte l'acqua diventa strumento scenografico di riflessione e di costruzione prospettica al servizio della Villa, dall'altra rappresenta, con la sua trasparenza, il prestigio del Principe. La grande forza della Roma Imperiale risiede nell'acqua, l'acqua come *origo imperii*, l'acqua come origine del comando che, se incanalata, diventa la manifestazione della potestas imperiale capace di ordinare il mondo. Il fabbisogno di approvvigionamento costante del complesso della *domus imperiale*, connotato da estesi giardini e colture, laghi artificiali, ninfei, impianti termali e scenografie, assume anche una valenza monumentale. Gli acquedotti, quando emergono dal tratto ipogeo, si trasformano in architetture straordinarie, lineari e comunicative che testimoniano quella tecnologia e capacità logistica concentrata nelle mani dell'Imperatore. Quello di Tivoli, con le grandi architetture d'acqua del Pecile, del Canopo e del Teatro Marittimo, oltre ai tre impianti termali, è alimentato dalle acque provenienti dalle fonti limpide dell'alta valle dell'Aniene. In conclusione, Villa Adriana, complesso architettonico unitario, si relaziona con il paesaggio circostante attraverso la gestione di percorsi che collegano le varie aree della Villa consentendo alla dimensione architettonica e a quella naturalistica di dialogare. L'elemento architettonico e quello naturale si relazionano grazie alla presenza dell'acqua, che si configura quale principio ordinatore, simbolo di potere e di prestigio dell'Impero.

89 MacDonald W.L., Pinto J.A., 1997, p. 17.



A sinistra, rovine nella zona nord-est di Villa Adriana.

Nella sua natura di organismo simbolico di straordinaria complessità, si può affermare che Villa Adriana rappresenti la sintesi di due espressioni talvolta contrapposte: scoperta e invenzione. Da una parte, si fa riferimento a una villa materiale come conseguenza di una scoperta, in cui sono coinvolti recinti e cupole; dall'altra a una villa ideale come il prodotto di un atto creativo, che consente l'elaborazione di un modello potenzialmente esportabile. Rivolgendo l'attenzione verso la componente più materica e permanente della Villa, si parlerà di una villa-icona, una villa reale il cui concetto è stato, nel corso dei secoli, ampiamente accolto e compreso. Al contrario, ad avere minore fortuna è stata la villa-idea, la quale, appartenendo al mondo immateriale, è stata oggetto di una continua sperimentazione progettuale. Le restituzioni in pianta, talvolta interpretative, di Francesco Contini, di Giovanni Battista Piranesi e del figlio Francesco, hanno lasciato spazio all'interpretazione e al ri-disegno di Villa Adriana. Hanno contribuito alla diffusione di un modello della Villa in chiave immaginifica, realizzando quell'unità formale degli antichi resti tanto attesa dal mondo classico.⁹⁰ Ci si interrogava su quale potesse essere la vera forma di Villa Adriana focalizzando l'attenzione sull'atto fondativo, sul progetto originario.⁹¹ La rovina, apparentemente l'unico elemento guida per la ricomposizione formale, si presenta in realtà in uno stato di avanzato deterioramento, tale da non consentire una ricostruzione veritiera. Per questa ragione, la molteplicità di corpi di fabbrica e la mancanza di una documentazione completa, qualsiasi tentativo di definizione della forma originaria si colloca nell'ambito dell'interpretazione creativa.

La villa-icona, durante il periodo che intercorre tra la sua scoperta e la pubblicazione della planimetria estesa del Contini, ha assunto un ruolo di primaria importanza per la definizione di una serie di trasformazioni architettoniche appartenenti al XVI e XVII secolo. Alcuni elementi iconici venivano importati tali e quali su nuove architetture o manipolati per ottenere nuovi modelli. Un esempio significativo è la ripresa della tipologia del recinto o del teatro, considerati degli elementi ricorrenti tra le rovine della Villa. A costituirlne un esempio è Villa Madama a Roma, la quale ne richiama l'impianto unitario e la sua articolazione frammentata con sequenze di recinti tipica della villa imperiale romana. Inoltre, ripropone alcuni dispositivi di raccordo tra gli spazi interni ed esterni come logge e portici andando ad enfatizzare quelle scenografie e quel rapporto tra architettura e ambiente tipico della villa di Adriano.

90 Caliari, 2018, p. 9-14.

91 Caliari, 2002, p. 11.

Durante il Settecento e l'Ottocento, con la diffusione in Europa del celebre *Grand Tour*, il cosiddetto viaggio di formazione che i giovani aristocratici compivano per ampliare le loro conoscenze, mutò il modo di vedere il mondo classico e le sue trame antiche. Un percorso di crescita culturale legato, non solo allo studio dei testi o dei disegni, ma all'esperienza diretta di rilevare *in situ* l'architettura, misurarla e conoscerla in maggiore dettaglio, senza perdere di vista le suggestioni che era in grado di evocare. Il viaggio in Italia ha contribuito alla nascita di un legame intimo con il mondo antico, un sentimento di profonda nostalgia, un ritorno al dolore provocato dal ricordo che quei colti viaggiatori avevano di quell'esperienza. Una nostalgia che può essere intesa in due modi distinti: nostalgia da lontananza nello spazio riferita a una distanza fisica dalla rovina che si riflette sul piano dell'assenza dell'ormai conclusa esperienza; nostalgia da lontananza nel tempo nel tentativo di riportare l'Antico al suo stato originale, attraverso il completamento delle strutture a partire dall'erosa e frammentata rovina. La nostalgia da lontananza nello spazio è quella che ha provato John Soane al ritorno dal suo viaggio in Italia nel 1780, quando si rese conto della perdita degli elaborati di disegno e rilievo realizzati a Villa Adriana. Tutto il suo studio compiutosi tramite la rappresentazione *in situ* e il rilievo delle antichità romane e greche andò perduto e in Soane, non tornando più in Italia, si concretizzò ancora di più quel sentimento provato per le antichità durante la sua permanenza nella Villa. Quella perdita lo aveva coinvolto emotivamente generando in lui quel senso di perdita e di quella nostalgia citata in precedenza. La nostalgia da lontananza nel tempo, invece, si riferisce alla nostalgia provata dal pensionnaire Charles Louis Boussois, il quale, a differenza di Soane, tentò di riportare le antiche rovine e il paesaggio alla loro forma originaria, completandola attraverso l'utilizzo del disegno per il raggiungimento della verità e della vera bellezza.⁹² Con l'intervento del pensionnaire Charles Louis Boussois si giunge alla conclusione della vicenda relativa alla villa-icona, la quale, nel tempo, è stata osservata, interpretata e trattata seguendo il *modus operandi* dell'architettura del passato. La villa-idea ha contribuito alla diffusione del concetto di villa-icona, consentendo che questa influenzasse la cultura successiva. Nonostante l'appartenenza a una dimensione astratta, la villa-idea, attraverso la sua interpretazione e il disegno della preesistenza, ha contribuito alla diffusione della villa-icona.

La Villa tra idea, icona e rovina. Contrappunto della villa-idea

John Soane (1753-1837), rappresentazione prospettica della Banca d'Inghilterra basata sulla lezione appresa durante la sua visita a Villa Adriana.



Modulazione dalla composizione paratattica a ipotattica: la struttura policentrica radiale di Villa Adriana

Al fine di comprendere come si configura la composizione architettonica di Villa Adriana, occorre far luce su alcune differenze che intercorrono tra due distinti principi ordinatori: la composizione paratattica e la composizione ipotattica. Il primo concetto deriva dal greco *pará* che significa "accanto" e *táxis* che significa "disposizione", e si riferisce all'accostamento di due elementi autonomi aventi medesima importanza.⁹³ Al contrario, l'ipotassi evidenzia la presenza di diversi livelli di subordinazione e implica una gerarchia tra le parti, tutte dipendenti da una principale. Questa contrapposizione distingue due logiche progettuali che si occupano di stabilire quale rapporto si inserisce tra le parti e il tutto. Nella paratassi lo spazio è democratico privo di gerarchie e si costruisce attraverso l'addizione di elementi modulari aventi medesima funzione; una griglia ortogonale il cui elemento iterato è il quadrato. Il risultato finale è un reticolo omogeneo privato del nucleo principale. Nell'ipotassi le singole unità si inseriscono all'interno di una struttura profondamente gerarchizzata, in un organismo il cui spazio si articola seguendo allineamenti e percorsi che definiscono ruoli e funzioni delle singole unità all'interno del sistema. La dialettica tra paratassi e ipotassi si ritrova spesso nei dispositivi di grande estensione e a Villa Adriana in maniera significativa. Come accennato in precedenza, il rapporto tra architettura e paesaggio assume particolare rilevanza nella misura in

92 Caliari, 2018, p. 16-20.

93 "Paratassi", Treccani Vocabolario on line.

cui, nel confronto tra l'idea progettuale e la particolare morfologia del suolo, si originano variazioni del paradigma stesso. Nel corso del tempo la griglia ortogonale ha assunto diverse configurazioni, adattandosi di volta in volta alle esigenze e condizioni del luogo. Tuttavia, Villa Adriana non sembra essere coinvolta in questa logica; non si tratta di una semplice variazione dei tracciati ortogonali, ma di un vero e proprio cambio di paradigma.⁹⁴ Questo principio compositivo a cui si fa riferimento è detto "polare" e gli elementi individuati come centrali, situati all'interno del modello a scacchiera, svolgono la funzione di centri di rotazione che, orientandosi, danno origine a una serie di azioni compositive radiali.⁹⁵ Se, da una parte, la regolarità della pianta a scacchiera definisce un ordine stabilito attraverso la ripetizione del modulo quadrato, la composizione policentrica introduce la diversità degli elementi.

La vera forma di Villa Adriana è il risultato di una composizione policentrica radiale ipotattica, in cui, a emergere, sono una serie gerarchica di sistemi autonomi in stretta relazione tra loro. Si tratta di una composizione altamente complessa, invisibile e impercettibile a occhio nudo; i suoi caratteri e il suo sviluppo si identificano attraverso il tracciamento di linee guida o direttive che individuano di volta in volta queste relazioni, presenti sia nelle aree centrali che in quelle più periferiche della Villa. L'origine di tale modello è da ricercarsi nell'ambito di una dimensione culturale alternativa che è il risultato di un sapere colto scaturito dall'interesse dell'Imperatore Adriano per la tradizione ellenistica.⁹⁶ Non è dato sapersi con certezza chi fosse il vero progettista e il vero artefice, ma sicuramente chiunque sia stato doveva possedere qualità proprie di un architetto esperto nel campo della composizione architettonica. L'articolazione interna della Villa è frutto di un'attenta analisi del territorio e di uno studio approfondito su quali potessero essere le relazioni spaziali tra i singoli elementi, manipolati affinché ogni singola parte rimandasse a un tutto. Questi sistemi gerarchici in parte si realizzano di per sé e a prima vista appaiono compiuti; tuttavia, mediante un'analisi più accurata, si rivelano appartenenti a un disegno più ampio, intessuto di rapporti sottili. Un ordine invisibile che precisa il senso e l'intenzione organicistica del progetto della Villa.⁹⁷

94 Caliari, 2018, p. 70.

95 Caliari, 2002, p. 31.

96 Caliari, 2018, p. 67.

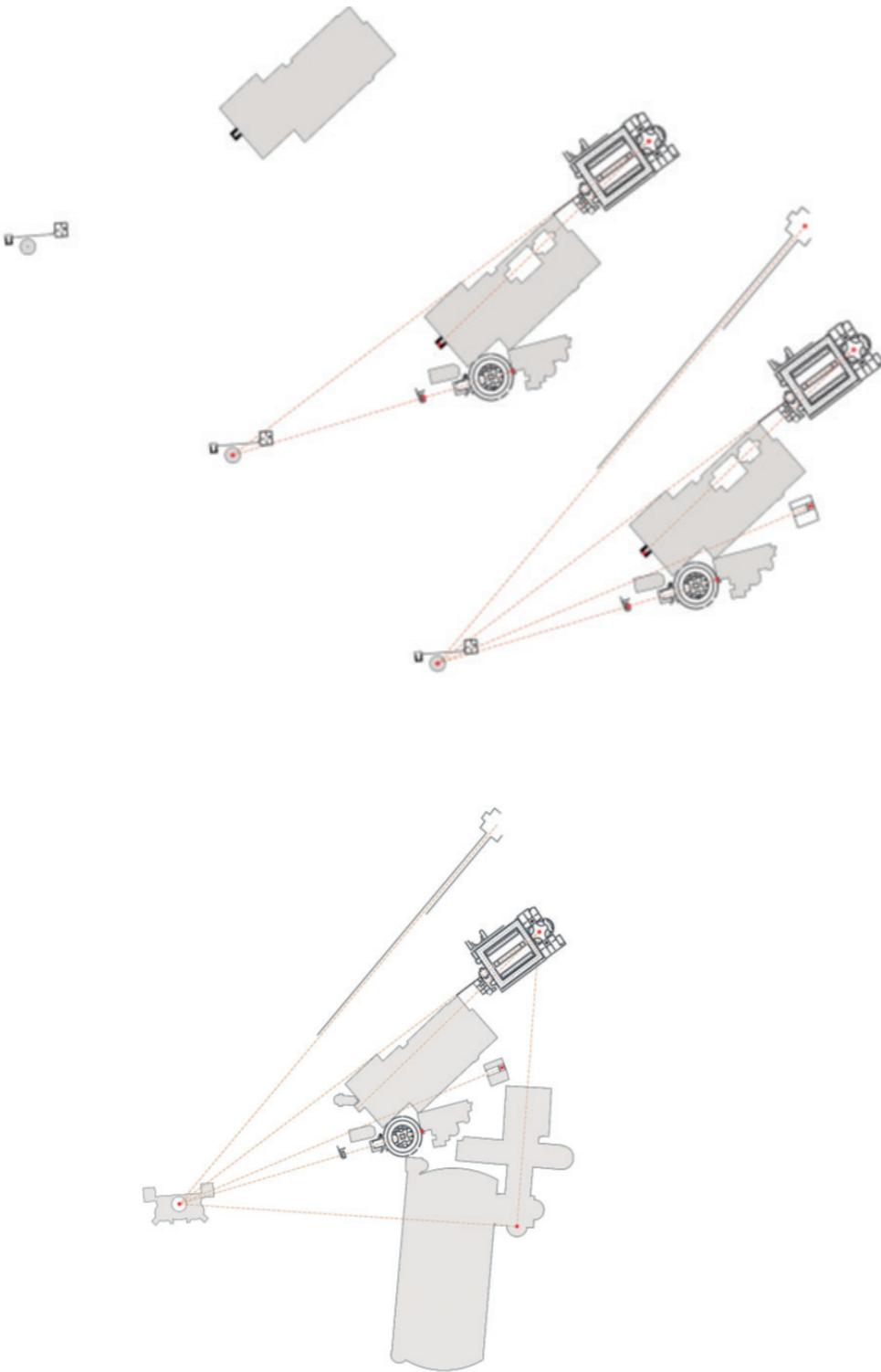
97 Caliari, 2002, p. 56.

I riferimenti compositivi di Villa Adriana vanno ricercati nei modelli dell'Acropoli di Atene, dell'Acropoli di Pergamo e dell'Isola di Phylae in Nubia. Questi esempi utilizzano lo stesso principio ordinatore che ha interessato Villa Adriana, ma quest'ultima ne risulta la massima espressione in termini di significatività delle relazioni compositive. A Villa Adriana i centri e i punti di vista moltiplicano la loro presenza, si parla così di composizione policentrica; nell'esperienza di Pergamo e Phylae si inserisce un solo punto di vista, focalizzando l'attenzione sulla formulazione di spazi che seguono un percorso visivo unico. Come già accennato in precedenza, la composizione della Villa si rifà all'utilizzo di tracciati ordinatori che ne guidano la progettazione e si dispongono seguendo una logica progettuale che non coincide con la sequenza temporale di realizzazione. Questi verranno trattati a partire dall'origine dello schema polare collocato al centro della Tholos del Tempio di Venere Cnidia.⁹⁸

La Prima Azione è caratterizzata dalla presenza di quattro radialità assiali che sembrano accerchiare la Domus repubblicana all'interno di un sistema gerarchico iniziale, in cui il nodo principale costituisce l'avvio per le successive espansioni. Questi assi entrano in relazione tra loro e lo fanno dimostrando il passaggio da una composizione paratattica, priva di gerarchie, a una composizione ipotattica in cui gli elementi si dispongono e si organizzano a partire da un fulcro principale. Il primo asse, che si origina a partire dal Tempio di Venere Cnidia, introduce un nuovo elemento, la Piazza d'Oro, passando per il suo asse di simmetria. Il secondo asse passa per la Domus repubblicana a partire dal centro della sala quadrilobata della Piazza d'Oro. Il terzo e il quarto asse, sempre a partire dal Tempio di Venere Cnidia, individuano rispettivamente l'asse di simmetria della Caserma dei Vigili e l'asse di simmetria del Teatro Marittimo.

La Seconda Azione introduce una nuova centralità e dimostra come questa, situata al centro della sala quadrilobata della Piazza d'Oro, sia capace di ridisegnare la gerarchia dello spazio. A partire da questa sala, si origina l'asse di simmetria della crociera del Palatium Invernale, del Ninfeo Stadio, dell'Edificio con Tre Esedre e il Pecile che si dispone ortogonale all'asse del Ninfeo Stadio. Quest'ultimo, insieme all'asse che unisce il centro della sala quadrilobata al il Tempio di Venere Cnidia e quello che dalla sala quadrilobata raggiunge la terza esedra, danno luogo a una trilaterazione completa con un angolo di novanta gradi in corrispondenza della terza esedra.

98 Caliari, 2018, p. 74-76.



Azione 1 – L'atto fondativo della composizione di Villa Adriana. In alto a sinistra il Tempio di Venere Cnidia e la Domus repubblicana. Al centro, Piazza d'Oro e Teatro Marittimo in corrispondenza della Domus repubblicana orientati seguendo la composizione polare. In basso a destra, la passeggiata di Tempe, la caserma dei Vigili e le Terme con Eliocamino.

Azione 2 – Nucleo ipotattico in prossimità della Piazza d'Oro. Introduzione dell'asse di simmetria della crociera del Palatium Invernale, Ninfeo Stadio, Edificio con Tre Esedre e Pecile.

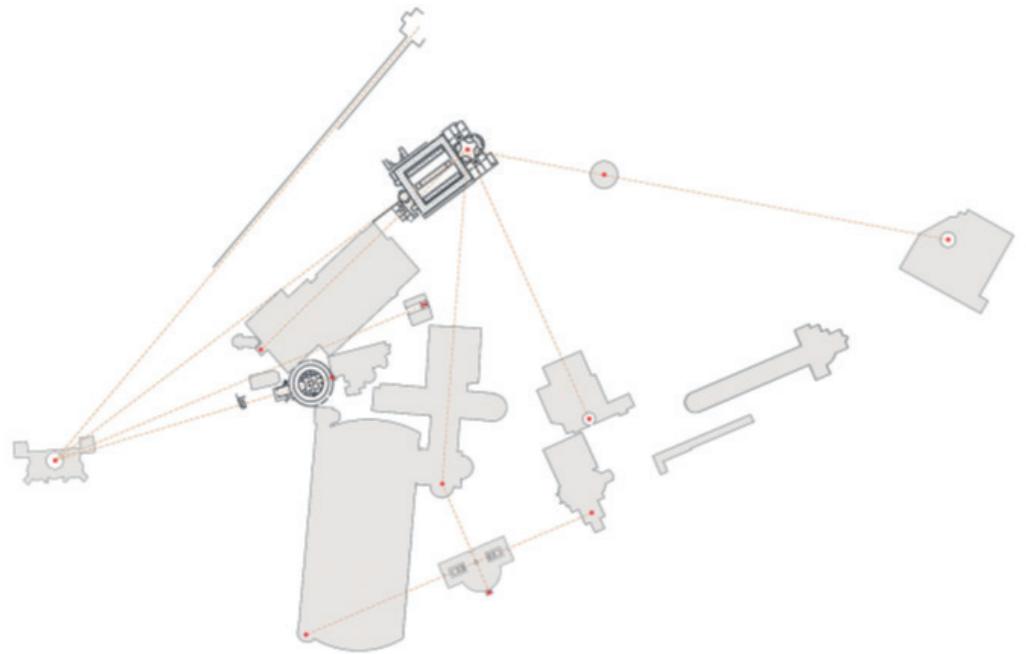
La Terza Azione, con l'aggiunta di nuove monumentalità tra cui le Grandi Terme, le Piccole Terme, il Canopo, il Grande Vestibolo con l'Antinoeion e le Cento Camerelle, dimostra come il sistema pollicentrico radiale di Villa Adriana conservi il suo impianto gerarchico e le sue relazioni, nonostante l'inserimento di nuovi dispositivi. L'asse che si genera è quello che collega il centro della sala quadrilobata della Piazza d'Oro e, passando per il suo asse di simmetria, il centro della grande *tholos* delle Grandi Terme. Questo asse, insieme agli assi che collegano l'uno la sala quadrilobata all'Edificio a Tre Esedre e l'altro le Grandi Terme e l'Edificio a Tre Esedre, danno origine a una nuova trilaterazione con angolo di novanta gradi situato sulla grande *tholos* delle Grandi Terme.

La Quarta Azione pone le basi per lo sviluppo dell'ultimo tracciato in cui è previsto l'inserimento di un nuovo sistema all'interno di una quadra più marginale e periferico della Villa senza perdere di vista la sopraccitata gerarchia dello spazio. Questo asse individua, a partire dalla sala quadrilobata della Piazza d'Oro, il Tempio di Apollo passando per la Rotonda del Parco.

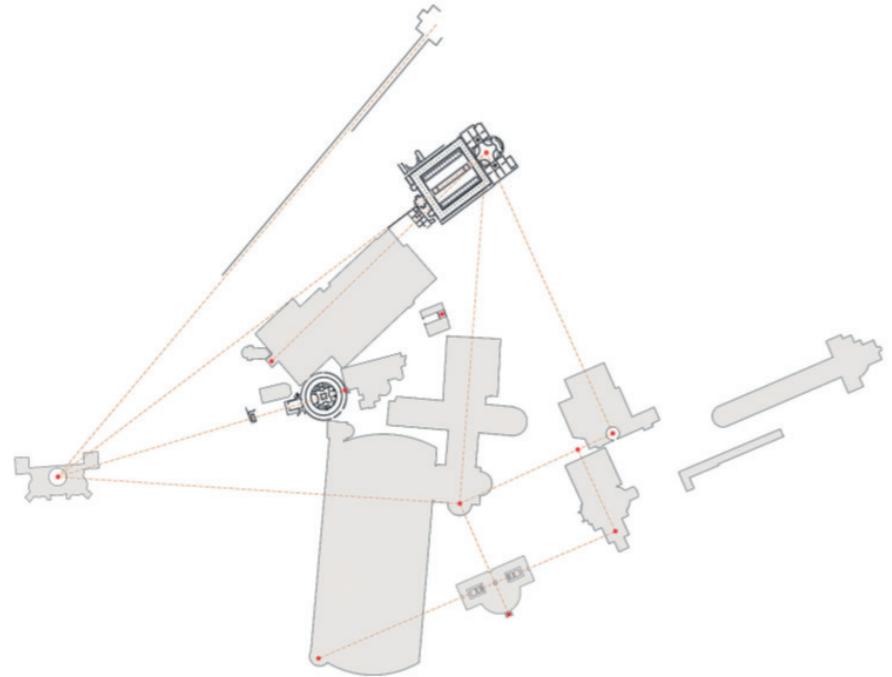
La Quinta Azione è la più significativa in quanto in questa fase si ha la messa in relazione di due poli periferici della Villa: il Teatro Greco a Nord e il Teatro dell'Odeon a Sud. Viene introdotto il tema del completamento formale del complesso e la dimensione paesaggistica in stretta connessione con l'ambito architettonico. Il Teatro Greco si colloca lungo l'asse che connette il Tempio di Venere Cnidia con la Piazza d'Oro, mentre il Teatro dell'Odeon, sito in una posizione più defilata, dà origine a due assialità di carattere radiale. Il primo asse attraversa la terrazza dell'Accademia e termina nel centro della *tholos* di Roccabruna, mentre il secondo asse si conclude in prossimità della testata del Pretorio.

Queste Azioni dimostrano come la struttura pollicentrica radiale ipotattica di Villa Adriana raggiunga l'apice del suo sviluppo a partire dalla definizione di un'intensa rete gerarchicamente organizzata, in cui ad entrare in relazione sono elementi molto diversi tra loro sia per qualità formali che logistiche. A partire dall'inserimento di unità indipendenti l'una dall'altra, si giunge alla definizione di un organismo unitario integrato nel contesto paesaggistico in cui è inserito.⁹⁹

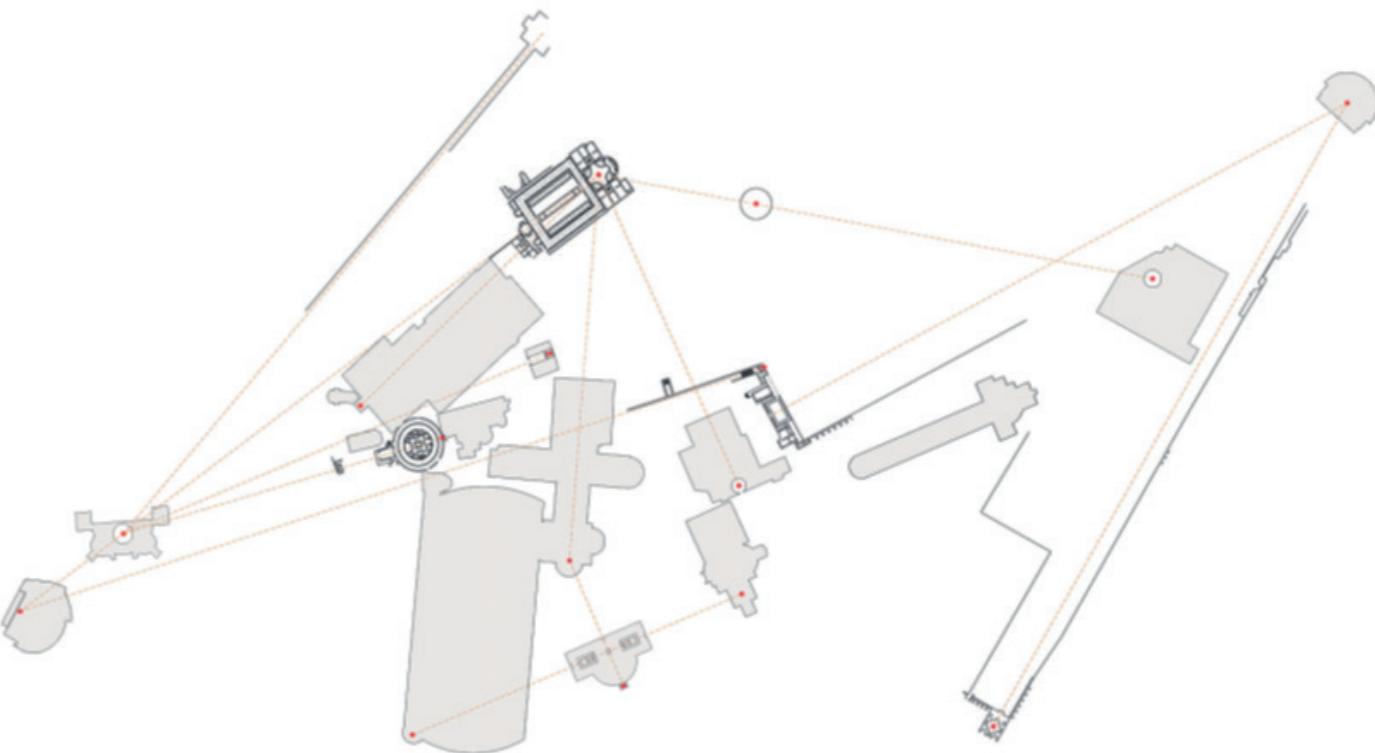
⁹⁹ Caliari, 2018, p. 74-76.



Azione 3 – Introduzione del Canopo, del Grande Vestibolo e dell'asse di simmetria delle Grandi Terme.



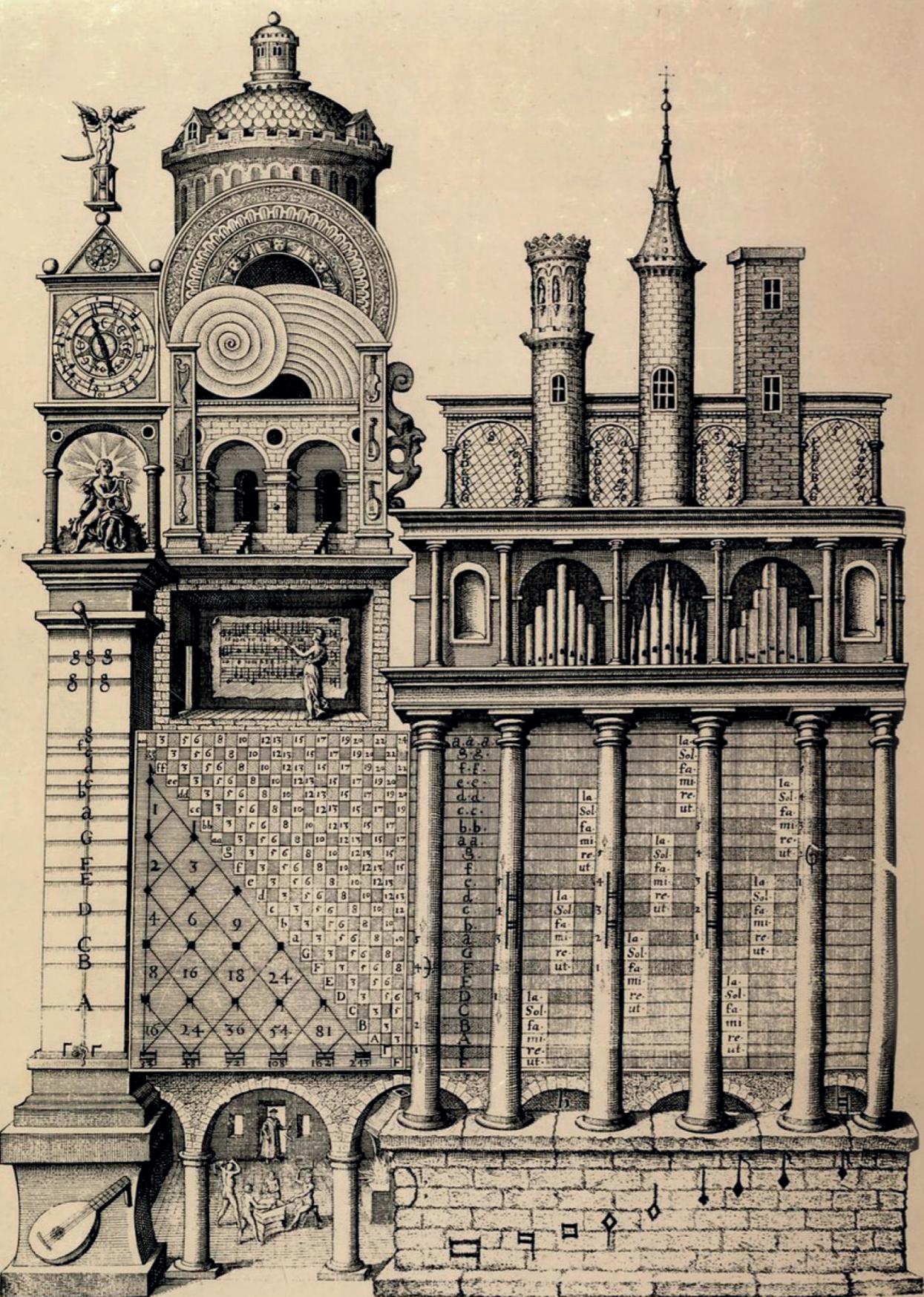
Azione 4 – Introduzione dell'asse policentrico passante per la Rotonda nel Parco e centrato sul Tempio di Apollo.



Azione 5 – Introduzione dei due teatri periferici e delle due grandi terrazze dell'Accademia e dell'Altura.

ATTO IV

Edifici che cantano



A sinistra, Templum musicae, in R. Fludd, *Utriusque Cosmi Historia*.

**Comporre
lo spazio e
comporre
il suono:
analogie
fondamentali**

Nel momento in cui si smette di considerare l'architettura come mero contenitore di funzioni, ma piuttosto la si eleva ad organismo capace di grandi espressioni estetiche, è allora che l'analogia tra l'opera architettonica e quella musicale diviene evidente. L'architettura può, dunque, essere letta come un *Klangkörper* in cui spazio e suono si uniscono, trovando la sua massima espressione nelle architetture per lo spettacolo. Così gli edifici diventano partiture percorribili e la promenade architecturale può allora essere paragonata all'ascolto di una composizione musicale: le sequenze di spazi si succedono come frasi musicali e ogni elemento architettonico si rivela quale nota di una partitura che l'occhio e l'orecchio possono percepire in modo sinestetico. In tale prospettiva, l'architettura si configura quale arte totale: non soltanto da osservare, ma da ascoltare, vivere e ricordare. *La musique est: temps et espace, comme l'architecture.*¹ Accogliere e validare l'idea di Le Corbusier che architettura e musica condividano lo stesso linguaggio fondato su spazio e tempo è il nodo cruciale di questo capitolo, attraverso il quale si intende approfondire i molteplici aspetti di questa analogia e come questi possano essere utili alla comprensione e valorizzazione reciproca delle arti.

Renzo Piano, in un dialogo del 1995 con il compositore Luciano Berio, sostiene: "In effetti, la musica è l'architettura più immateriale che possa esistere. È incredibile quanti elementi del fare musica e del fare architettura siano simili".² Tuttavia, che le discipline dell'architettura e della musica fossero indissolubilmente legate è chiaro da tempo immemore e ha radici molto profonde che affondano nella Grecia classica. Le analogie sfuggono dall'essere solamente metafore. Architettura e musica condividono, basi comuni fondate sull'ordine, sulla proporzione e sui principi matematici. Nell'antichità, infatti, la bellezza era il risultato della corrispondenza tra le parti e il tutto.³

1 Le Corbusier, 1954, p. 29.

2 Leoni, D., 2010, p. 19.

3 "Così la simmetria è un accordo uniforme fra i membri della medesima opera, ed una corrispondenza di ciascuno dei medesimi, presi separatamente, a tutta la figura intera, secondo la proporzione che le compete". Marco Vitruvio Polione, a cura di Amati, C., 1829, p. 14.

Nel VI secolo d.C. musica e architettura erano state inserite formalmente da Boezio nel *quadrivium*⁴ delle "arti del numero", insieme all'aritmetica e all'astronomia, ma, già in epoca classica, i pitagorici (e successivamente Platone nel *Timeo*) avevano individuato in questo gruppo di discipline matematiche le vie di accesso alla conoscenza dell'ordine cosmico. Basti pensare alle teoria della musica delle sfere celesti⁵ per cui il cosmo stesso è un organismo musicale, e l'architettura, intesa come microcosmo costruito, deve riflettere per mimesi quell'ordine. Nel VI secolo a.C. Pitagora, fondatore della filosofia matematica, aveva intuito, mediante il celebre esperimento delle corde vibranti, che l'origine delle consonanze musicali, gli armonici, deriva da semplici rapporti numerici: l'intervallo di ottava deriva da un rapporto 2:1, quello di quinta da 3:2, quello di quarta da 4:3 e così via. Si è rilevato, dunque, che due note suonano bene insieme quando i rapporti tra le loro frequenze sono caratterizzati da piccoli numeri interi.

"Le proporzioni che dilettono gli orecchi con la musica, le stesse appunto dilettono gli occhi e l'animo con l'armonia delle forme. Di questi numeri si servono gli architetti non confusamente e alla mescolata, ma in modo che corrispondano e consentano da ogni banda all'armonia", scrive Alberti.⁶ Difatti, il proporzionamento armonico dell'architettura del Rinascimento è tutto orientato sul principio generale dell'uso di piccoli numeri interi con i quali organizzare la distribuzione e la disposizione delle parti dell'edificio. Per citare un esempio concreto, nella facciata di Santa Maria Novella a Firenze l'altezza dell'ordine inferiore è pari al doppio di quello superiore, legati dunque dal rapporto musicale di ottava, e la campata del portale è di altezza pari a una volta e mezzo la sua larghezza secondo il rapporto 2/3, ossia la quinta. Un altro esempio è la relazione certa tra il mottetto *Nuper rosarum flores*, composto da Guillame Dufay in occasione della consacrazione di Santa Maria de Fiore a Firenze il 4 marzo 1436, e la struttura della cattedrale stessa. Il brano si divide in quattro parti, ciascuna delle quali comprende un'esposizione del *cantus firmus* con indicazioni metriche sempre differenti (in notazione moderna si passa dal ritmo 6/4 a 2/2, 2/4 e 6/8). Questo fa sì che le durate siano diverse per ciascuna sezione

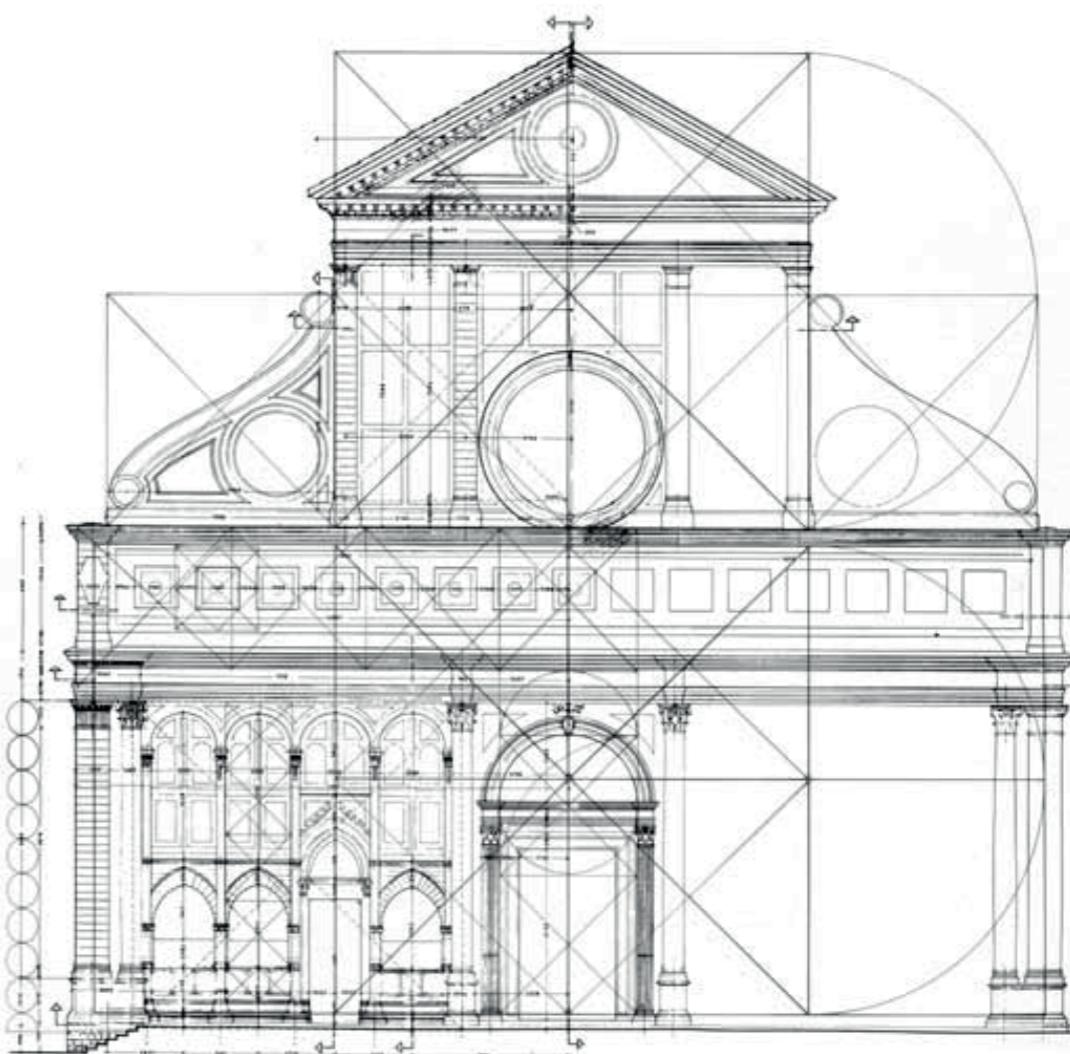
4 Il termine, con la grafia quadruiuo, è stato introdotto da Boezio nel Prologo all'*Institutio arithmetic*a, traduzione in latino di scritti di un tale Nicomaco di Gerasia (60-120 d.C.), che raccolse le teorie della scuola pitagorica.

5 La musica, o armonia, delle sfere, è un antico concetto filosofico che considerava l'universo come un enorme sistema di proporzioni numeriche. I movimenti dei corpi celesti (Sole, Luna e pianeti), ritenuti collocati su sfere ruotanti, avrebbero prodotto una sorta di musica, udibile solo dall'orecchio dei veggenti, e consistente in formule armonico-matematiche. La teoria della musica delle sfere ebbe origine nell'antichità e continuò a essere seguita almeno fino al XVII secolo, suscitando l'interesse di filosofi, musicologi e musicisti. Secondo Pitagora, il Sole, la Luna e i pianeti del sistema solare, per effetto dei loro movimenti di rotazione e rivoluzione, produrebbero un suono continuo, impercettibile dall'orecchio umano, formando tutti insieme un'armonia. Di conseguenza, la qualità della vita sulla Terra sarebbe influenzata da questi suoni celesti.

6 L. B. Alberti, *L'arte di costruire*, a cura di V. Giontella (Torino: Bollati Boringhieri, 2010), pp. 724-725.

In basso, Leon Battista Alberti, Santa Maria Novella, Firenze, 1456. Tracciati regolatori armonici della facciata di S. Maria Novella.

pur restando identico il numero di battute. Differenti è però il *tactus* (corrispondente all'unità di misura della pulsazione), e per ciascuna sezione si ottengono i seguenti valori: 168, 112, 56 e 84, che divisi per 28 danno i rapporti 6:4:2:3.⁷ Se si osserva la struttura della cattedrale si riscontrano facilmente le ricorrenze di questi numeri: la modularità è data da un blocco della misura di 28 braccia, la navata è composta da 6 moduli, i transetti da 2 moduli ciascuno per un totale di 4, la zona absidale da 2 moduli, mentre 3 moduli separano il soffitto della cupola dalla quota di pavimento. Ritorna quindi lo schema 6:4:2:3 del mottetto.



7 Ficarella, G., 2016.

Tornando all'idea pitagorica, questa si traduce presto in teorie architettoniche proporzionali: l'edificio, come le scale musicali, deve obbedire a rapporti numerici armonici affinché la stessa proporzione possa guidare la costruzione di architetture perfette. Nei templi dorici, ad esempio, troviamo rapporti modulari simili a quelli musicali precedentemente citati: Goethe riprende questo tema nel *Faust II*, con un riferimento al dorico di Paestum. Vitruvio, nel I secolo a.C., scriveva nel *De architectura* che "l'architettura si compone di Ordinazione, che in greco si dice *Taxis*; di Disposizione, che anco i Greci la chiamano *Diatesin*; di Euritmia, Simmetria, Decoro e Distribuzione, la quale in greco è detta *Oeconomia*"⁸ e che la bellezza di un edificio nasce dall'armonia delle parti, quella che nel XV secolo d.C. Alberti chiamerà, nel Libro IX del suo *De re aedificatoria*, *concinnitas*⁹.

Nell'opera del 1949¹⁰, Rudolf Wittkower indaga l'architettura palladiana alla ricerca di intenzionali corrispondenze tra architettura e musica a partire da un'esplicita dichiarazione dello stesso Palladio nella lettera relativa al parere richiestogli dai soprintendenti per la costruzione del nuovo duomo di Brescia:

onde questa fabbrica non potrà se non fare bellissima vista e contento grandissimo, per la bella forma, a quelli che entreranno in chiesa perciocché, secondo che le proporzioni delle voci sono armonia delle orecchie, così quelle delle misure sono armonia degli occhi nostri, la quale secondo il suo costume sommamente diletta senza sapersi il perché fuori che da quelli che studiano di sapere le ragioni delle cose.¹¹

Palladio, che si considerava uno di quelli "che studiano di sapere le ragioni delle cose" è naturale che cercasse, sulla scia di Alberti, di raggiungere "l'armonia degli occhi nostri", anche servendosi dell'analogia riconosciuta con le "proporzioni delle voci".

Per tornare a Le Corbusier, citato nell'introduzione a questo capitolo, *Le Modulor* è il manifesto di un ideale architettonico che contempla la misura musicale, in particolar modo l'armonia, come si può dedurre dal sottotitolo del libro: *Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*. Non casualmente l'opera si apre col riferimento a Pitagora e, dopo quest'omaggio, l'architetto disegna un excursus storico che dal canto

8 Marco Vitruvio Polione, a cura di Amati, C., 1829, p. 13.

9 "La bellezza è una certa convenienza e concinnità delle parti entro un tutto, secondo numero, finitezza e collocazione, come esige la concinnità, principio per cui ogni cosa è armonicamente unita nel suo insieme". Alberti, L. B., a cura di V. Giontella (2010), p. 721.

10 Wittkover, R., 1998.

11 Portoghesi, P. e Capellini, L., 2008, p. 177.

gregoriano giunge alle musiche atonali del Novecento, passando per Bach, Mozart, Beethoven, Debussy, Ravel, fino a Satie e Stravinsky. Egli dichiara che nel proprio progetto demiurgico ha costantemente presente la musica, perché "*la musique et l'architecture dépendent de la mesure*"¹² e "*architecture et musique sont sœurs, très intimes... l'architecture est dans la musique, la musique dans l'architecture*"¹³.

Da questa breve panoramica storica si può trarre la conclusione che musica e architettura sono due potenti contenitori di spazio e tempo, due "forme a priori" della mente, per citare Kant, progettate dal pensiero per contenere e accordare i moti del vivere. Attraverso lo spazio architettonico e il tempo musicale l'uomo diventa cittadino d'un altro mondo, è partecipe di un cosmo prodotto dal pensiero, parallelo alla realtà e modello della realtà. Non è un caso che l'esperienza estetica dell'uomo nello spazio e nel tempo ideati dall'architettura e dalla musica sia stata percepita e pensata nella storia millenaria della cultura europea con modalità del tutto analoghe all'esperienza umana del divino, all'intima comunione dell'uomo con le potenze superiori che dall'alto governano la vita del mondo. È in virtù di questa contiguità che fin dalla classicità, precisamente dalle teorie cosmologiche formulate da Platone nel *Timeo*, Dio è rappresentato come un divino demiurgo: geometra, musicista e saggio architetto celeste che crea l'architettura del tempio mondano ornandolo della musica prodotta dal moto eterno e circolare dei corpi celesti allo scopo di contenere e accogliere le menti e la vita degli uomini di passaggio su questa terra.

Lungi dall'esistere solo nella sua materialità, la costruzione architettonica, come la composizione musicale, vive nell'atto percettivo e corporeo di chi la attraversa ed è organismo vivente, incessantemente in movimento. Questa dimensione poetica e filosofica chiarisce il potere trasformativo dell'architettura. Nella conversazione di Goethe con Eckermann del 23 marzo 1829 compare la metafora dell'architettura come *gofrorene Musik*: "ho trovato una pagina tra le mie carte (...) dove descrivo l'architettura come musica congelata. E c'è qualcosa in questo, sai; lo stato d'animo prodotto dall'architettura è simile all'effetto della musica".¹⁴ La suddetta metafora, infatti, nasce nella Germania dell'Ottocento. Il primo a definire l'architettura come *versteinerte Musik*, musica pietrificata, a stare almeno alla testimonianza della moglie Dorothea, sembra essere stato Friedrich von Schlegel, seguito in breve tempo da Schelling nella *Philosophie der Kunst*, per

12 Le Corbusier, 1954, p. 27.

13 Le Corbusier, 1994, p. 12.

14 Eckermann, J. P., a cura di Enrico Ganni, 2008, p. 274.

il quale l'architettura sarebbe stata da considerare *erstarre Musik*, musica solidificata, e poi da Goethe, precedentemente citato, nelle *Massime*, il quale, in un passo famoso, equiparò invece l'architettura a una *verstummte Tonkunst*, musica ammutolita. Tuttavia, Schopenhauer nel *Mondo come volontà e rappresentazione* attribuiva a Goethe la formulazione diversa di architettura come musica congelata.¹⁵ Un esempio palese, anche ad occhi inesperti, di questa analogia è la Casa danzante di Frank O. Gehry a Praga del 1995. I due corpi avvinghiati nell'abbraccio suggerito dalla forma contorta dello stabile non suonano di per sé, ma in quanto pietrificazione del gesto danzante, in quell'istantanea e perenne immobilità, suggeriscono la presenza implicita di una qualche musica come causa e stimolo del movimento. Non stupisce, dunque, che la metafora abbia avuto fortuna nella storiografia e nella critica musicale, dove la qualifica di architetto è stata spesa di frequente a delineare l'essenza dell'arte di musicisti e compositori. Dopo Bach, Beethoven è forse il musicista che più di tutti è stato equiparato, per il suo modo di comporre, a un architetto. In un passo della sua autobiografia, Frank Lloyd Wright scrive:

*When I was a small child I used to lie awake listening to the strains of the Sonata Pathétique - Father playing it on the Steinway square downstairs in the Baptist minister's house at Weymouth. (...) When I build, I often hear his music and, yes, when Beethoven made music I am sure he sometimes saw buildings like mine in character, whatever form they may have taken then.*¹⁶

In architettura e in musica gli stessi lemmi disciplinari si assomigliano: altezza, intensità, sensi, vibrazione, tempo, acustica, suono, e altri mille si concatenano in una visione polimorfa aiutando a comprendere l'ineluttabile trasversalità delle arti che vivono in funzione di un progetto più alto e misterioso, che vive anche nelle separazioni concettuali tra le due discipline. Peter Zumthor, infatti, nel suo più celebre testo scrive:

*I enter a building, see a room, and - in the fraction of a second - have this feeling about it. We perceive atmosphere through our emotional sensibility - a form or perception that works incredibly quickly (...). The first movement of Brahms's viola sonata, when the viola comes in - just two seconds and we're here! I have no idea why that is so, but it's like that with architecture too. Not so powerfully as with that greatest of arts, music - but it is there nonetheless.*¹⁷

A destra, Frank O. Gehry, Casa danzante, Praga, 1996.



15 Napolitano, M., 2017.

16 Wright, F. L., 1939-1949, p. 147.

17 Zumthor, P., 2006.

Klangkörper, corpo sonoro, è il termine tedesco che permette di definire l'idea di architettura come organismo capace di produrre e modulare suoni. Roberto Favaro¹⁸ scrive:

Il corpo del manufatto suona, può suonare, per molteplici ragioni tra loro connesse. Suona per l'insieme organico delle sue componenti che, testimoniando dell'inesorabile impermanenza del tempo, modificano la propria apparenza muta con scricchiolii, tonfi, schiocchi, sospiri che, soprattutto nel silenzio notturno, caricano l'edificio o il manufatto di una suggestiva forza espressiva. Suona anche per i differenti sistemi impiantistici che generano (...) una ricca polifonia di attributi acustici. Suona come strumento eseguito - nel rapporto tra dentro e fuori - dagli elementi atmosferici, dalla natura che lo accarezza, dall'abitante che ne fa teatro di una propria drammaturgia sonora esistenziale. Suona, prioritariamente, perché ogni cosa (ogni casa), come uno strumento musicale, ha una voce, un suono, un timbro, qualificato musicalmente in base alle qualità di elasticità e risonanza della materia di cui è composta, alle modalità di sollecitazione, allo specifico ambiente di riverberazione all'interno del quale il suono, generato dal corpo vibrante, trova eventuale valorizzazione.¹⁹

Allora, se consideriamo l'architettura come organismo sonoro, gli elementi di cui è costituita diventano strumenti. Ogni materiale, ogni superficie, ogni forma contribuisce a modulare suoni. Anche lo spazio stesso, quindi le geometrie, la forma di un corridoio, la curvatura di una volta, l'orientamento di una sala, la presenza di nicchie, possono amplificare o ridurre il suono, generare riverberi, echi e risonanze controllate, trasformando l'edificio in uno strumento musicale. Ad esempio, la forma concava di una sala modula le onde sonore, creando punti di amplificazione naturale, mentre le superfici riflettenti e assorbenti modulano riverberi e intensità. Questa consapevolezza geometrica è presente in numerosi edifici storici: i teatri greci e romani, archetipi per eccellenza, furono studiati con proporzioni precise per consentire la propagazione della voce anche negli ultimi gradini; la forma dei teatri greci, da Epidauro a Siracusa, non a caso, si dice che prendesse la sua stessa origine dallo "spirito della musica". Le sale delle cattedrali gotiche, invece, amplificano il canto corale grazie all'altezza delle volte e alla distribuzione delle navate e le facciate rinascimentali e barocche, con le loro sequenze di logge e finestre, alternavano pieni e vuoti secondo principi simili al contrappunto musicale.

18 Roberto Favaro (Padova, 1961), laureato in Filosofia all'Università di Padova, si è perfezionato in musicologia presso la Humboldt-Universität di Berlino. Professore di Storia della musica presso l'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano, ha insegnato come visiting professor all'Accademia di Architettura di Mendrisio e allo Iuav di Venezia. È direttore artistico del Teatro Lirico di Milano (area musica classicae lirica) e dirige la rivista di studi musicali Musica/Realtà.

19 Favaro, 2018.

Klangkörper e architetture per lo spettacolo

A Venezia, vale la pena di osservare l'esempio delle chiese degli Ospedali Grandi, e in particolare della chiesa della Pietà annessa all'omonimo Ospedale del XVIII secolo, in cui una ricca tradizione esecutiva musicale culminata con il lavoro esemplare di Antonio Vivaldi stimola l'edificio ecclesiastico a trasformare la propria identità costruttiva, con l'aggiunta e l'ampliamento delle cantorie e l'utilizzo di nicchie e lunette sopraelevate, per assecondare le esigenze di spazializzazione del suono promosse dai compositori i quali, a loro volta, trovano nella chiesa così rinnovata la spinta a sperimentare nuove esperienze di suono spazializzato, quadrifonico, asimmetrico, circolare, comunque posizionato in alto e al di sopra rispetto alla postazione d'ascolto occupata tradizionalmente dai fedeli.

E per rimanere ancora a Venezia, occorre menzionare uno dei più significativi esperimenti di incontro tra architettura e musica, o meglio tra architetto e compositore, realizzato in occasione della messa in scena nel 1984, presso la chiesa sconsacrata di San Lorenzo, del *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* di Luigi Nono con la celebre "Arca", o smisurata cassa armonica riaccordabile tramite i numerosi pannelli lignei del rivestimento, progettata da Renzo Piano. Luigi Nono afferma: "come il suono si compone con altri suoni nello spazio; come quelli si ricompongono in questo... Il che significa: come il suono legge lo spazio, e come lo spazio scopre, svela il suono". Difatti, come nella chiesa della Pietà, il vescovo di Piano esalta l'idea di uno spazio sonoro disponibile a una disseminazione variabile e comunque attiva delle fonti sonore, oltre che a un posizionamento, per così dire sferico, avvolgente il pubblico, che si trova così coinvolto in un'esperienza percettiva nuova, galleggiante al centro di uno smisurato strumento-architettura. Il passaggio decisivo deriva dall'idea iniziale di una "integrazione delle arti" alla "tragedia dell'ascolto". In reazione ad una idea di spazio come forma pura, a priori, emerge l'intento di restituire lo spazio stesso alla dimensione dell'ascolto. Occorre, dunque, depurare l'opera di ogni apparenza figurativa, lasciando affiorare in tutta la sua pienezza l'"invisibile del suono". Nel suo riferirsi, nelle forme spaziali, alla chiglia di una nave e, insieme, alla sagoma di un liuto, queste citazioni possono essere infatti lette come un ritorno all'origine stessa dell'"invisibile del suono", origine intesa da Cacciari come "dimensione di silenzio da cui si produce ogni parola, ogni suono, ogni senso". La metafora del liuto costituisce la traduzione letterale dell'idea di musica come "spazio abitabile" e del suo corollario: l'architettura come strumento musicale. Queste metafore richiedono al progetto architettonico di farsi carico di un sostanziale nascondimento; richiedono una estrema modestia da parte dell'architetto. Anche per Renzo Piano, che della modestia ha fatto una delle qualità chiave del suo lavoro, è stato difficile riuscire in una impresa che avrebbe condotto alla scomparsa



A sinistra, Renzo Piano, L'Arca di Prometeo, Venezia, 1984.

dell'oggetto architettonico convenzionalmente inteso.²⁰ Qui si assiste al fascinoso scambio di reciprocità e stimoli estesi all'idea di una forma architettonica camaleontica che modifica se stessa in funzione della musica accolta dentro di sé, ma al tempo stesso di una composizione musicale inedita, spesso commissionata a musicisti residenti i quali configurano il discorso sonoro sfruttando le enormi potenzialità installative e acustiche della sala, anzi, facendo della sala stessa un vero e proprio macro strumento aggiuntivo, a completamento, o a indispensabile motore di valorizzazione artistica e realizzazione pienamente compiuta dell'opera.

La più bella avventura, per un architetto, è quella di costruire una sala per concerti. Forse è ancora più bello per un liutaio costruire un violino; ma si tratta (con tutte le differenze di dimensione e di impiego) di attività molto simili. In fondo si tratta sempre di costruire strumenti per fare musica o per ascoltare musica. È il suono che comanda, è la cassa armonica che deve saper vibrare con le sue frequenze e la sua energia.²¹

Si può partire dall'affermazione di Renzo Piano per affermare che sono quasi centomila, ad esempio, le opere liriche che sono giunte fino a noi, ma ognuna di loro vive sempre e soltanto dentro un'architettura. Teatri, auditorium, hall, e infinite variazioni sul tema ci hanno costretto a credere che progettare e comporre altro non sia che una vicenda d'amorosi sensi, di incomprensioni, e negazioni, di slanci, di ardori che ispirano e si ripongono nel cassetto, o nello spazio dal teatro di Segesta o all'IRCAM di Parigi, sempre musica è, ma come direbbe il titolo di un prezioso programma di Luciano Berio del 1972: "c'è musica e musica". E c'è architettura che suona, che intercetta le vibrazioni del cosmo, e le diluisce nel tappeto sonoro della nostra esistenza, ogni spazio vibra, e ogni umano, pure, dunque la casa degli uomini è la cassa armonica della frequenza umana, nell'impossibilità del silenzio e in assenza di un progetto che non abbia cognizione di sé come frammento culturale del nostro passaggio "rumoroso" sulla terra. Un breve passaggio di Marius Schneider recita: "La fonte dalla quale emana il mondo è sempre una fonte acustica", come una maledizione magica dunque il mondo non può sfuggire alle frequenze che emette, suoni. L'uomo ne riprende le potenzialità originarie e le trasforma in musica, e in architettura, come in una dicotomia genetica e disciplinare, le sorelle vibranti, diventano gemelle e si completano come in un corpo che non conosce altro che quella perfetta simbiosi.²²

20 Manzione, L., a cura di Ferrari, G., 2013.

21 <https://www.auditorium.com/it/storia-auditorium/>

22 De Caro, M., 2022.

Tra le svariate soluzioni di sala a geometria variabile degli ultimi decenni, il caso forse più esaltante e, per i tempi storici, più innovativo di interazione virtuosa e reciprocamente sollecitante tra musica e architettura è il celebre Padiglione Philips progettato da Le Corbusier, con la collaborazione di Iannis Xenakis, per l'Esposizione Universale di Bruxelles del 1958. Un manufatto che, tra l'altro, trova la propria origine formale e compositiva, ad esempio le superfici rigate, nella trasposizione grafica, dunque in qualche modo notazionale, del glissando di suoni contenuto nell'opera orchestrale *Metastasis*, dello stesso Xenakis del 1954, ma che soprattutto trova nel *Poème électronique*, musica sintetica e concreta registrata su nastro magnetico, di Edgar Varèse, proiettato da circa 450 altoparlanti collocati al proprio interno, la straordinaria sintesi di una complicità e simbiosi spettacolare tra musica e architettura. Ci troviamo, dunque, di fronte ad una sorta di auditorium, ma totalmente differente da quelli tradizionali nati a scopo di contenere ed esaltare acusticamente, con la loro forma e i materiali, gli eventi sonori e di farli fruire ad un pubblico statico senza interferire minimamente con l'opera del compositore e degli esecutori; il padiglione Philips nasce intorno ad una musica e per ciò il suo volume è progettato al fine di completare il lavoro dei singoli strumenti, in tal caso elettronici, e dialogare con l'utente che non è più spettatore fermo. A seconda di come questo si muove all'interno della costruzione, infatti, cambia tutto l'insieme delle percezioni che ha, in ambito sia visivo che acustico, le pareti stesse, riflettendo luci e note, dialogano con le persone stimolando sensazioni diverse, e la pianta stessa della struttura si esprime, suggerendo, con la sua forma a "stomaco", il percorso migliore al fine di avere una comprensione completa ed esaustiva del lavoro di Varèse.²³

Il Klangkörper Schweiz di Peter Zumthor per l'Expo di Hannover del 2000 si colloca tra gli esempi più significativi di un'architettura concepita come corpo sonoro. Il titolo stesso, traducibile come "corpo sonoro della Svizzera", rivela l'intenzione poetica e sensoriale del progetto: trasformare l'edificio in uno strumento musicale, un organismo capace di vibrare, risuonare e comunicare attraverso il suono, la luce e la materia. L'architettura è interamente realizzata in legno di abete e larice, assemblato senza chiodi né colle ma tramite incastri e cavi d'acciaio, come una grande cassa armonica in cui ogni elemento partecipa alla costruzione dell'esperienza percettiva. Il materiale, vivo e odoroso, restituisce una dimensione tattile e acustica: le superfici lignee filtrano la luce, modulano la temperatura, assorbono e riflettono le onde sonore, generando una vibrazione diffusa che accompagna il movimento del visitatore. La struttura è composta da blocchi lignei sovrapposti, all'interno dei quali si aprono fenditure e

23 Xenakis, I., 1984.

A destra, Le Corbusier e Iannis Xenakis, Padiglione Philips, Bruxelles, 1958.



spazi labirintici. Non esiste un ingresso univoco: il visitatore è invitato a entrare attraverso una molteplicità di varchi, percorrendo un itinerario sensoriale che dissolve i confini tra interno ed esterno. Il padiglione era concepito come un'esperienza sinestetica: il suono, la materia e la luce interagivano in modo continuo. Il compositore Daniel Ott ideò per l'occasione *Klangkörperklang*, una partitura pensata per essere eseguita all'interno della struttura, dove il legno stesso partecipava alla produzione sonora. I sei ambienti interni diventavano vere e proprie "sale del suono", in cui le vibrazioni acustiche risuonavano attraverso le pareti, mutando a seconda della posizione e del numero dei visitatori. In questo progetto, Zumthor radicalizza la sua idea di architettura come costruzione atmosferica: lo spazio non si limita a essere contenitore di funzioni, ma diviene esperienza totale, organismo sensibile, corpo vivo che risponde alla presenza umana e alle condizioni ambientali.

Comunque, anche in una sala da concerto moderna, le proporzioni determinano l'acustica ottimale. Dall'inizio del XX secolo sono stati individuati alcuni aspetti soggettivi, e i corrispondenti parametri fisici, che hanno ricevuto maggior consenso di altri, per descrivere con sufficiente completezza la qualità del suono percepita in una sala da spettacolo, anche se tutt'oggi non esiste un accordo unanime su quali e quanti di essi siano effettivamente necessari.



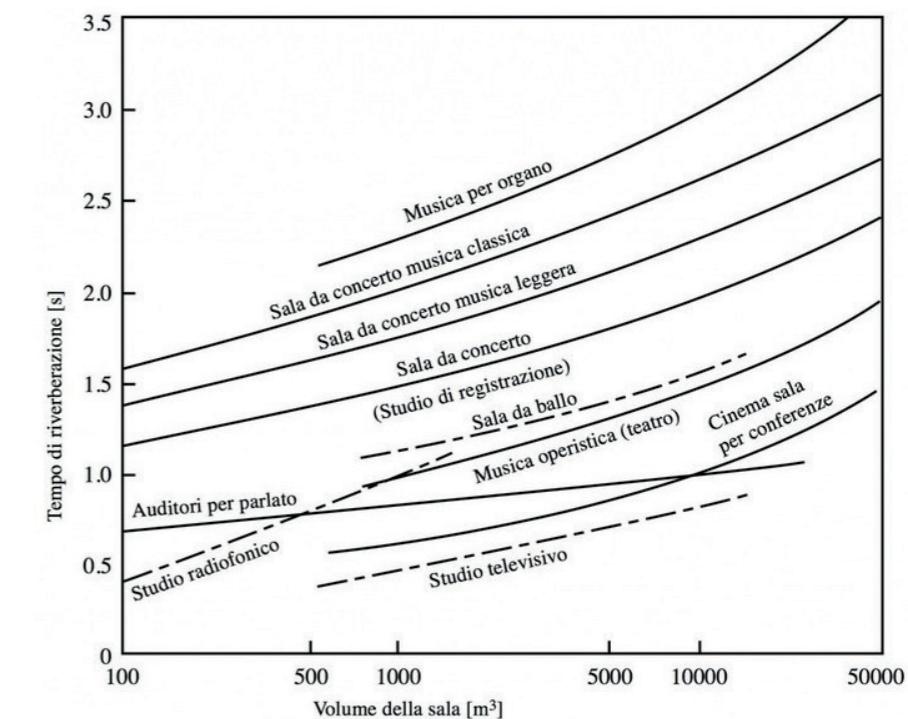
In basso, Peter Zumthor, *Klangkörper*, Schweiz, Hannover, 2000.

Cenni di acustica delle sale da spettacolo

Wallace Clement Sabine nel 1922 definì i requisiti fondamentali per ottenere una buona acustica in un auditorium:

È necessario: che il suono sia sufficientemente forte; che le componenti contemporanee di un suono complesso mantengano un rapporto appropriato tra le loro intensità; che suoni successivi nella loro rapida articolazione, sia che si tratti di parlato sia che si tratti di musica, siano chiari e distinti, liberi da sovrapposizione mutua e da rumori estranei.

Egli, avvalendosi di segnali musicali interrotti eseguiti all'organo, definì il "tempo di riverberazione" come il parametro fisico descrittore della percezione della riverberazione sonora.²⁴ Esso è la quantificazione convenzionale della durata della "coda sonora". Per una sala da concerto di musica sinfonica del repertorio tradizionale, è necessario un tempo di riverberazione tra 1,8 e 2,2 s. Da 1,6 a 1,8 s vengono considerati desiderabili sia per la musica barocca, sia per quella del periodo classico. Valori inferiori a 1,4 s vengono in genere considerati non sufficienti a garantire la necessaria pienezza dei toni.



A destra, valori ottimali del tempo di riverberazione, stabiliti in relazione alla destinazione d'uso degli ambienti.

²⁴ Calcolato come $T = 0.16 \cdot V / A_{tot}$ (s), è definito come il tempo necessario affinché il livello sonoro in un punto della sala decada di 60 dB dall'istante di spegnimento di una sorgente sonora che emette un segnale stazionario.

Nell'apprezzamento dell'acustica di una sala è possibile individuare almeno 5 aspetti tra loro indipendenti²⁵: riverberazione, chiarezza, intimità, spazialità, intensità. Questi aspetti si analizzano a partire dalla "risposta all'impulso" in un punto di una sala. Immaginiamo una battuta di mani sul palcoscenico di una sala. La risposta all'impulso rappresenta la registrazione nel tempo dell'energia sonora che arriva nel punto di ricezione a seguito dell'emissione di un segnale impulsivo sul palco, quale ad esempio è una battuta di mani.

A metà degli anni Settanta a Dresda alcuni ricercatori individuarono il parametro oggettivo "chiarezza" a 80 ms²⁶, C80, per descrivere la sensazione di percepire nitidamente note suonate in successione rapida e note suonate contemporaneamente da più strumenti musicali. La spazialità è la sensazione di sentirsi all'interno dell'evento sonoro, e non di guardarlo da una finestra.

Nel 1967 Mashall ha evidenziato due aspetti della spazialità: la "larghezza apparente della sorgente", cioè la sensazione che in sala la sorgente appaia più ampia di quanto appaia all'aperto e l'"avvolgimento sonoro", cioè la sensazione di essere circondati dal suono. Entrambi gli aspetti soggettivi di spazialità sono legati all'energia delle riflessioni che arrivano da direzioni laterali. Un parametro proposto da Jordan nel 1981 è l'"efficienza laterale", LE, che descrive la quota di prima energia riflessa che arriva lateralmente rispetto alla quota globale. Un altro parametro, individuato nel 1970, è il "coefficiente di correlazione mutua interaurale", IACC, che misura la somiglianza dell'energia sonora che arriva nel tempo alle due orecchie di un ascoltatore. Tuttavia, è bene sottolineare che all'aperto il suono emesso da un'orchestra risulta più debole rispetto allo stesso suono percepito all'interno di una sala. Un suono all'interno di un ambiente produce un campo acustico che è il risultato della presenza di onde dirette e onde riflesse. Lo studio della distribuzione spaziale del livello sonoro è finalizzato ad individuare le massime distanze consentite tra sorgente e ascoltatore, al fine di percepire correttamente tutte le informazioni contenute nel messaggio parlato o musicale. Il calcolo della distanza alla quale un ascoltatore può essere posto per avere condizioni soddisfacenti di ascolto deve tenere conto dei fattori che influenzano la differenza tra il livello sonoro del messaggio percepito e il rumore di fondo. Essenzialmente, il progetto acustico deve permettere di conseguire elevati valori del livello sonoro e bassi valori del rumore di fondo. Il livello sonoro che

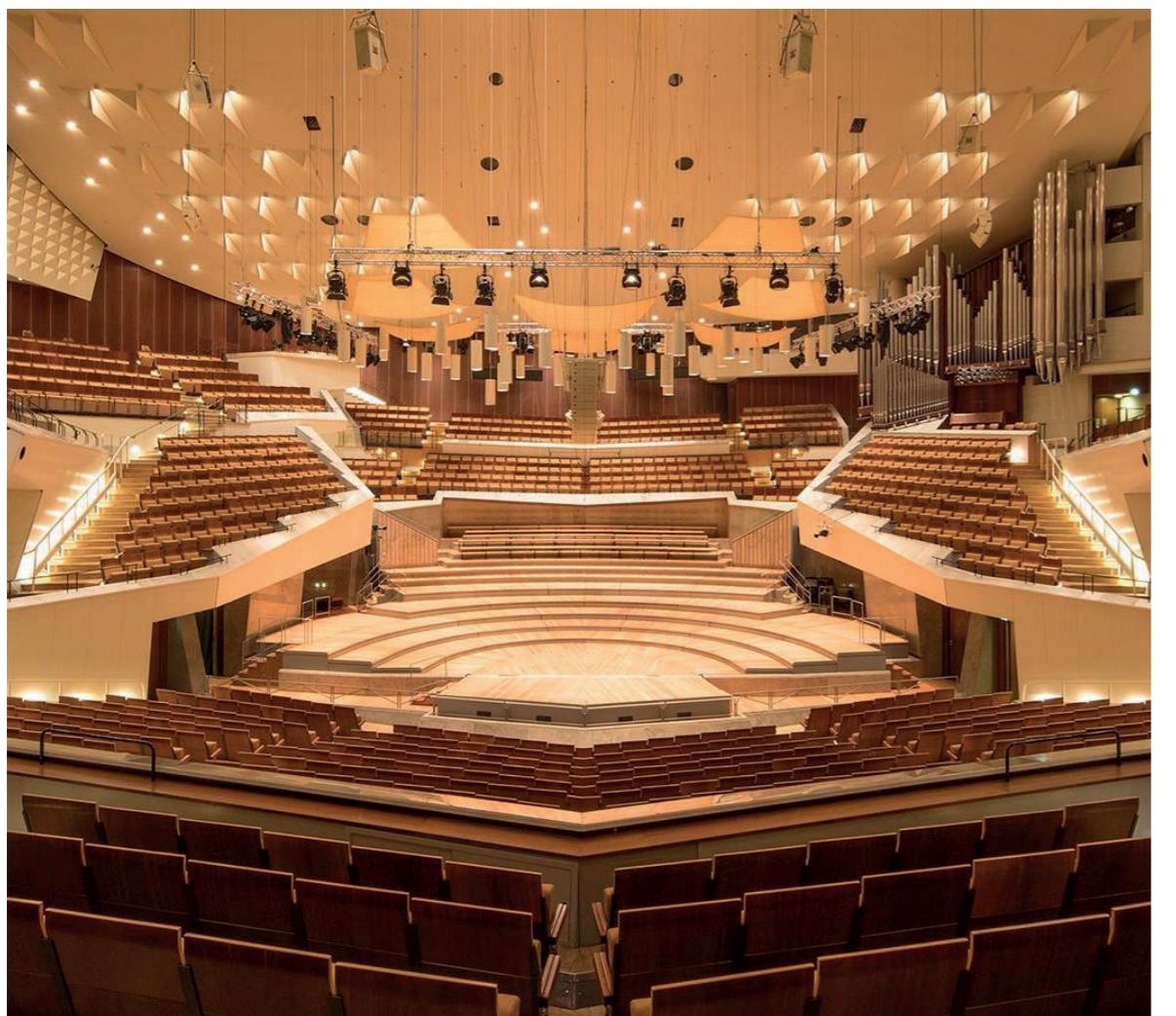
raggiunge l'ascoltatore dipende dalla potenza sono e dalla direttività della sorgente, dalla distanza sorgente-ascoltatore e dall'assorbimento acustico lungo la linea di propagazione. Il rumore di fondo nasce dal contributo di sorgenti esterne e sorgenti interne. Quindi, tenuto conto della potenza sonora delle sorgenti e del fatto che difficilmente il livello sonoro può essere mantenuto al di sotto di 30-35 dB(A), la distanza massima accettabile tra sorgente e ascoltatore sarà di 25-30 m per la voce non amplificata, 40 m nel caso della musica. Per inclinare il piano di appoggio delle poltrone della platea le orecchie dello spettatore di una certa fila devono essere a un livello superiore rispetto alla testa dello spettatore della fila antecedente: 30 cm è un dislivello ottimale.

Nella sua propagazione il raggio sonoro interagisce con le superfici che delimitano l'ambiente in cui è emesso il segnale. Cioè, il suono si riflette sulle pareti, sul soffitto e sul pavimento. La riflessione delle onde sonore può essere speculare e diffusa. Nel caso di riflessione speculare l'onda riflessa può essere considerata come emessa a una "sorgente immagine" di potenza acustica pari a quella del raggio incidente W_0 moltiplicata per il coefficiente di riflessione della superficie stessa. Dopo n ordini di riflessione l'energia riflessa si esaurisce. Il contributo fornito al campo acustico dalle onde riflesse è molto importante sia ai fini dell'intelligibilità della parola che per un buon ascolto della musica. Un'onda riflessa è utile se giunge all'ascoltatore dopo l'onda diretta in un tempo inferiore a 50 ms nel caso della voce parlata, 80 ms nel caso della musica. Sono invece riflessioni dannose onde con elevata intensità che arrivano all'ascoltatore oltre 80-100 ms dopo l'arrivo del suono diretto e onde che tendono a "focalizzare" l'energia riflessa o a determinare zone d'ombra provocando disuniformità nel campo acustico. Il soffitto è una parte dell'ambiente estremamente importante per far giungere riflessioni utili nelle zone più lontane della sala. La determinazione del profilo delle superfici del soffitto può essere ottenuta attraverso una costruzione geometrica di riflettori acustici. In generale, comunque la lunghezza massima di una sala da spettacolo dovrebbe essere intorno ai 40 m, che calcolata dal palcoscenico dovrebbe essere di circa 33-35 m, e l'altezza minima di 13 m. Importante è anche il trattamento delle pareti laterali, in particolar modo delle pareti di fondo, che spesso richiedono un trattamento fonoassorbente, in quanto difficilmente possono inviare riflessioni utili. I fenomeni di eco sono dovuti essenzialmente a riflessioni dovute alla parete di fondo, alle pareti laterali, o al soffitto della sala, quando questi siano costituiti da superfici riflettenti. Per evitare tali fenomeni occorre ricoprire le superfici riflettenti con materiali molto assorbenti e diffondenti. Le concentrazioni sonore, invece, sono dovute alla presenza in sala di superfici concave riflettenti che possono dare luogo a concentrazioni di energia in una parte della sala. Per evitare tali fenomeni in fase di

25 Hawkes, R. J. e Douglas, H. 1971, n. 5.

26 La C80 si ottiene dal rapporto tra l'energia diretta più quella riflessa, che arriva 80 ms dall'arrivo del suono diretto, e l'energia riflessa che arriva oltre gli 80 ms.

progettazione bisogna evitare pareti o soffitti fortemente concavi e riflettenti e in fase di intervento rivestire la superficie in questione con materiale assorbente. Le ombre sonore si verificano nei casi di sale con balconate molto profonde, dove l'aggetto impedisce al suono riflesso di giungere a tutta la platea. Per evitare tale fenomeno bisogna evitare gallerie troppo profonde e inclinare il soffitto per consentire al suono riflesso di raggiungere tutti i posti a sedere e inserire al di sopra della sorgente sonora un riflettore inclinato che favorisca la riflessione verso la zona in ombra.²⁷



In basso, Hans Scharoun,
Philharmonie Berlin,
Berlino, 1963.

L'acqua come elemento polisensoriale

La teoria contemporanea, da Juhani Pallasmaa a Peter Zumthor, sottolinea quanto la percezione sensoriale dello spazio sia influenzata dalla sua qualità sonora: un ambiente che "suona" diversamente produce emozioni e ricordi diversi, creando una connessione intima tra spazio e corpo. Questi principi sono universali e non legati a un luogo specifico: qualsiasi architettura attenta alla percezione sensoriale può essere progettata come organismo risonante, in cui lo spazio stesso diventa compositore e interprete. La combinazione di materiali diversi e le geometrie dello spazio permettono di creare ambienti con qualità sonore specifiche, analoghe a quelle di strumenti musicali. Non solo le sale chiuse, ma anche i padiglioni aperti, i portici e i cortili possono funzionare come dispositivi di risonanza. Il vento, l'acqua e il movimento dei visitatori interagiscono con lo spazio e producono risonanze naturali. Questa dimensione evidenzia come l'architettura non sia mai statica: ogni azione, ogni passo, ogni cambiamento ambientale diventa parte della composizione. Dunque, se è vero, come dice John Cage, che in ogni cosa c'è musica, al tempo stesso bisogna riconoscere che in alcuni casi, questa vocazione "organologica" del manufatto si presenta in modo più fascinosamente eloquente.

La presenza dell'acqua, nelle architetture classiche come in quelle contemporanee, non è solo elemento decorativo o ingegneristico: è strumento sonoro. Fontane, canali, vasche e zampilli modulano il suono nello spazio, creando paesaggi acustici naturali che accompagnano il movimento del visitatore. Il flusso dell'acqua genera ritmi, pause, crescendo e decrescendo, proprio come in una composizione musicale. L'osservatore percepisce non solo la vista e il tatto, ma il suono e la vibrazione, e lo spazio si trasforma in un organismo sensibile e dinamico. La presenza dell'acqua crea un'interazione complessa tra luce, riflessi, suono e percezione spaziale e rende percepibile la dimensione del tempo nello spazio architettonico. I suoi flussi e giochi ritmici scandiscono l'andamento del percorso, proprio come la metrica musicale organizza il tempo della melodia. La contemplazione del movimento dell'acqua diventa, quindi, esperienza ritmica, emozionale e cognitiva, unendo percezione visiva e uditiva in un unico flusso sensoriale. In epoca moderna, architetti come Peter Zumthor e teorici della soundscape design²⁸ hanno reinterpretato la funzione dell'acqua come elemento sensoriale, enfatizzandone la capacità di creare atmosfera, memoria e profondità percettiva. In ogni caso, l'integrazione dell'acqua trasforma l'architettura da oggetto statico a organismo dinamico, un *Klangkörper* naturale, in cui forma, movimento, suono e luce si fondono in un'unica esperienza estetica e percettiva.

27 Astolfi, A., 2024.

28 Souza, E., 2021.

Sulla linea di una visione polisensoriale dell'architettura, vale la pena di considerare allora il caso di Fallingwater, la casa sulla cascata di Frank Lloyd Wright, come sintesi esemplare di un edificio che nelle esplicite intenzioni dell'architetto sorge per valorizzare al proprio interno (davvero come fosse uno smisurato edificio risonante) il suono perenne e perennemente cangiante dell'acqua del torrente. A proposito del disegno della sua musicalissima Fallingwater e rivolgendosi a un collaboratore, infatti, l'architetto americano dice: "I think you can hear the waterfall when you look at the design"²⁹. Il 26 dicembre del 1934 ai coniugi Edgar e Liliane Kaufmann, i committenti, Wright scrive: "La visita alla cascata nei boschi mi è rimasta impressa e nella mia mente ha preso vagamente forma un'abitazione adatta alla musica del torrente. Quando mi saranno chiari i contorni la vedrete"³⁰.

Frank Lloyd Wright,
Fallingwater, Mill Run
(Stati Uniti), 1939.



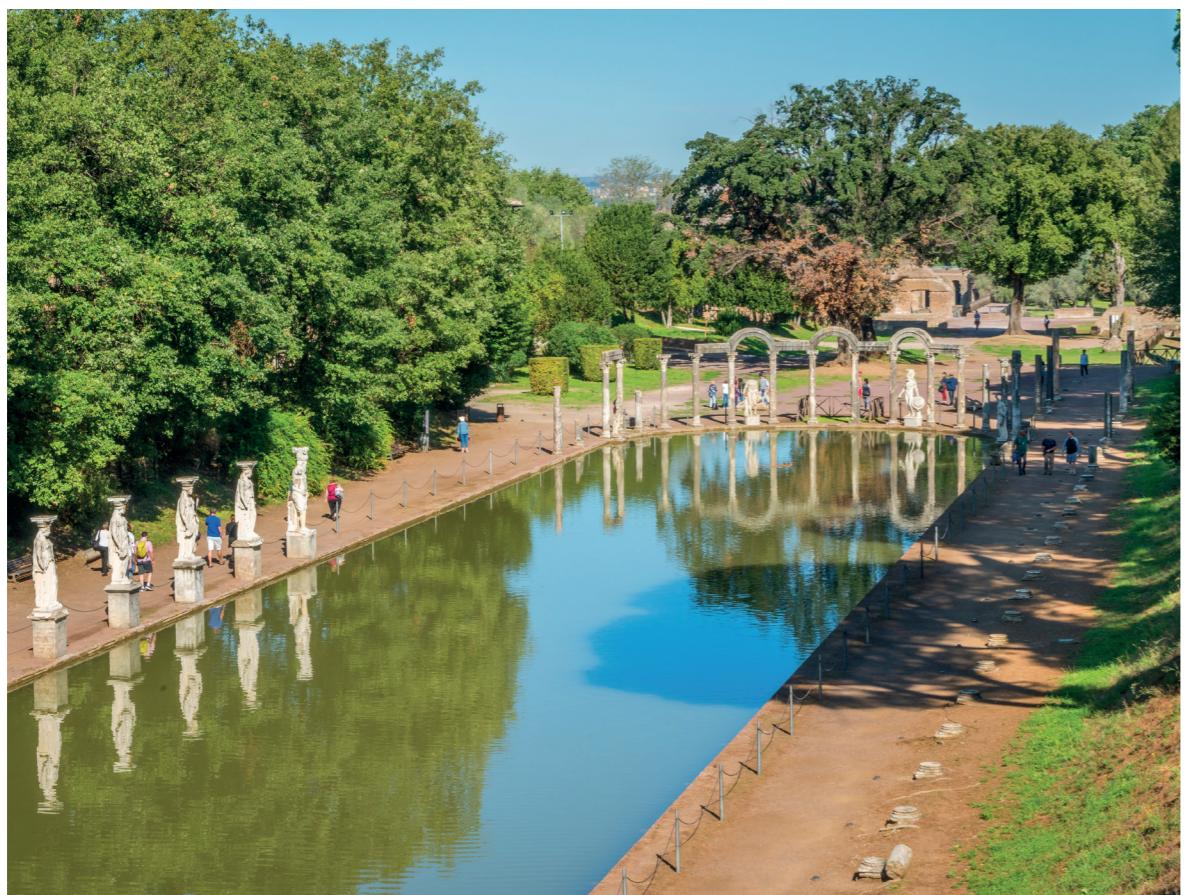


Così come non si può tacere delle intenzioni musicalizzanti del riverbero acquatico in relazione con le trasfigurazione di luce e di umidità dell'aria nella realizzazione delle Terme di Vals di Peter Zumthor che, a proposito, scriveva:

Trovo che sia meraviglioso costruire un edificio e far nascere questo edificio dal silenzio. (...) Conosco altri posti più rumorosi di questo, dove bisogna fare uno sforzo in più perché uno spazio diventi silenzioso, per riuscire insomma a immaginare, partendo dal silenzio, quali suoni produrrà lo spazio in relazione anche alle sue proporzioni e ai materiali utilizzati. (...) Quali suoni emette un edificio quando lo attraversiamo, quando parliamo, quando conversiamo (...). Ci sono edifici che producono suoni meravigliosi, che mi dicono: qui sei protetto, non sei solo³¹.

Peter Zumthor, Terme di Vals, Vals (Svizzera), 1996.

L'acqua, come esplicitato nel precedente capitolo, è protagonista nella costruzione dello spazio visivo e sonoro a Villa Adriana. Ad oggi essa fluisce attraverso canali e i bacini sotterranei delle acque litoranee e riempie le vasche del Pecile, del Canopo e del Teatro Marittimo, ma l'acqua ha sempre fatto parte della storia della Villa con il suo zampillare dai ninfei e la sua presenza in molteplici delle architetture come le Grandi e le Piccole Terme e la Piazza d'Oro. L'acqua è dunque parte integrante della composizione architettonica, creando paesaggi sonori che rendono la Villa un organismo vivente, capace di stimolare più sensi simultaneamente. L'acqua, visibile e invisibile, diventa così veicolo di emozione modulando lo spazio e accompagnando la percezione del visitatore.



In basso, vasca
del Canopo, Villa
Adriana.

Eventi musicali in contesti archeologici

D'altronde l'archeologia è come una partitura incompleta, una ricostruzione di ciò che è stato suonato nel passato. Basti ricordare che gli edifici per lo spettacolo greci e romani erano macchine acustiche sofisticatissime, dove architettura e suono erano progettati insieme per comunicare con centinaia o migliaia di persone. "Les Romains ont construit le Colisée de façon à ce que les cris de la foule en ressortent amplifiés"³², sottolinea Linda Eneix, presidente della fondazione americana OTS che sostiene la ricerca archeoacustica. A proposito, una disciplina recente e interdisciplinare è proprio l'archeoacustica, ovvero lo studio della propagazione del suono negli spazi antichi. Essa studia come certi ambienti fossero costruiti per esaltare la voce o il suono degli strumenti. In molti siti preistorici o classici, ad esempio in Francia e in Grecia, sono state trovate strutture con risonanze naturali particolari, che amplificano o distorcono i suoni. Qui l'archeologia scopre che l'architettura antica era anche progettazione musicale.

Con il tramonto dell'antichità e la decadenza dei grandi spazi pubblici, la musica si ritira progressivamente all'interno: la chiesa diviene il nuovo teatro acustico della cristianità, sostituendo la dimensione laica del suono con quella sacrale della liturgia. I siti archeologici cadono in silenzio, divenendo rovine contemplative. Solo a partire dal XIX secolo, con la riscoperta romantica dell'antico e la nascita dell'archeologia moderna, la rovina torna a risuonare. Dalla seconda metà del Settecento, infatti, la crescente sensibilità estetica verso le rovine porta a nuove forme di fruizione spettacolare dei monumenti. Nel Novecento, la dimensione spettacolare dei siti archeologici cresce parallelamente all'industrializzazione del turismo culturale. Le nuove tecnologie acustiche, l'amplificazione, i palchi mobili e le luci, trasformano i luoghi della memoria in palcoscenici multimediali. L'Arena di Verona, ad esempio, diventa sede stabile di concerti lirici già dai primi anni del Novecento, con la prima rappresentazione operistica del 1913, assumendo il ruolo di "anfiteatro musicale moderno". Analogamente, il teatro greco di Siracusa ospita dal 1914 le rappresentazioni classiche dell'INDA (Istituto Nazionale del Dramma Antico)³³, fondendo la funzione archeologica con quella teatrale. Questa tendenza segna una mutazione semantica: il sito archeologico da testimonianza muta si fa dispositivo scenico attivo, dove l'esperienza estetica contemporanea si innesta sulla memoria materiale dell'antico. Tuttavia, con l'avvento dei grandi eventi mediatici e dei concerti pop nel secondo dopoguerra, il problema della compatibilità tra tutela e spettacolo si fa via via più urgente.

29 Wright, F.L., 1993, p.17.

30 Wright, F. L., 1986, p. 82.

31 Zumthor, P., 2007, pp. 29-31.

32 Nussbaum, V., 2017.

33 <https://artbonus.gov.it/117-2-teatro-greco-di-siracusa.html>

Negli ultimi decenni, il fenomeno dei concerti e degli eventi musicali nei siti archeologici ha assunto un rilievo crescente nel dibattito sulla valorizzazione del patrimonio storico. La musica contemporanea è tornata a occupare spazi originariamente concepiti come scenari sonori o rituali collettivi. Tuttavia, questa riattivazione simbolica del suono nello spazio della rovina solleva questioni complesse: quale forma di relazione si instaura tra l'effimero musicale e la permanenza monumentale? E fino a che punto l'uso spettacolare dei luoghi antichi può conciliarsi con la loro tutela materiale e identitaria? L'interesse per questi interrogativi è emerso in modo emblematico nel caso del Circo Massimo, situato nel cuore di Roma tra il Palatino e l'Aventino, il quale fu il più grande edificio per spettacoli del mondo antico, lungo oltre 600 metri e capace di ospitare, sin da IV secolo a.C., fino a 250.000 spettatori. Nel corso dei secoli, la sua funzione originaria si è estinta, lasciando un vasto invaso topografico, progressivamente spogliato delle strutture architettoniche, ma ancora leggibile nel disegno urbano. Durante il Novecento, il Circo Massimo attraversa una fase di marginalità e di silenzio: trasformato in prato pubblico, rimane un "vuoto urbano" privo di funzione. È solo negli anni Duemila che, in un clima di riscoperta dei grandi spazi aperti, il Circo viene reinterpretato come piazza-evento in cui si sono succeduti concerti e grandi eventi di portata internazionale. Nel 2005, in occasione del Live 8 Roma, si assiste a una svolta simbolica: oltre 600.000 persone occupano lo spazio archeologico per un concerto globale, trasmesso in diretta mondiale. Da allora, il Circo Massimo è diventato sede di eventi di portata eccezionale, dai concerti di Bruce Springsteen, Rolling Stones, David Gilmour, fino ai Måneskin nel 2023. Questi eventi hanno contribuito a restituire al sito una centralità mediatica e collettiva, ma hanno anche innescato un intenso dibattito tra conservazione e spettacolarizzazione.

La questione principale emersa riguarda gli effetti fisici del suono e delle vibrazioni sui resti archeologici. Nel 2019, l'ENEA e l'ISPRA³⁴ hanno condotto misurazioni durante un concerto tenuto al Circo Massimo da una famosa band il 7 settembre, alla presenza di circa 40.000 spettatori. Durante questo studio sono state rilevate oscillazioni del terreno e vibrazioni strutturali dovute alle basse frequenze. Pur risultando entro i limiti di sicurezza, le rilevazioni hanno confermato che la pressione acustica e il movimento di massa del pubblico possono generare micro-sollecitazioni cumulative, potenzialmente dannose per fondazioni e reperti sotterranei. Parallelamente, si discute dell'impatto visivo e percettivo: i palchi, le strutture temporanee, i sistemi di illuminazione alterano la percezione dell'area archeologica, trasformandola in scenografia.

³⁴ Clemente, P., 2023.

In basso, Festival di Atene al Teatro di Epidauro.

L'uso del Circo Massimo come concert venue è dunque una pratica che oscilla tra sacrificio estetico e riattivazione culturale. Molti studiosi sottolineano il valore simbolico di riportare la folla, e quindi la voce collettiva, nel luogo stesso dove l'antica Roma celebrava il consenso politico e religioso. Tuttavia, questa "nuova voce" è mediata dalla tecnologia: altoparlanti, amplificatori e ledwall sostituiscono l'acustica naturale dell'arena, producendo una iperrealità sonora che rischia di dissolvere il senso originario del luogo. Il Circo Massimo, allora, si presenta oggi come una topografia sonora stratificata. Ogni evento riscrive temporaneamente la sua identità spaziale. In questo senso, il Circo non è solo contenitore di musica, ma parte integrante dell'esperienza acustica. La vastità del vuoto, l'eco delle colline circostanti, la relazione con la città contemporanea generano una condizione di ascolto unica, sospesa tra monumentalità e effimero.

Il Circo Massimo è divenuto una sorta di laboratorio contemporaneo in cui si misura la tensione tra memoria archeologica e riuso urbano. Esso rappresenta uno dei casi più significativi per interrogarsi sul significato del suono in rapporto al paesaggio monumentale dell'antico, ma non è isolato. In molti Paesi si è affrontato il tema dell'uso musicale dei siti archeologici come strumento di valorizzazione controllata. In Grecia, il Teatro di Epidauro ospita da decenni festival musicali e teatrali, come il Festival di Atene che dal 1955 attualmente è giunto alla sua 70esima edizione.³⁵ Qui si opera con una rigorosa limitazione tecnica: uso minimo di amplificazione, nessuna alterazione scenografica permanente, capienza ridotta. Ciò dimostra che un equilibrio tra tutela e fruizione è possibile, se fondato su una progettazione acustica consapevole e su un dialogo interdisciplinare tra archeologi, architetti e fonici.



³⁵ <https://aefestival.gr/venues/ancient-theatre-of-epidaurus/?lang=en>



Concerto di Bruce
Springsteen al Circo
Massimo, World Tour
2016.



In Egitto, al contrario, i concerti organizzati davanti alle Piramidi di Giza, da Jean-Michel Jarre ai Red Hot Chili Peppers, passando per Sting e Andrea Bocelli, hanno suscitato polemiche per l'impatto visivo e l'uso spettacolare del patrimonio come sfondo mediatico.³⁶

In Italia, altri esperimenti recenti di valorizzazione sonora si trovano nel Parco Archeologico di Paestum, dove il giovane direttore Gabriel Zuchtriegel, durante il suo mandato dal 2015 al 2022, ha portato avanti una rassegna musicale nella parte più suggestiva dell'area, fra i templi di Nettuno e la Basilica (o tempio di Hera I). Grazie al suo speciale rapporto con la musica, egli apre una visione nuova sull'architettura antica, che ha preso corpo nella sua pubblicazione del 2017, *Piranesi a Paestum. Il suono dell'architettura*. La rassegna, intitolata "Heraia. Musica ai templi", vuole continuare una grande tradizione a Paestum, non solo quella di organizzare concerti e spettacoli di danza fra i templi, ma anche quella di riflettere sul rapporto tra architettura e musica, che è un tema molto antico, come evidenziato nelle pagine precedenti di questo capitolo. Egli infatti afferma che "i concerti non li facciamo per fare numeri o incassi, ma per dare qualcosa in più al pubblico. È soprattutto un'occasione per la gente del posto e della regione per tornare al sito e riscoprirlo sotto un'angolazione diversa".³⁷

³⁶ Rolling Stone Italia, 2023.

³⁷ Venuso, M., 2018.

In basso, foto dalla mostra "Pink Floyd. Live at Pompeii. The exhibition by Adrian Maben" del 2016.

Dal 27 giugno al 5 agosto 2025, si è tenuta la seconda stagione di eventi musicali "BOP - Beats of Pompeii. Dove la musica è cultura", patrocinata dal Ministero della Cultura e dal Parco Archeologico di Pompei, di cui, tra l'altro, dal 2021 è direttore il precedentemente citato Gabriel Zuchtriegel. L'Anfiteatro di Pompei, luogo simbolo della storia antica e moderna, diventa così luogo pulsante di vita attraverso la musica con quattordici appuntamenti live con artisti di fama internazionale e nazionale.

Oggi con l'UNESCO parliamo molto di patrimonio immateriale, tra cui ovviamente la musica. Ma in realtà, tutto il patrimonio culturale è immateriale, anche i siti e i monumenti archeologici. Perché la loro dimensione materiale, che va naturalmente curata e monitorata, non è che la base per la loro dimensione immateriale o, come si diceva una volta, "spirituale", ovvero per la loro capacità di trasformare la nostra vita e la nostra esperienza del mondo attraverso l'incontro con l'altro, sia nella storia sia nel presente. Per questo, portare la musica nel sito di Pompei per noi non è un'azione supplementare, ma parte integrante del nostro progetto di tutela, ricerca e fruizione del patrimonio archeologico che speriamo possa essere un modello per tanti altri luoghi della cultura, bellissimi, ma non sempre vissuti dalla comunità e dal pubblico nella loro dimensione trasformativa. Se crediamo veramente nella cultura, dobbiamo aprirla a tutti.

Queste sono le parole che sottolinea proprio Zuchtriegel.³⁸ Inoltre, è bene ricordare che a Pompei, nel 1971, i Pink Floyd tennero uno storico concerto a porte chiuse, segnando nell'immaginario collettivo questo luogo, come uno dei più iconici per la musica dal vivo.



³⁸ POMPEII, 2025.



Dal 4 luglio al 20 settembre 2025, oltre 40 eventi tra opera, concerti e performance, nell'ambito del Festival Lirico dei Teatri di Pietra (rassegna musicale che si tiene dal 2018) si sono tenuti nei luoghi più suggestivi della Sicilia, tra cui Siracusa, Taormina, Selinunte e Montalbano Elicona.

A sinistra, Festival dei Teatri di Pietra al Parco Archeologico di Selinunte, 30 agosto 2025.

Eupalinos e le architetture perfette: Villa Adriana come edificio che canta

39 Paul Valéry (1871-1945), tra i più grandi poeti francesi del '900, è conosciuto come filosofo per *L'introduction à la méthode de Léonard de Vinci, Monsieur Teste* e le innumerevoli riflessioni contenute nei suoi *Cahiers*, ma anche come saggista e scrittore, è indubbiamente tra gli intellettui più raffinati e complessi del nostro tempo: la poliedricità della sua riflessione non manca di suscitare interrogativi e di fornire al suo lettore stimolanti orizzonti di meditazione.

40 Valéry, P., 2011, p. 10.

Oltre alle problematiche tecniche, il ritorno del suono nei siti archeologici implica un profondo significato fenomenologico. La rovina, per sua natura, è spazio del silenzio e dell'assenza: il suo fascino deriva dalla sospensione del tempo e dalla perdita della funzione originaria. Inserire in essa un evento musicale significa rompere il silenzio, ma anche restituirla una vitalità performativa. La musica, in questo senso, agisce come *medium temporale*, capace di unire epoche diverse attraverso l'esperienza estetica. Ogni concerto tra le rovine è un atto di anamnesi sonora: un modo per riattivare la memoria acustica del luogo, per farlo "parlare" di nuovo. Tuttavia, se l'intervento non è calibrato, il rischio è che la musica si trasformi in rumore, ossia in perdita di senso, in violenza percettiva che cancella la fragilità della materia. La sfida futura sarà quella di pensare gli eventi non come "invasioni" ma come progetti sonori *site-specific*, capaci di valorizzare la spazialità acustica originaria.

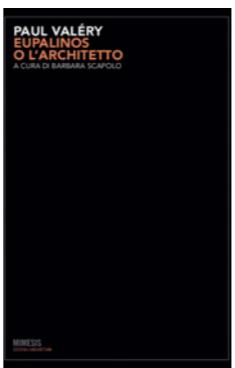
Il problema non è dunque se sia lecito o meno organizzare concerti nei siti antichi, ma come farlo: con quale linguaggio, con quale misura, con quale coscienza del luogo. L'obiettivo, comunque, è passare dal "concerto nel sito archeologico" al "concerto del sito stesso": un'esperienza in cui il luogo suoni, risuoni, comunichi la propria voce materiale e storica. Nasce, dunque, la necessità di una nuova alleanza tra estetica e conservazione. Il suono non deve essere inteso come forza distruttiva, ma come strumento di interpretazione e cura. In questa prospettiva, la valorizzazione acustica dei siti archeologici può diventare una forma di tutela attiva: restituire vita senza sopraffare la memoria, risuonare senza erodere, amplificare il silenzio senza cancellarlo. È forse in questo fragile dialogo tra passato e presente, silenzio e suono, permanenza e evento, che si gioca oggi il destino dell'archeologia come esperienza viva e non solo muta memoria.

Eupalinos o *l'architetto* è un dialogo filosofico scritto da Paul Valéry³⁹ nel 1921. È un testo breve ma densissimo, che mette in scena un dialogo immaginario tra Socrate, ormai defunto, e Fedro, nel "pallido soggiorno" dell'Ade, il regno dei morti. Al centro del dialogo c'è la figura dell'architetto Eupalinos da Megara, personaggio storico realmente esistito, architetto costruttore dell'acquedotto di Samo molto ammirato da Fedro e che viene ricordato con la citazione del tempio di Artemide Cacciatrice⁴⁰, ma che Valéry trasfigura simbolicamente.

Eupalinos è visto come un demiurgo, che unisce conoscenza tecnica, intuizione poetica e visione filosofica. Il suo lavoro è il risultato di: controllo razionale delle proporzioni, della struttura, della tecnica ma anche intuizione artistica, senso della bellezza e contemplazione metafisica perché l'architettura è un gesto spirituale. Egli è presentato, dunque, come l'archetipo dell'architetto-poeta-filosofo, colui che non costruisce solo edifici, ma forme che parlano all'anima. L'architettura diventa quindi una sintesi suprema delle arti, capace di unire la materia e lo spirito, la matematica e la sensibilità. Eupalinos distingue tra tre tipi di edifici: edifici che tacciono, semplicemente funzionali, privi di significato o emozione; edifici che parlano, comunicano, hanno un senso; e, infine, edifici che cantano, quelli veramente perfetti in quanto caratterizzati da una qualità armonica musicale, che parlano direttamente all'anima e suscitano emozioni negli esseri umani, come la musica stessa. Valéry dà così una definizione spirituale dell'architettura, superando la mera funzione pratica. Non è una caso che la forma scelta per Eupalinos o l'architetto sia quella dialogica, in quanto la forma di un'opera, sul modello fornito dall'architettura e dalla musica, dovrà rimandare sempre ad altro. In un'epoca di eccessiva funzionalizzazione o di formalismo vuoto, Valéry ricorda che l'architettura, se fatta con coscienza e grazia, può elevare lo spirito. Nel testo, Fedro racconta di Eupalinos: "il mio tempio - diceva quell'uomo di Megara - deve muovere gli uomini come li muove l'oggetto amato".⁴¹

In generale, il testo è influenzato da Platone (dialogo socratico e tensione tra forma e idea), pitagorismo (armonia, numeri, proporzioni), estetica simbolista (valore evocativo delle forme), modernismo (centralità della forma come linguaggio autonomo). Valéry "reinventa" la figura di Socrate, che durante il dialogo capisce di aver perseguito per tutta la vita un ideale fittizio che è prevalso rispetto a quello più pratico cioè quello della creazione di forme. Viene successivamente fatta dal filosofo un'ulteriore precisazione sull'architettura, intesa come arte che ricerca la perfezione e l'armonia di oggetti creati dall'uomo e che può essere solo paragonata alla musica, essendo due arti affini che "avvolgono" l'uomo in leggi e volontà interiori.

*Non smette dall'eccitarmi a divagare sulle arti, a compararle, a distinguere. Voglio ascoltare il canto delle colonne e figurarmi nel cielo puro il monumento di una melodia. Questa immaginazione mi porta con molta facilità a mettere da un lato la Musica e l'Architettura, dall'altro le altre arti.*⁴²



In alto, copertina del libro.

Dimmi, poiché sei così sensibile agli effetti dell'architettura, non hai osservato, camminando nella città, come tra gli edifici che la popolano taluni siano muti, ed altri parlino, mentre altri ancora, che son più rari, cantano?⁴³

La distinzione tra i tre tipi di edifici proposta dall'architetto Eupalinos, comunque, è centrale nel dialogo. Essa si riferisce sia al favore delle Muse che, soprattutto, alla diversa capacità del loro costruttore. I primi, inerti e deplorevoli, sono indubbiamente i più diffusi e non differiscono da un "mucchio di ciottoli"; i secondi assolvono esclusivamente alla loro funzioni; ma gli ultimi sono isolati a rispettare e a portare al grado più alto tutti i principi a cui rispondono le creazioni dell'uomo unendo i principi di utilità, bellezza, solidità e durata.

Anche nella pratica, alcuni edifici della storia dell'architettura dimostrano questa qualità. L'architettura allora, se perfetta, non è mai muta ed è potenzialmente uno strumento musicale. "When I see architecture that moves me, I hear music in my inner ear"⁴⁴ commenta Frank Lloyd Wright in una conversazione con Eric Mendelsohn nel 1924. Si può allora sostenere che Villa Adriana sia un esempio emblematico di questa affermazione in quanto architettura perfetta. Sebbene il concetto sia universale, Villa Adriana offre un esempio paradigmatico di "edificio che canta". La disposizione delle architetture (e quindi la composizione della Villa, di cui trattato nel capitolo precedente), così come la sapiente modellazione del suolo e la presenza dell'acqua, permettono ai visitatori che percorrono questi spazi non solo di vedere, ma di ascoltare l'architettura stessa. Questo esempio dimostra come il principio di Eupalino possa tradursi in pratica concreta: l'architettura diventa musica, l'edificio diventa strumento, e l'esperienza umana diventa ascolto e partecipazione attiva.

A Villa Adriana, questa filosofia si concretizza, infatti, in un'organizzazione spaziale che sembra derivare da un principio musicale: spazi che si rispondono, sequenze di ambienti che si alternano tra vuoti e pieni, luce e ombra. L'interpretazione di Luigi Moretti, in *Strutture e sequenze di spazi*, identifica nella Villa un ritmo visivo e percettivo, quasi una partitura architettonica: ogni elemento della composizione funziona come un tema musicale, con variazioni e riprese che guidano lo spettatore attraverso un percorso orchestrato, capace di suscitare emozioni e di modulare la percezione dello spazio. A Villa Adriana, Luigi Moretti individua una sequenza di spazi che, pur nella loro diversità formale, si rispondono come voci in un dialogo musicale.

41 Valéry, P., 2011, p. 12.

42 Ibidem, p. 20.

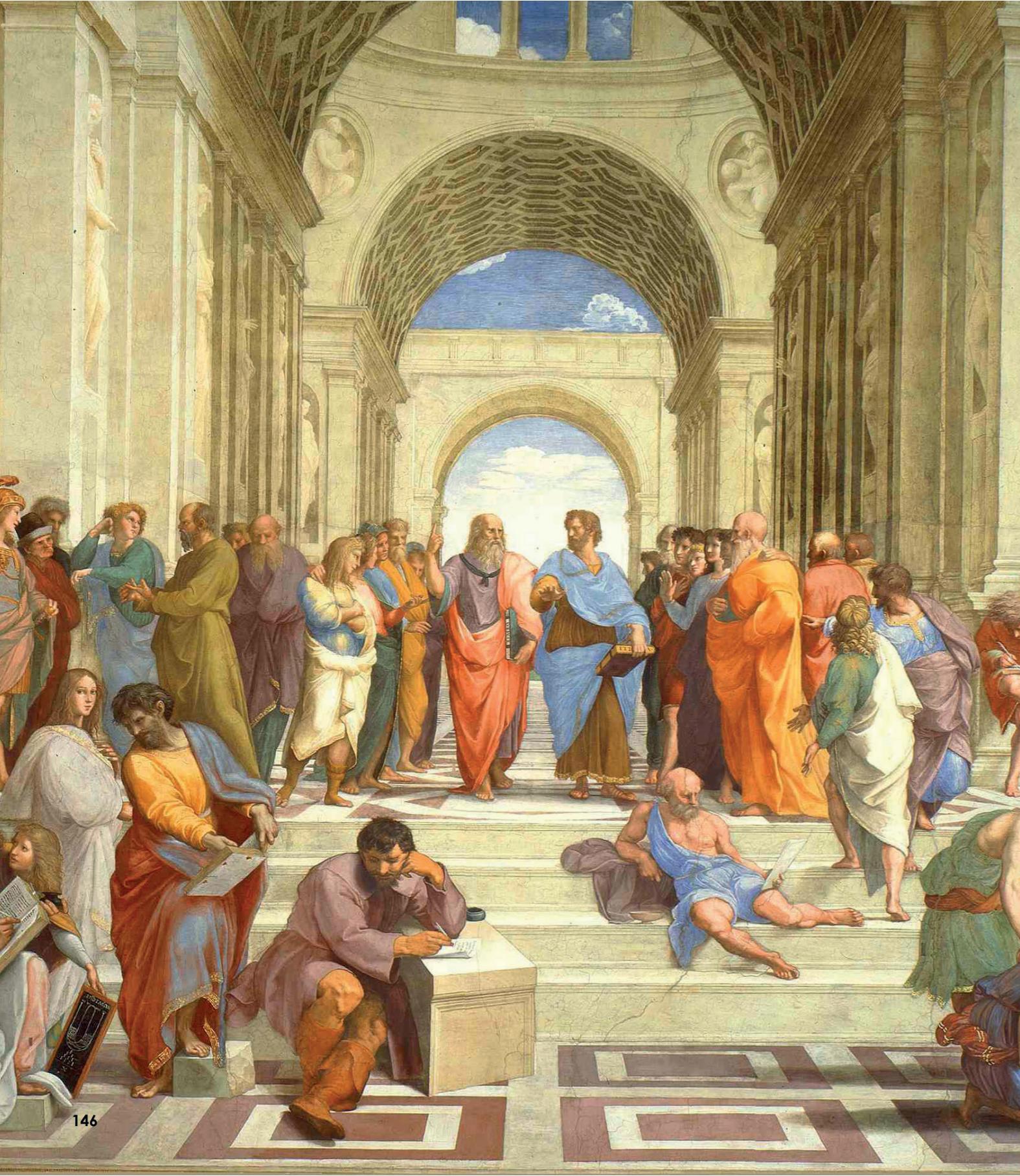
43 Valéry, P., 2011, p. 16.

44 <https://www.architectura.nl/music-space-and-architecture.html>

Una architettura si legge mediante i diversi aspetti della sua figura, cioè nei termini coi quali si esprime: chiaroscuro, tessuto costruttivo, plasticità, struttura degli spazi interni, densità e qualità delle materie, rapporti geometrici delle superfici e altri più alieni, quali il colore, che di volta in volta possono affermarsi secondo le inafferrabili leggi delle risonanze. Ognuno dei termini ha una tal congiunzione con gli altri che difficilmente in quell'atto vivido, instabile, oscillante, mai identico, che è la visione di un'architettura, è possibile quietarsi su uno solo di essi e quello solamente percorrere.⁴⁵

Villa Adriana.





INTERMEZZO

Architettura, moda e musica: la ricerca della bellezza assoluta attraverso l'unione delle arti

La Grande Bellezza diventa concreta

L'unione tra architettura, moda e musica rappresenta il momento culminante di un percorso che, dopo aver indagato le singole discipline, giunge alla loro fusione in un'unica esperienza estetica totale. In questo incontro le arti cessano di essere entità autonome per divenire parti di un tutto più grande, capace di trascendere i confini disciplinari e di dare alla luce una forma assoluta di bello.

La moda, con la sua dimensione effimera e performativa, incontra l'architettura, custode della memoria e della stabilità, mentre la musica funge da filtro connettivo, rendendo possibile la fusione sensoriale tra spazio, suono e movimento. L'evento che scaturisce da questa integrazione non è un mero spettacolo, ma un'esperienza dal carattere immersivo che coinvolge i sensi e l'animo, puntando al raggiungimento di quello stato d'estasi in cui la Grande Bellezza si manifesta nella sua forma più pura e assoluta. Con una cauta e consapevole progettazione, le arti non si sovrastano, ma si valorizzano reciprocamente: la moda diventa architettura in movimento, la musica ne amplifica la dimensione emotiva, e lo spazio architettonico si fa scenografia vivente, accogliendo, rappresentando e amplificando le altre due al suo interno. L'architettura fa da mediatrice della bellezza, materia che unisce l'antico e il contemporaneo, ciò che permane e l'effimero, la memoria e la visione, permettendo di dare una forma concreta all'utopia di un'arte unica, in cui ogni linguaggio artistico trova il proprio posto in un equilibrio perfetto. In essa la collezione di moda trova lo spazio in cui sfilare, muoversi e raccontare; la musica trova la cassa di risonanza che ne intensifica la potenza evocativa. L'architettura diviene così un corpo vivo, capace di plasmarsi per contenere tutte le sfumature del bello previste al suo interno.

A sinistra, *La Scuola di Atene*, Raffaello, 1509-1510, Stanza della Segnatura, Musei Vaticani.

Il progetto elaborato durante la ricerca, sviluppato tra l'allestimento dell'evento performativo e quello museografico, diventa dunque rappresentante di questa unità. La sfilata e l'orchestra sono accolte in spazi appositamente pensati, dove la struttura architettonica non impone ma cerca un dialogo. La musica trova il suo posto fisicamente

e simbolicamente negli spazi progettati: nel percorso della sfilata, un'area specificamente concepita per l'orchestra viene abbracciata dal resto della scenografia, senza relegare la componente sonora a un ruolo di accompagnamento, ma facendola dialogare con la collezione presentata e con la monumentalità archeologica di Villa Adriana.

In questa sinergia, la Grande Bellezza perde il suo carattere utopico e distante, divenendo concreta e tangibile e investendo totalmente lo spettatore, restituendo significato e profondità al luogo che la accoglie.

La musica è stata inclusa nel progetto, oltre che col disegno dell'allestimento, attraverso la collaborazione con l'Orchestra RAI, una delle icone del DNA culturale italiano. L'obiettivo è quello di amplificare la risonanza mediatica dell'evento. La presenza fisica del concerto e la possibilità di proiettarlo pubblicamente al di fuori del teatro, hanno costruito una cultura del suono capace di guardare oltre l'evento, di documentarlo e di restituirlo alla comunità. Dal 1994 si ha un'orchestra sinfonica stabile e unitaria con sede a Torino, organizzata su una stagione regolare e su un'infrastruttura comunicativa che comprende radio, televisione e piattaforme digitali.

Grazie alla presenza dei suoi concerti nei palinsesti radiofonici e televisivi, l'Orchestra Sinfonica Nazionale Rai ha contribuito alla diffusione del grande repertorio sinfonico.⁴⁶

Portare un'orchestra così celebre, stendardo nazionale, in un sito archeologico non serve solo a "alzare l'asticella" a livello artistico, ma a costituire le condizioni perché il gesto performativo non si esaurisca con l'evento. Si tratta di una qualità di grande spessore in un progetto che vuole dimostrare come l'architettura e la moda, così come la musica, lascino tracce e possano essere eterne.

Per il repertorio che accompagna il palinsesto delle arti e guida fino al raggiungimento dello stato d'estasi, si tratta di una questione d'identità: sulla Piazza d'Oro di Villa Adriana risuonerà nell'aria E Lucevan Le Stelle, dalla Tosca di Giacomo Puccini, un'opera celebre e particolarmente efficace nel trasmettere un senso di grandiosità, solennità e legame con la città di Roma, in quanto interamente ambientata fra le sue architetture.

45 Moretti, L., 1952-1953, p. 9.

La collaborazione con l'orchestra RAI

La scelta dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, della Tosca e della collezione "Mirabilia Romae" non è efficace solo sul piano estetico, ma si tratta di una scelta assolutamente coerente. La storia della RAI è garanzia di una performance che diventi patrimonio: registrata, raccontata, resa disponibile per la ricerca e per la memoria. La partitura di Puccini, scelta per celebrare, oltre che la Città Eterna che fa da sfondo, un'eccellenza indiscussa del patrimonio musicale italiano, stabilisce un dialogo elevato con la moda e con l'identità del luogo, valorizzando il contesto. La maison, infine, funge da lente che rende visibile la metrica dell'architettura e che dà corpo alla musica.



Fondamentale e altamente formativa è stata l'esperienza del Piranesi Prix de Rome, organizzato annualmente dall'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia onlus, che ha rappresentato il momento più importante del percorso di ricerca, un'occasione in cui si è potuto mettere in pratica ciò che si è studiato durante l'intero percorso di studi attraverso l'immersione totale nel luogo oggetto di studio: Villa Adriana. Partecipare a questo prestigioso premio ha significato vivere, in forma contemporanea, l'esperienza dei pensionnaires dell'Académie de France, i giovani studiosi di architettura che, dalla fine del XVII secolo, durante il Grand Tour, giungevano in Italia per confrontarsi direttamente con le grandi bellezze delle antichità e non solo.

All'interno di un programma intensivo di due settimane era prevista l'elaborazione di un intero progetto, di cui mostriamo l'evoluzione nella presente tesi, ovviamente preceduta da un'intensa attività di studio del sito. Alloggiando nei pressi del complesso archeologico, abbiamo avuto la possibilità di condurre sopralluoghi quotidiani, diurni e notturni, scoprendo la Villa e la sua "perfetta complessità" in una dimensione quasi sacra, in cui l'architettura antica sembra stabilire un dialogo diretto e intimo con l'osservatore. Questa esperienza formativa ci ha consentito di calarci nei panni dei grandi maestri dell'architettura che, nei secoli, hanno studiato e tratto ispirazione da questi luoghi: da Raffaello a Michelangelo, da Piranesi a Wright e Mies van der Rohe, tutti affascinati da questa architettura immensa fatta di cupole e recinti, senza eguali nella storia.

Il Piranesi Prix de Rome ha costituito un'esperienza in cui l'atto del progettare è tornato a ruotare intorno al concetto di contemplazione e alla conoscenza diretta del luogo. Un breve Grand Tour che ha reso possibile la riaffermazione di un metodo antico, purtroppo un po' tralasciato con l'avvento dell'era digitale, quello dello studio e dell'osservazione dal vivo, inteso come strumento di lettura e di creazione della bellezza. Da questa esperienza prende avvio il progetto che costituisce l'atto finale della ricerca, in cui viene fatta una rilettura dell'anima profonda della Villa attraverso l'architettura effimera contemporanea.

Piranesi Prix de Rome



In alto, locandina
Piranesi Prix de
Rome 2025.



ATTO FINALE

Il progetto: la rosa e il labirinto



A sinistra, inviti all'evento.

Ciò che è stato prodotto durante il Piranesi Prix de Rome, e poi successivamente sviluppato, non è altro che un grande progetto di valorizzazione del patrimonio di Villa Adriana, attraverso l'ideazione di un allestimento effimero per un fashion show di un'importante casa di moda, nel nostro caso la Maison Valentino, e il disegno di un padiglione termale espositivo, destinato a sopravvivere all'evento, che possa temporaneamente accogliere una mostra relativa al brand ospite.

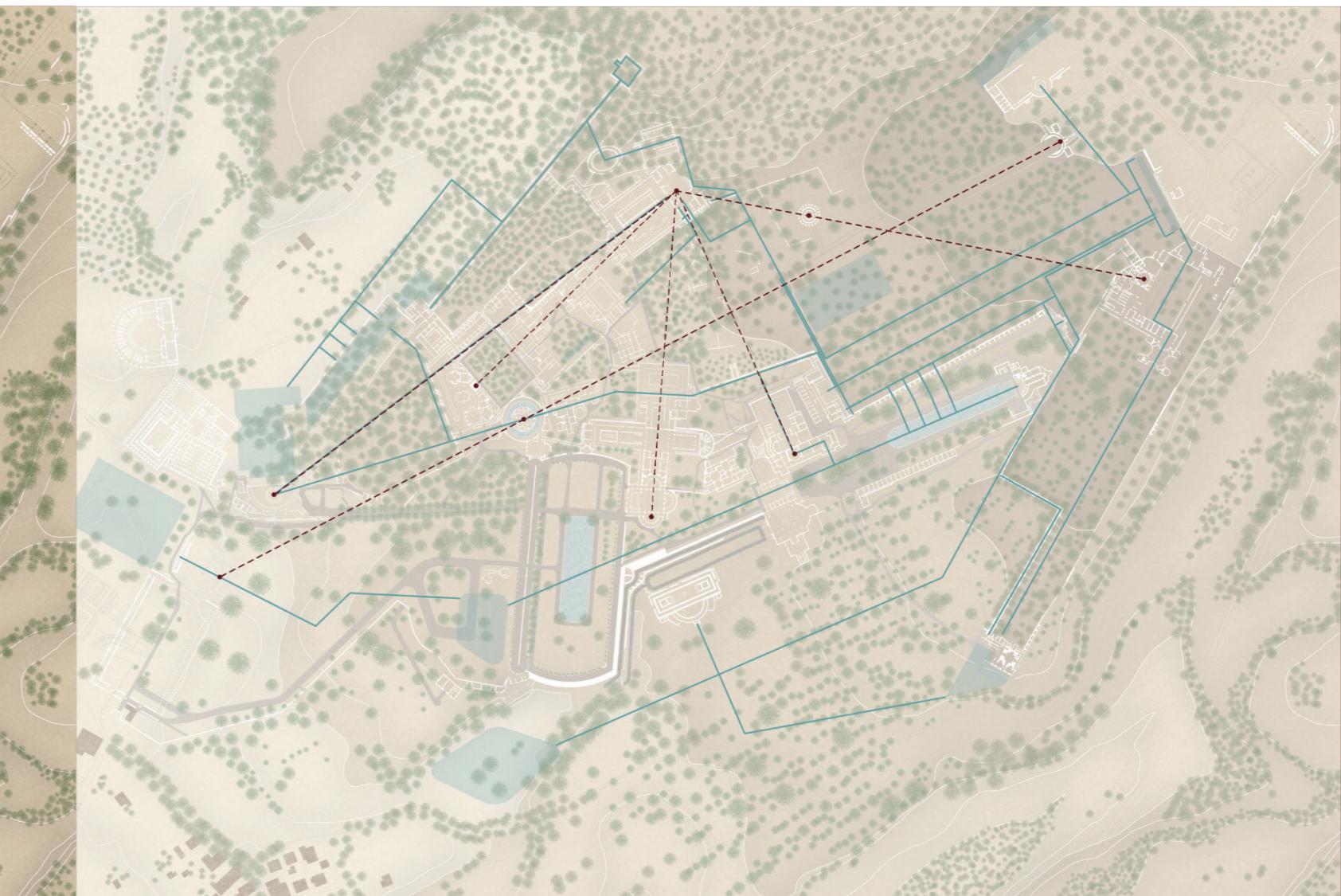
La scelta del sito di progetto

L'iter che ci ha guidate nell'elaborazione progettuale, ha inizio dalla scelta del luogo all'interno di Villa Adriana, che è avvenuta solamente in seguito all'analisi accurata della planimetria generale e ai primi sopralluoghi, e soprattutto, allo studio approfondito del Tractatus logico sintattico. In particolare, l'attenta lettura degli assi immaginari che ordinano la Villa in un unico grande meccanismo compositivo, ci ha permesso di stabilire delle gerarchie fra gli edifici di epoca adrianea, ormai ridotti a scheletri e rovine all'interno del sito archeologico. Fra questi spicca distintamente la Piazza d'Oro come punto di origine e generazione di una serie di assi cardine che si sviluppano a raggiera e che orchestrano altrettanto importanti siti della Villa, stabilendo con essa rapporti spaziali di dipendenza e allineamenti. Inoltre, un'ulteriore considerazione a favore della scelta di tale luogo per lo sviluppo del progetto, è il fatto che la Piazza d'Oro appare essere il punto più alto di Villa Adriana, un sito suggestivo che ben si presta all'organizzazione di una spettacolare sfilata di moda che richiede spazio per poter ospitare un consistente apparato scenografico. Poco distante dalla Piazza d'Oro si trova l'area dell'Ingresso agli Inferi, un'area spesso lasciata in secondo piano rispetto ad architetture iconiche della Villa come il Canopo o le Grandi Terme. Il grande uliveto che porta dalla Piazza d'Oro al secondo sito da noi scelto introduce a una dimensione più tranquilla, quasi idilliaca e vicina a una visione edenica del paesaggio, in cui le forme che compongono il padiglione, oasi di pace e relax, vengono direttamente calate sul suolo, senza sradicare nessun albero, ma inglobando gli ulivi all'interno del progetto. L'ambizione principale del nostro lavoro è stata quella di integrare reciprocamente e valorizzare architettura, patrimonio, paesaggio, archeologia, arte, storia.

Tavola dello stato
di fatto di Villa
Adriana.



Assi evidenziati dal
Tractatus logico
sintattico con fulcro
la Piazza d'Oro.

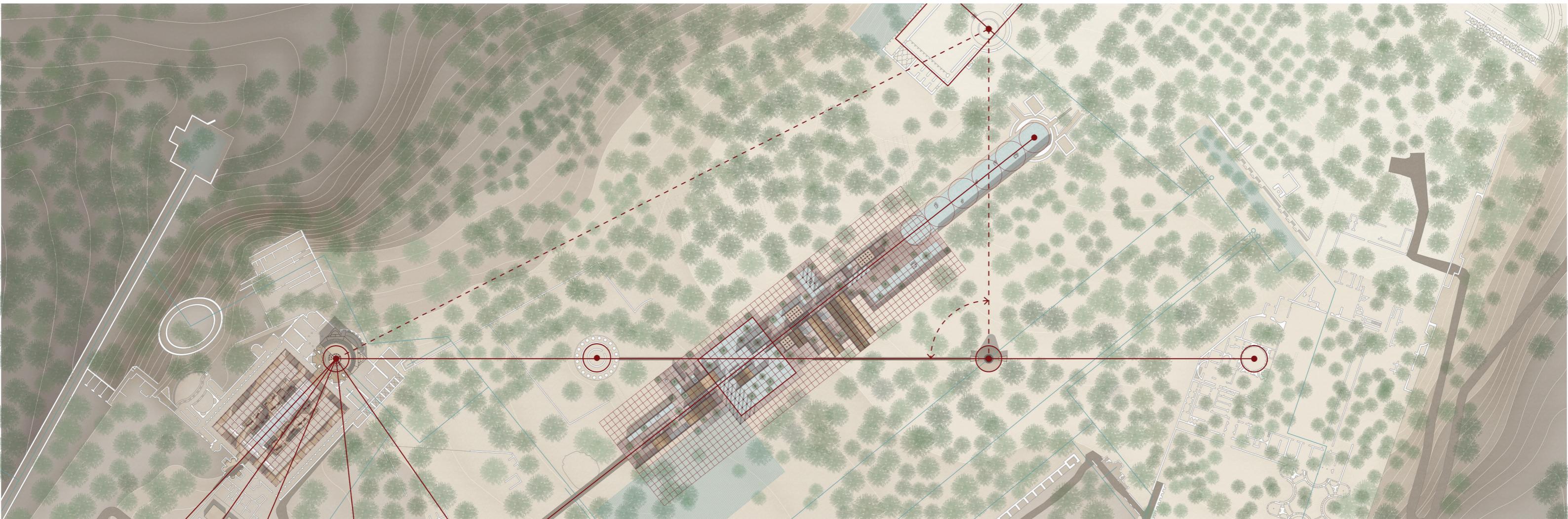


assi evidenziati dal
Tractatus logico
sintattico utili al
progetto.

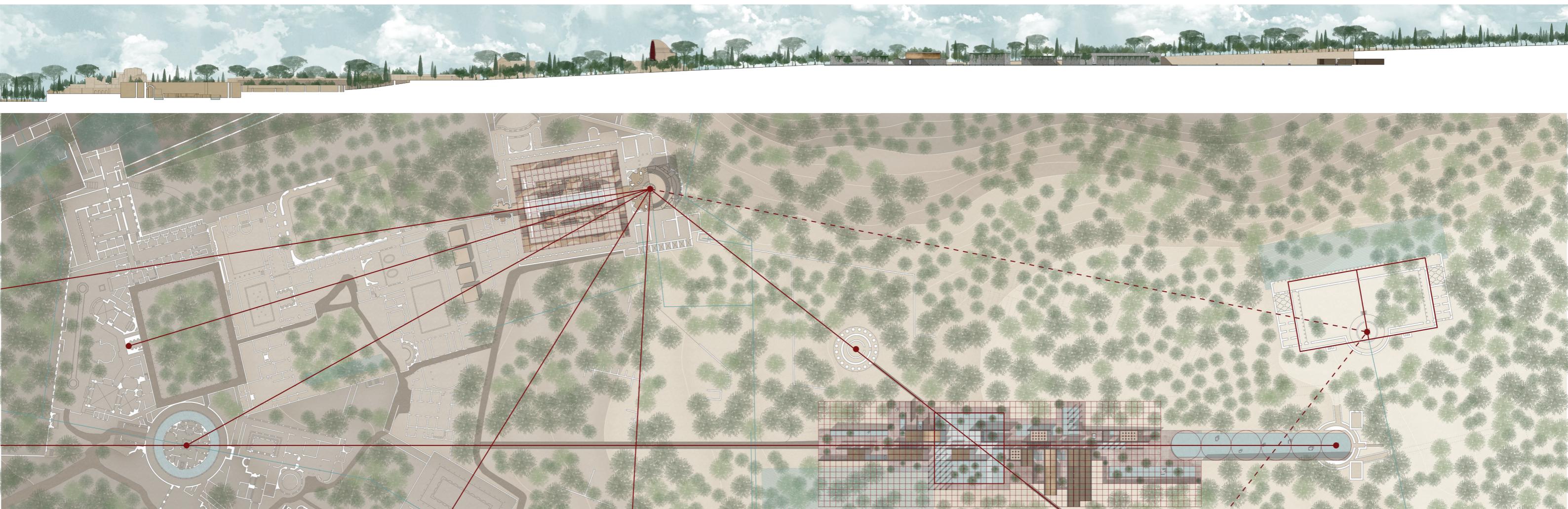
Progetti calati nel
contesto.



*Zoom sui progetti
calati nel contesto
e assi.*



Sezione territoriale
e zoom sulle piante
dei progetti calati
nel contesto con
assi.

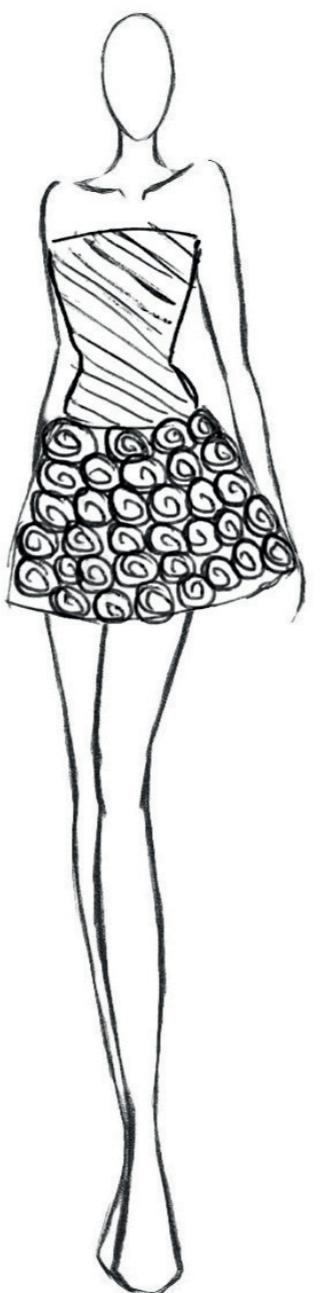


Il concept che ci ha portato ad elaborare i primi pensieri relativi ad un allestimento effimero per una sfilata di moda di Valentino nella Piazza d'Oro, risiede proprio in uno dei simboli distintivi del brand in questione: la rosa. Icona della maison sin dagli albori, quando fu disegnato da Valentino Garavani l'abito Fiesta nel 1960, la rosa, così come il "rosso Valentino", è un elemento che si ripresenta costantemente nelle diverse collezioni, anche a distanza di decenni. Essa rappresenta efficacemente la storia e la filosofia di Valentino, essendo portatore di bellezza, eleganza, femminilità, forza e rinascita, tutti concetti che ben si sposano anche con le ambizioni del progetto a Villa Adriana. Studiando le collezioni della maison, e in particolare Mirabilia Romae, la stessa che abbiamo scelto per l'evento a Villa Adriana, presentata nel 2015 sotto la direzione creativa di Pierpaolo Piccioli e Maria Grazia Chiuri, è stato interessante notare come il disegno dei bozzetti abbia preso ispirazione dal mondo dell'architettura, del design e dell'arte. Ed è proprio da questo rapporto che è cominciata la nostra ricerca, riproponendo il lavoro che la maison ha svolto per il disegno degli abiti ma nella direzione inversa: un insieme di abiti, provenienti da collezioni differenti e a distanza di anni, sono stati analizzati per trarre ispirazione col fine di ricavare un disegno architettonico da applicare in pianta all'interno dell'area selezionata, a partire dal ridisegno manuale dei bozzetti.

Ciò che all'interno del fashion show ricorda la rosa, lo ritroviamo nel disegno della trabeazione di una grande cupola, fulcro del progetto e protagonista dell'allestimento, sede del gran finale dell'evento; questa, proiettata al suolo nella sua forma integra, una volta estrusa, dà vita a una monumentale scalinata con, appunto, la caratteristica forma "a fiore".

Concept progettuale: la rosa

Bozzetto dell'abito
Fiesta (1960)
ridisegnato dalle
tesiste.



Abiti Valentino
(2022-2023) e
relativi bozzetti
ridisegnati dalle
tesiste per lo studio
delle forme.



Per quanto riguarda il concept progettuale del padiglione termale espositivo, invece, rispetto al fashion show c'è stato un lavoro intellettuale più astratto e concettuale piuttosto che relativo alla forma. Il ragionamento principe dello sviluppo del progetto parte dall'osservazione diretta della Villa e da una serie di considerazioni sorte in seguito allo studio del Tractatus logico sintattico. In particolare, vengono evidenziate delle dualità, in cui spesso un elemento è contrapposto all'altro, per esempio, il contrasto fra la regolarità delle forme che compongono la Villa e della composizione complessiva che appare estremamente irregolare, quasi casuale, suscitando un senso di disorientamento in un visitatore, un po' come un labirinto per l'appunto, apparentemente regolare visto dall'esterno, ma che cela percorsi vari e intricati. Anche qui un'considerazione apposita si ha per l'aspetto compositivo della Villa, che sembra estremamente casuale e complessa osservando la pianta, ma che in realtà, come spiega il Tractatus, è regolata da una serie di assi che evidenziano i rapporti fra le architetture e gli allineamenti reciproci, mostrando che in realtà tutto ha un senso. Compare il dualismo apparenza-realtà, accompagnato da ordine-disordine e regolarità-irregolarità. Il labirinto che ci siamo imposte di sviluppare nel disegno del padiglione, si basa sul concetto di "sprezzatura", coniato da Baldassarre Castiglione, usato per intendere un qualcosa che all'apparenza sembra semplice, ma in realtà cela qualcosa di più complesso e intricato al suo interno. Ciò che si è ottenuto è il disegno di una pianta estremamente semplice, costituita da setti murari rettilinei e pilastri allineati, rendendo però il percorso museografico al suo interno altrettanto vario e con effetti sorpresa, un posto in cui perdersi nonostante una successione prestabilita al suo interno, imposta sia dall'esperienza espositiva, che dal percorso benessere.

Avendo la musica un peso importante per la nostra tesi di ricerca, proprio da questa è stata tratta ispirazione per quanto riguarda la morfologia della pianta del padiglione: i setti murari regolari e lineari che la caratterizzano, infatti, riprendono il pentagramma, all'interno del quale vengono "suonate delle note", brevi accadimenti e sviluppi architettonici che interrompono questa trama longilinea, offrendo spazi esteticamente originali e altamente funzionali. Un'altra analogia con le partiture musicali è la riproposta ciclica dello stesso elemento, di motivi che ritornano, ma con piccole variazioni, così come figurano più volte setti, coperture, pilastri, vasche.

Il passo successivo alla definizione dei concept progettuali è costituito dalla ricerca di riferimenti esistenti, che hanno spinto la ricerca a trovare soluzioni concrete per l'organizzazione dell'evento e per il disegno del padiglione.

Concept progettuale: il labirinto

Dall'alto verso il basso,
Giardino dei passi
perduti, Verona, Peter
Eisenman; San Carlino,
Lugano, Mario Botta;
Jaquemus, Le Papier,
Fall/Winter 2022-23,
Camargue, Francia;
Scenografia Teatro
greco di Siracusa,
OMA; Valentino Haute
Couture, Mirabilia
Romae, Fall 2015,
Roma.



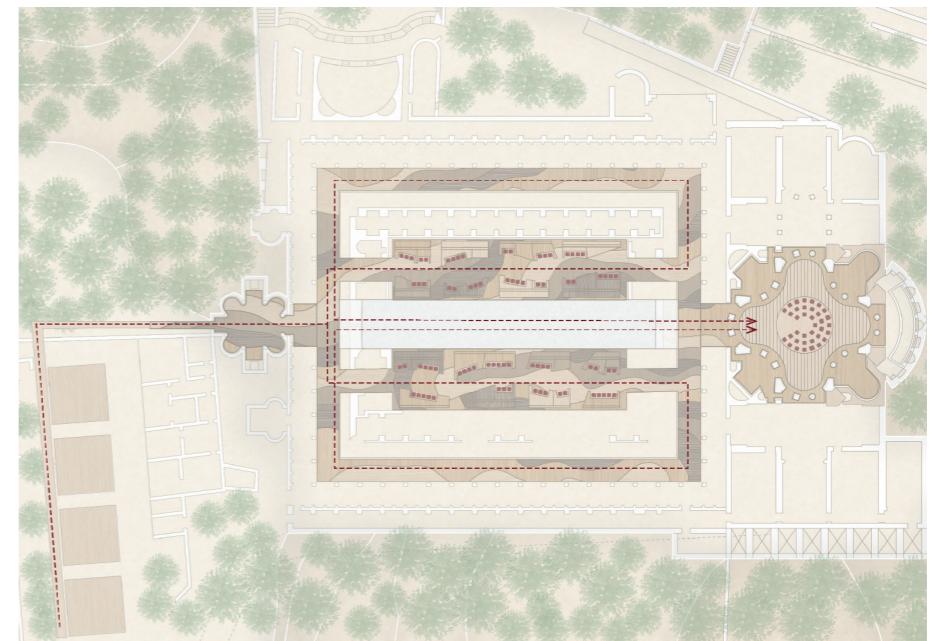


Dall'alto verso il basso, Casa Press, Lydenberg, Sudafrica, Marco Zanuso; Tsingpu Yangzhou Retreat, Neri & Hu; Terme di Vals, Peter Zumthor; Salk Institute, La Jolla, California, Louis Kahn; giardino d'acqua, Fernando Caruncho.



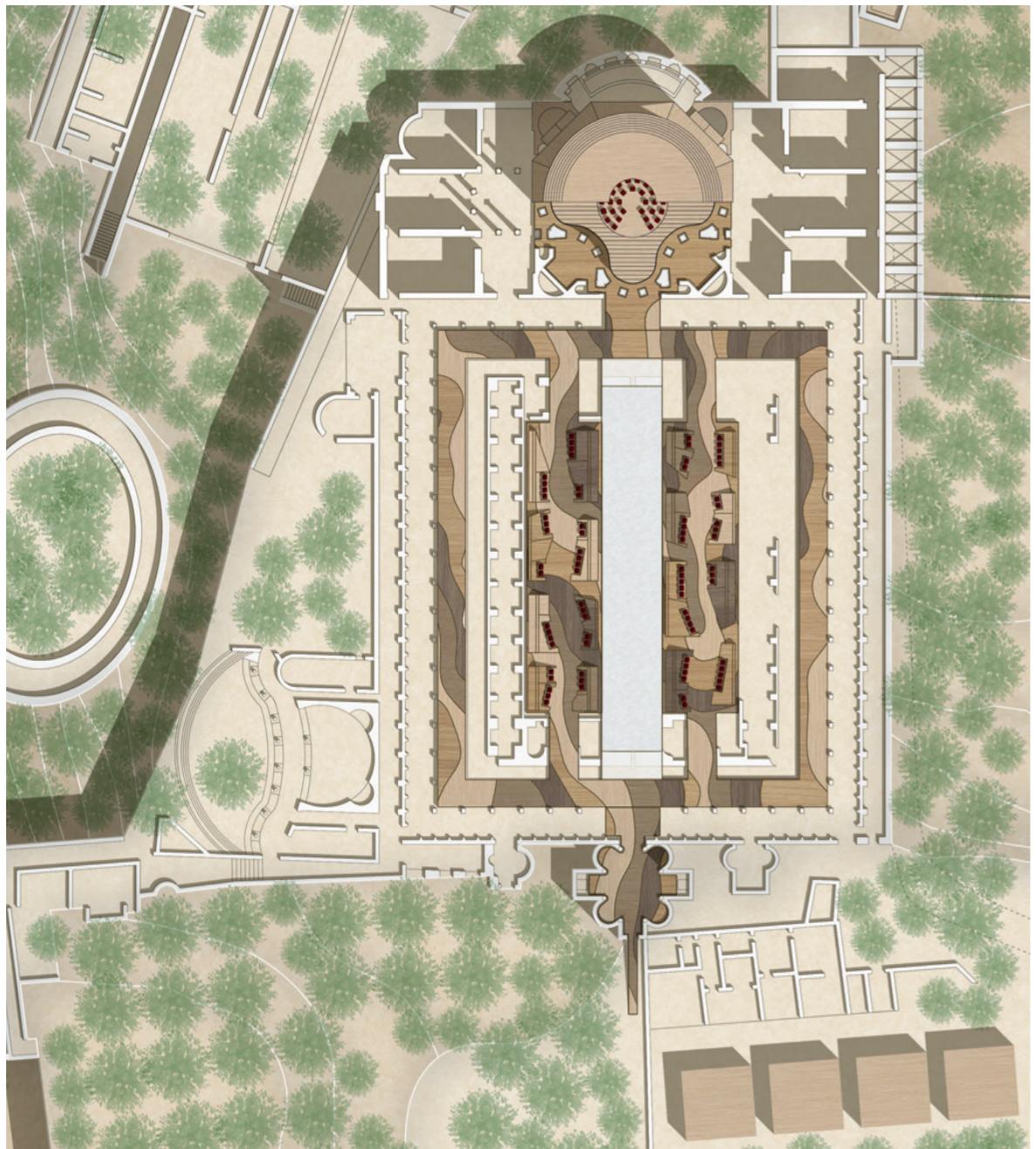
Il progetto del fashion show

Il defilè delle modelle nella Piazza d'Oro comincia con una rampa in legno, che collega l'area del backstage, alle spalle dei resti del padiglione nord, alle passerelle.

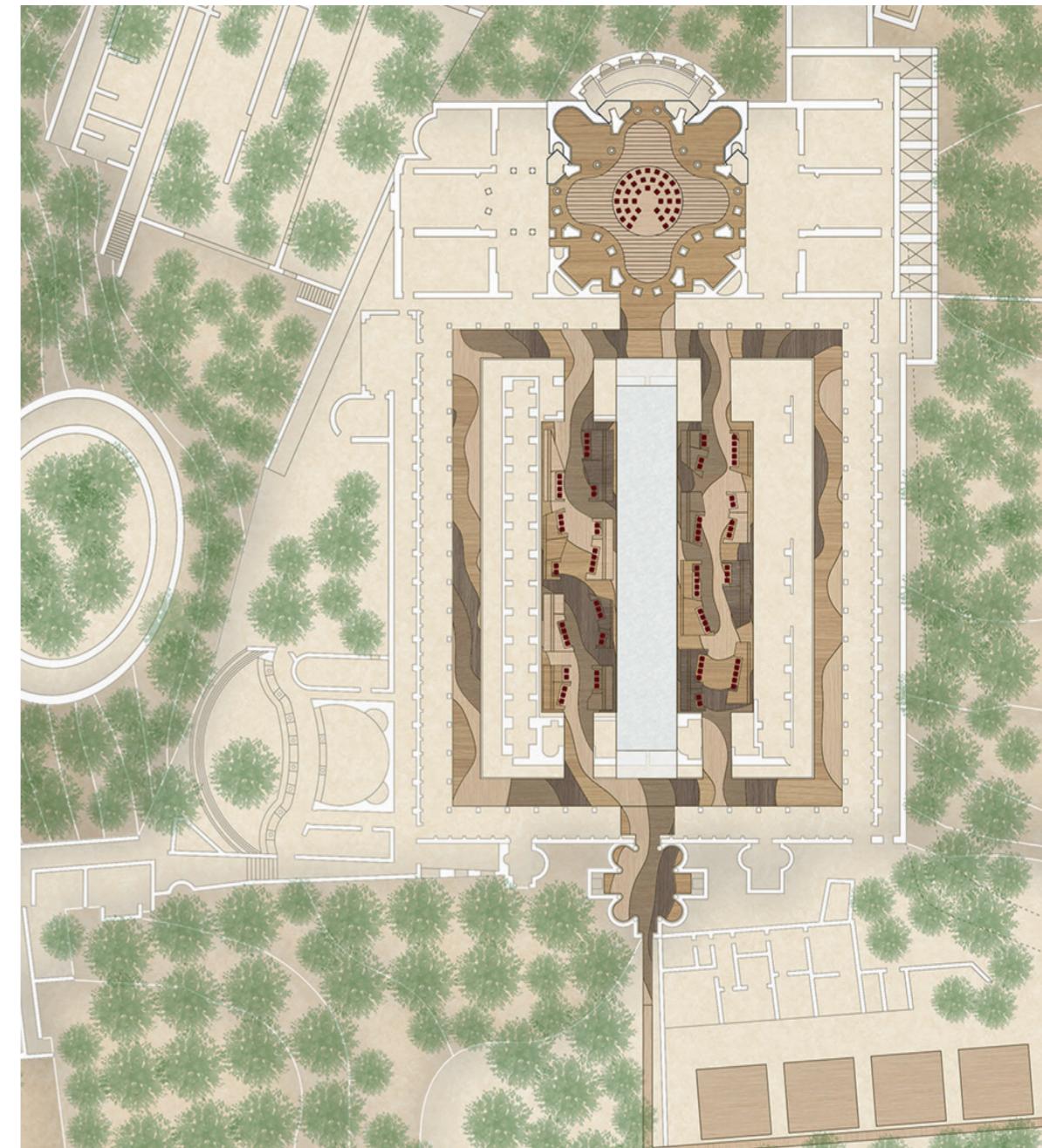


Percorso delle modelle durante il fashion show, dal backstage, alla passerella, alla scalinata.

Pianta delle coperture della Piazza d'oro durante il fashion show.



Pianta del fashion show.



*Sezioni longitudinali
del fashion show.*



Ciò che si è voluto ottenere, è un contesto ipotetico, in cui si è immaginato di essere dei pensionnaires in visita a Villa Adriana, con gli scavi ancora in corso, e parte della magia del sito ancora da scoprire. Attraverso l'uso del legno, con diverse cromature e orientamenti di venature, è stato ricreato il terreno, in parte smosso, da cui sembrano emergere le rovine dal suolo, idealmente appena scoperte dagli archeologi del Settecento. I cumuli di terra ottenuti dagli scavi sono stati realizzati anch'essi da pannelli in legno, retti da piedini di tubolari in acciaio inossidabile che poggiano delicatamente e in modo non invasivo sulle rovine sottostanti. L'intenzione è quella di evocare un gioco di suolo, dove questo si alza e si abbassa rispetto al livello originario, emulando l'effetto che Peter Eisenman ha ottenuto col suo celebre progetto per Castelvecchio, a Verona. In questo contesto, la passerella non si presenta come elemento rettilineo, ma pare anch'essa emergere dagli scavi irregolari. Lo spazio per le sedute del pubblico viene ricavato scavando all'interno del volume dei "cumuli di terra", e posizionando dei pouf cubici color rosso Valentino, ottenendo un effetto in cui gli spettatori vengono inglobati e accolti dalla scenografia, pur avendo la libertà di girare su se stessi per poter seguire il defilè in ogni sua fase.





Essendo l'acqua un elemento fondamentale all'interno della Villa, al centro della piazza, una vasca d'acqua preesistente viene riportata in vita, foderata da pannelli metallici e riempita d'acqua, per poi spiccare durante lo show attraverso l'uso di un'appropriata illuminazione. Questa, viene coperta da lastre di plexiglass, anche queste sorrette da piedini tubolari metallici in acciaio inossidabile elettrocolorato, in modo da renderla percorribile dalle modelle per l'ultimo tratto di defilè verso il gran finale.

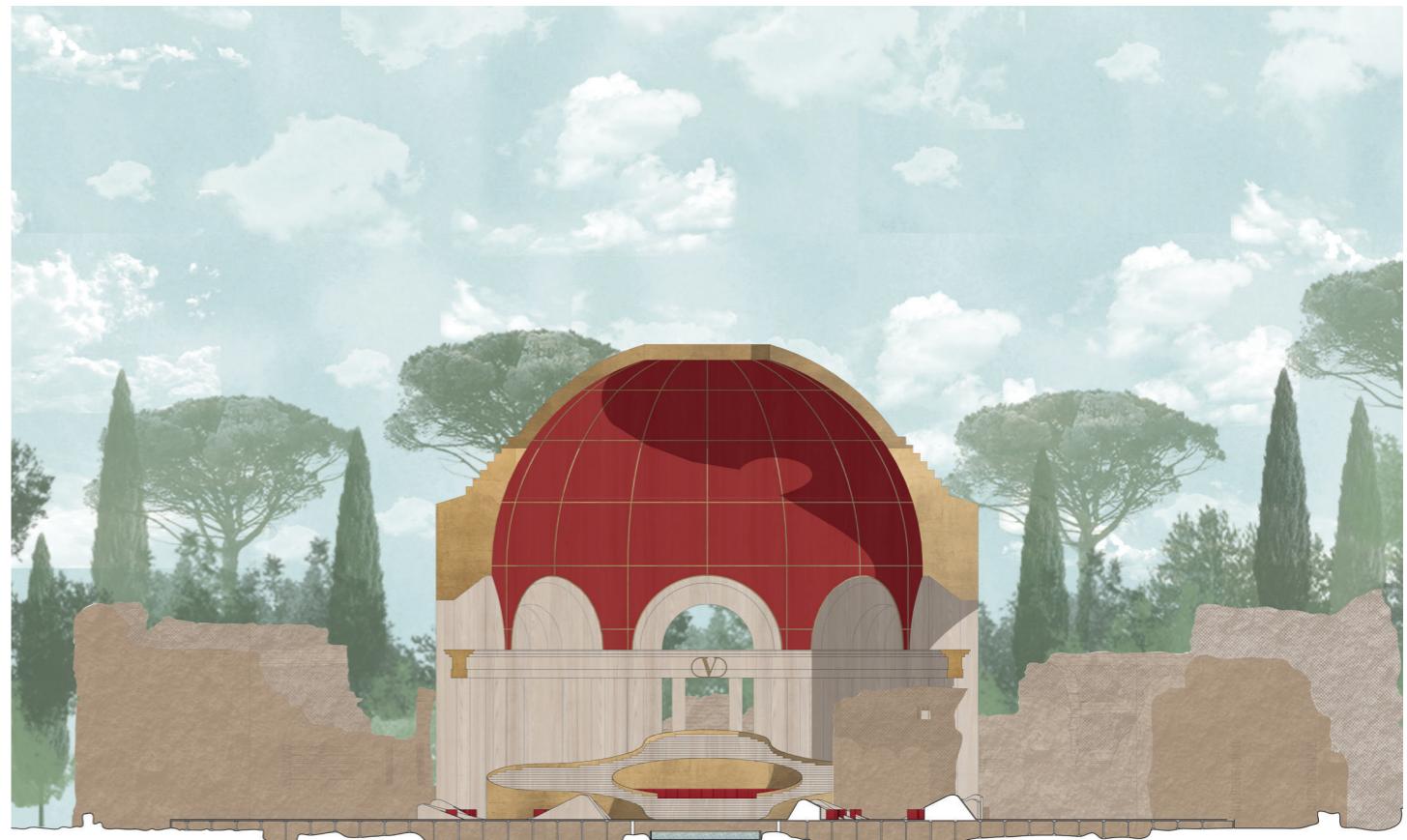


Una volta percorso l'ultimo tratto di passerella trasparente, le modelle si riuniscono al centro della Piazza d'Oro, davanti ai resti del padiglione meridionale. Qui una grande cupola fa da sfondo all'intero evento. Si tratta di un'ipotesi di ricostruzione della sezione della copertura preesistente, la cui forma è oggi sconosciuta ma di cui abbiamo numerosi studi e ipotesi a riguardo, sia conseguenti all'osservazione diretta delle fondazioni ancora oggi osservabili, che ai disegni rinvenuti dai pensionnaires dal Settecento in poi. La nostra interpretazione prevede una trabeazione "a serpentina" che si sviluppa in quattro "petali", sezionata come il resto della cupola, retta da coppie di colonnine per ogni petalo. La mezza cupola che qui si poggia, è caratterizzata da una struttura reticolare in metallo, rivestita esternamente da pannelli in legno di noce Canaletto, nella parte sezionata da pannelli in metallo color bronzo, e all'intradosso, un tessuto collant color rosso Valentino viene teso lungo i tubolari. Grazie alla trasparenza del tessuto, nelle ore notturne è possibile ottenere effetti suggestivi grazie alla retroilluminazione.



A sinistra, zoom sulla sezione longitudinale del fashion show.

A destra, sezione trasversale del fashion show.





Alla base della cupola sezionata, si estrude dal livello della pavimentazione la sopracitata scalinata con la pianta a forma di fiore, che riprende il profilo della trabeazione a serpentina soprastante. Questa è realizzata con una struttura reticolare metallica, un impalcato su cui si poggiano assi di legno che vanno a disegnare i gradini, e lateralmente, gli spalti sono tamponati da pannelli metallici, anch'essi color bronzo. La particolarità più notevole della scalinata risiede nello "scavo" di una vera e propria fossa per l'orchestra, un palco circolare destinato ad integrare l'apparato musicale all'interno dell'evento, rendendo lo show un tentativo di inclusione e unione di diverse arti. La sfilata di Valentino che accoglie a Villa Adriana il pubblico rendendo omaggio alla Città Eterna e alla sua grandiosità, si svolge all'imbrunire sulle note della Tosca, celebre opera ambientata a Roma, eseguita in diretta dall'Orchestra RAI.

Durante il gran finale, le modelle salgono la scalinata e la usano come podio, collocandosi intorno all'orchestra e presentando al pubblico uno spettacolo stupefacente.

Trattandosi di un allestimento, e dunque di forme di architettura effimera, è fondamentale l'utilizzo di materiali ed elementi costruttivi modulari e leggeri, in modo da garantire un intervento completamente reversibile e rispettoso del sito archeologico, del suo pregio e della sua delicatezza, agendo con cautela per valorizzarlo senza danneggiarlo. L'eventuale permanenza oltre la durata dell'evento della cupola e della scalinata, potrebbero rendere possibile lo svolgimento di eventi musicali o teatrali, o semplicemente aprire al pubblico: ciò contribuirebbe a rendere accessibile ai visitatori un'area solitamente impraticabile e offrirebbe un nuovo punto di vista sulla piazza e sulla Villa.



180



181



Prendendo una deviazione a destra sulla via della Piazza d'Oro, un percorso appositamente pensato, realizzato con una passerella lignea, si fa strada nel cuore del grande uliveto dell'area orientale di Villa Adriana, conducendo al padiglione termale espositivo.

Già all'arrivo, il visitatore viene accolto da un rivolo d'acqua ricavato nella pavimentazione, simile a quello del Salk Institute progettato da Louis Kahn, che lo guiderà per tutto l'edificio, cambiando dimensione e forma, contraendosi e allargandosi. L'acqua infatti, è un elemento importantissimo all'interno del padiglione, certamente, in quanto termale, ma anche per l'intera Villa, essendo quest'ultima uno dei massimi esempi mai esistiti di architettura d'acqua, in cui questa assume non solo un carattere funzionale, ma soprattutto estetico e decorativo, oltre che essere un elemento sonoro.



Il progetto del padiglione termale espositivo



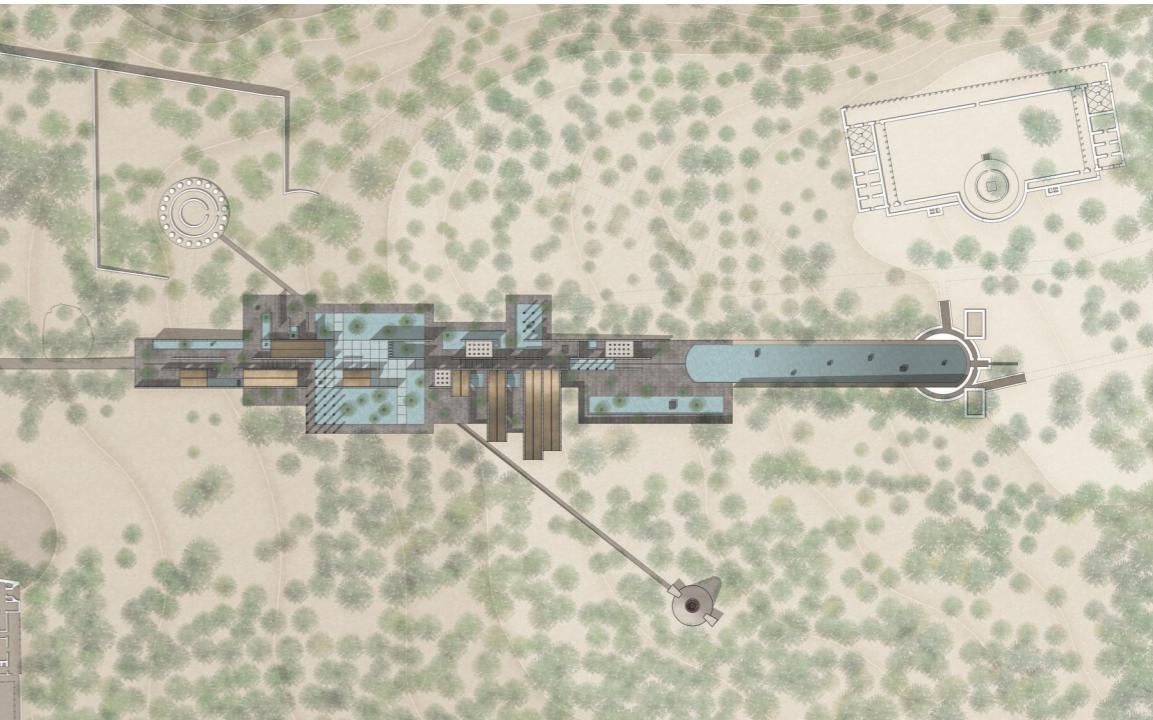


A destra, pianta delle coperture del padiglione e attacco a terra.



L'intera pianta del padiglione è stata disegnata su una griglia, con quadrati di modulo 3x3 metri, che corrispondono all'intercolonnio del porticato non più esistente della Piazza d'Oro, in modo da avere corrispondenza spaziale fra i due interventi del macroprogetto. Su tale griglia si andrà a disegnare una pavimentazione coerente e piuttosto originale, con l'alternanza di moduli differenti per la posa delle lastre di pietra.

Alle pagine 187-188,
vista a volo d'uccello
del padiglione.





Come menzionato precedentemente, la pianta è stata calata sul suolo preesistente, senza sradicare alcun ulivo e preservando l'atmosfera originaria e quasi da giardino incantato; gli alberi infatti, sembrano sorgere spontaneamente all'interno del progetto, venendo inglobati dai nuovi elementi architettonici all'interno delle piazze, dei corridoi, e addirittura delle vasche, grazie all'ausilio di particolari laminati metallici che fungono da vasi e da contenimento per l'acqua, che altrimenti danneggerebbe la pianta, permettendo agli ulivi di rimanere radicati al terreno, pur collocati all'interno di piscine.



I primi spazi coperti che incontriamo percorrendo longitudinalmente il padiglione, sono la reception, che accoglie gli ospiti fornendo il necessario per il percorso benessere, e subito dopo gli spogliatoi. A seguire, comincia il percorso termale, che non è mai separato o scollegato dal percorso espositivo, ma le due funzioni si fondono in maniera piacevole e innovativa, coinvolgendo il visitatore attraverso esperienze immersive, che mescolano armoniosamente storia, arte, moda e musica. Un esempio di questa unione di arti all'interno del padiglione sono le sale relax, raccolti spazi di pausa fra un trattamento termale e l'altro in cui è possibile osservare parte dell'esposizione permanente e scoprire ciò che riguarda la storia di Valentino, grazie all'apparato espositivo temporaneo, il tutto accompagnato da video e musica prodotti dalla maison e dall'Orchestra RAI.

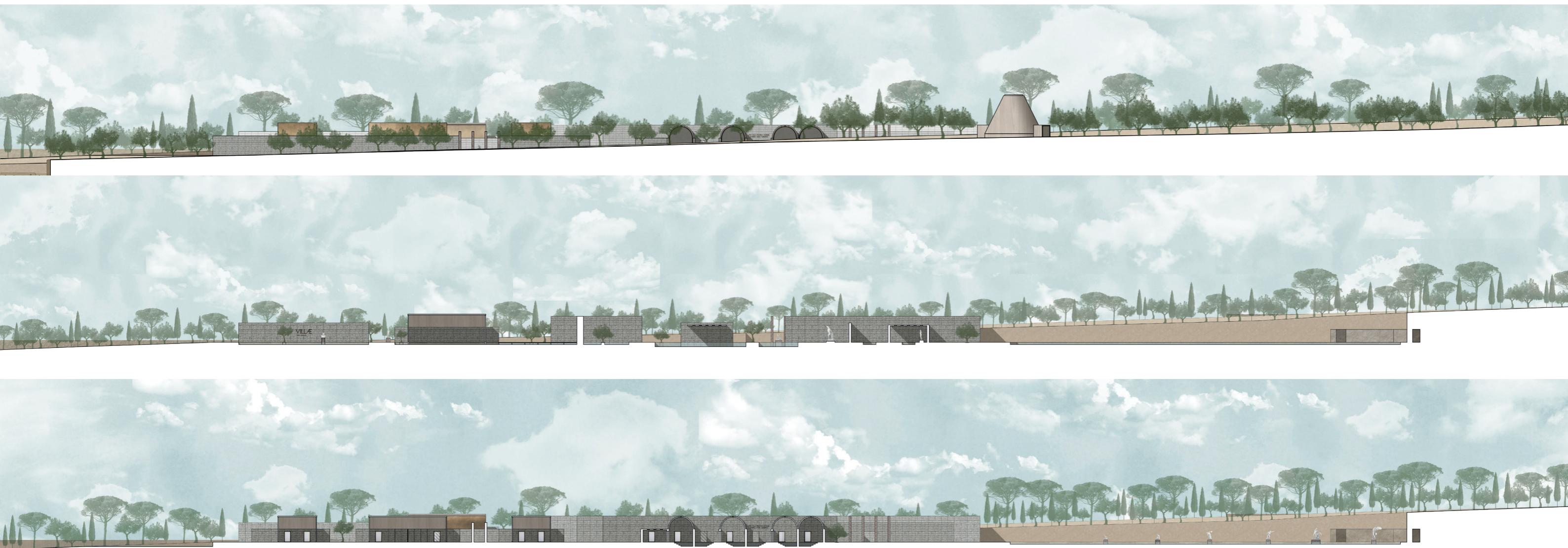




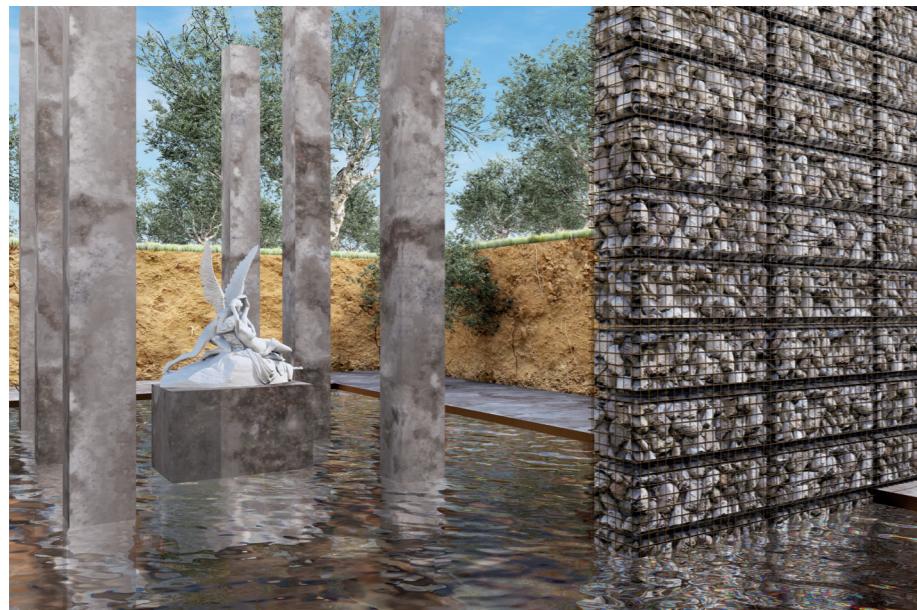
Gli spazi fulcro del progetto però, sono sicuramente la grande vasca centrale in pianta e il ninfeo in fondo alla Valle degli Inferi, dove il percorso espositivo trova conclusione. La prima rappresenta delle importanti relazioni con gli assi, gli allineamenti e le misure generali utilizzate per la costruzione dell'intera Villa: questa infatti corrisponde a un Actus Quadratus, l'unità di misura di superficie utilizzata dai Romani, nonché esattamente la metà della dimensione totale del Plutonium, edificio poco distante. La vasca è piacevolmente percorribile attraverso una passerella volutamente trasparente, realizzata in lastre di plexiglass sorrette da piedini tubolari metallici, che dà l'impressione al visitatore di camminare sull'acqua, oltre che a consentire il continuo scorrere dell'acqua, indubbiamente protagonista del progetto. La seconda, si è voluta riproporre nella sua forma originale, per quanto possibile, attraverso lo studio delle fonti e delle incisioni dei pensionnaires e delle ricostruzioni più recenti: la grande vasca dalla forma oblunga che si è ottenuta, popolata da statue, copie in gesso dei grandi capolavori dell'arte antica poste su piedistalli in marmo "fior di bosco", ha sicuramente l'obiettivo di suscitare meraviglia negli occhi del visitatore. Tutte le vasche del padiglione, sia quelle accessibili che quelle con funzione meramente estetica, sono caratterizzate da un rivestimento in lamiera metallica color bronzo, per restituire effetti di luci e riflessi quando illuminate dal sole o artificialmente.



*Sezioni longitudinali
del padiglione.*



Il posizionamento delle statue, oggetto dell'esposizione museografica permanente, non segue un ordine preciso, ma allo stesso tempo non è casuale: l'obiettivo è quello di valorizzare ai massimi livelli ciò che si mostra all'utenza, e per questo motivo, ogni singola opera è stata collocata in spazi suggestivi che potessero restituire completamente la loro bellezza, in base alla grandezza del luogo, della luce, dell'orientamento, dello sfondo.



L'intero complesso, seppure destinato a una vita più lunga rispetto all'allestimento del fashion show, è totalmente reversibile. Lo scavo del suolo previsto per la sua costruzione è minimo, e ciò grazie all'utilizzo, per i setti murari, di gabbioni portanti armati, elementi costruttivi modulari riempiti di pietre, che garantiscono una certa resistenza meccanica pur essendo facilmente montabili e smontabili. Il rispetto del suolo è dunque garantito da questo tipo di scelta costruttiva.

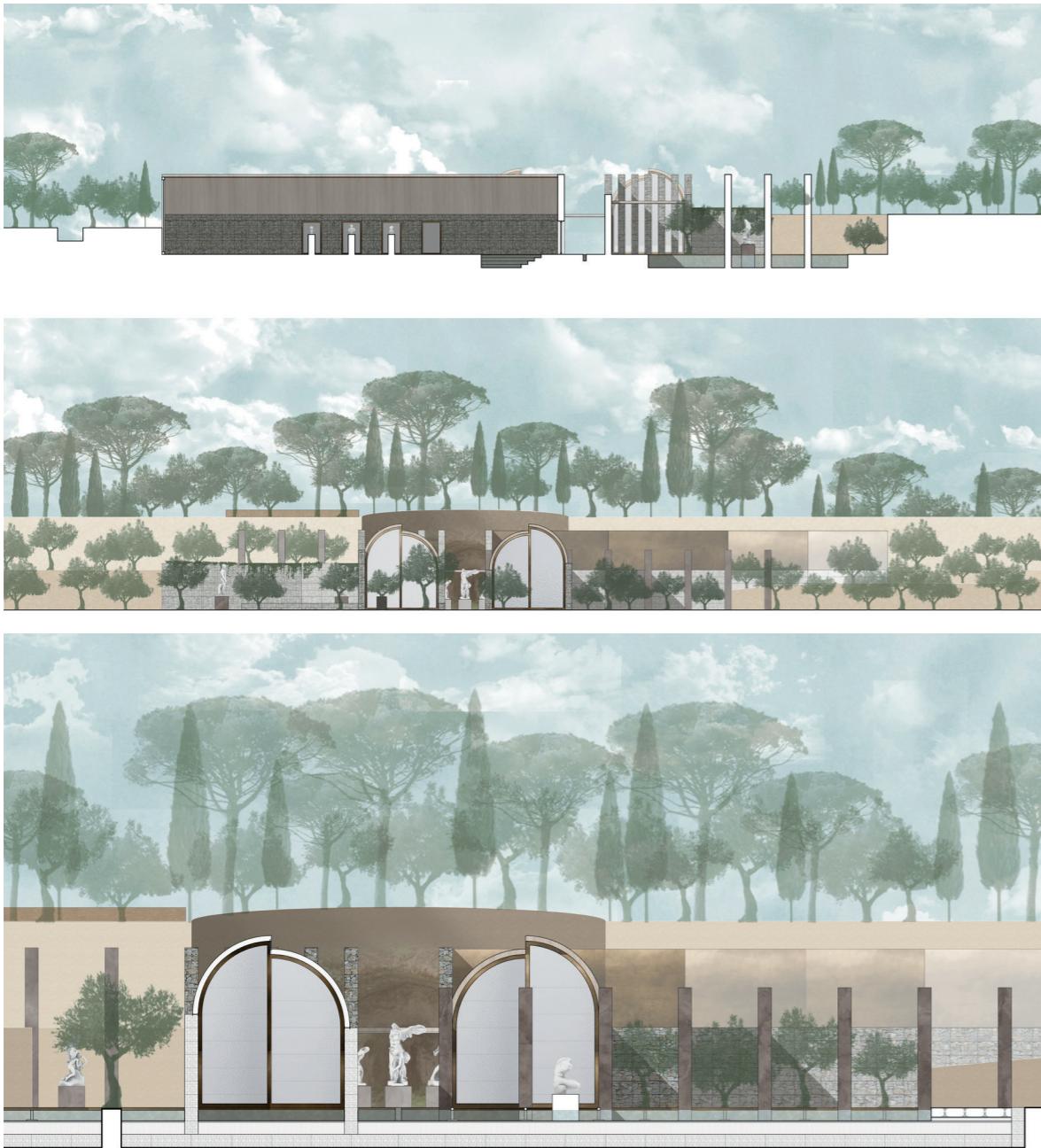


Le coperture sono uno di quei motivi, analogamente ai temi principali all'interno delle opere, che si ripetono presentando ogni volta variazioni. Possiamo notare due tipi di coperture a botte all'interno del padiglione, una, ricorrente nel verso longitudinale della pianta, con mezzo arco sfalsato verso l'alto rispetto all'altra metà, che dà luce a un lucernario lineare che permette l'illuminazione di sbieco, e una, osservabile nel verso trasversale dell'edificio senza sfalsamento, in cui lo "squarcio" corrisponde con la chiave di volta e permette un illuminazione più diretta. Entrambi i tipi di coperture a botte sono realizzate con impiallacciature in legno incollate a pannelli curvi, e rivestite all'estradosso con una lamiera metallica color bronzo. Le coperture a botte si agganciano tecnologicamente ai gabbioni portanti dei setti attraverso dei profilati di acciaio a forma di C, che vengono poggiati sopra ai blocchi e saldati alla loro armatura, così da avere una soluzione efficiente a secco.

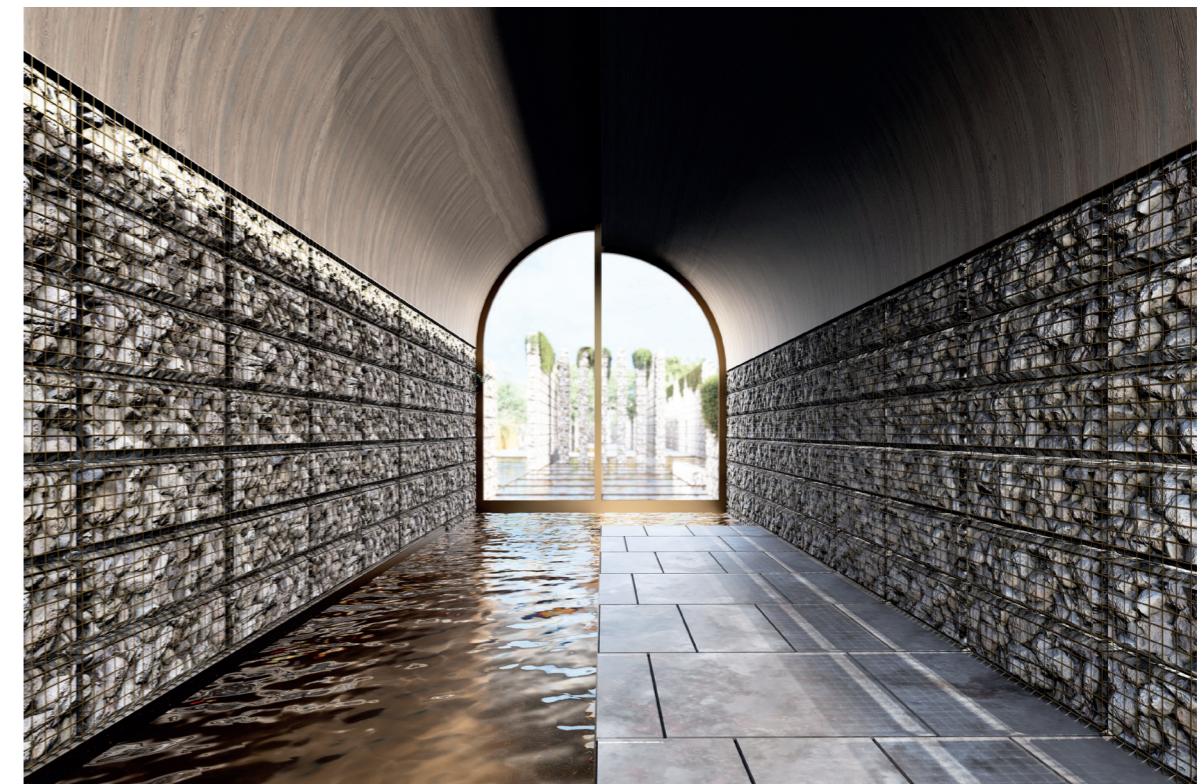
All'interno del padiglione compaiono ulteriori coperture totalmente differenti da quelle sopracitate. Un particolare tipo è piano, in legno, forato da piccoli lucernari puntiformi quadrati, che riprendono esattamente le dimensioni dei pilastri, in marmo "fior di bosco", che si ripetono nella pianta. L'idea, sorta in seguito all'osservazione di alcune coperture delle Terme di Vals, è quella di riproporre gli spazi ipostili in chiave diversa, dando vita a dei "pilastri di luce". Un ulteriore tipo di copertura è caratterizzato da un insieme di travi di legno, la cui ripetizione genera suggestive ombre durante le ore diurne.



In basso, sezioni trasversali del padiglione e zoom.
A destra, pianta e sezione della folie.



Elementi distintivi del progetto sono sicuramente le grandi vetrate che delimitano gli ambienti coperti dalle coperture a botte, delimitate da telai in alluminio color bronzo, che permettono un'illuminazione naturale adeguata durante il giorno, oltre a rendere il confine fra dentro e fuori più sottile.



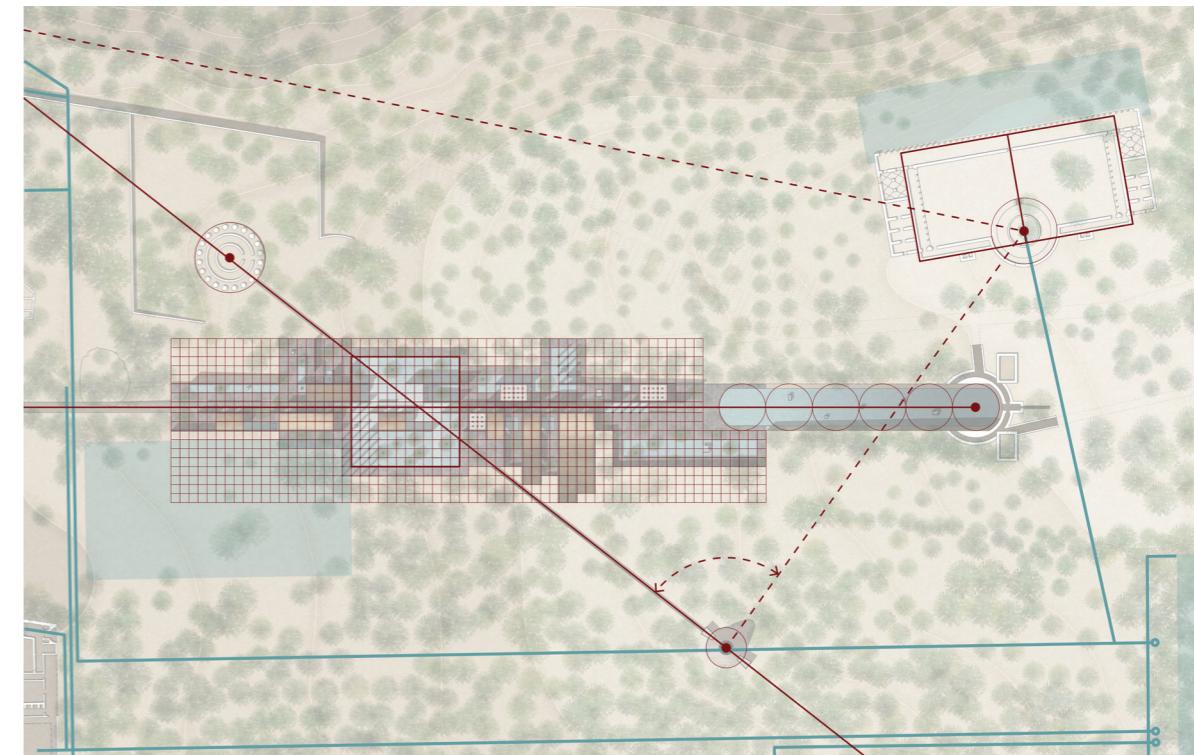
L'effetto sorpresa, tipico del labirinto, si è voluto suscitare anche attraverso il disegno di un particolare spazio, separato spazialmente e concettualmente dal padiglione, ma pur sempre collegato da una passerella lignea, che si sviluppa specularmente dall'altra parte del padiglione verso la Thолос. In corrispondenza dell'intersezione dell'asse immaginario che unisce la Piazza d'Oro all'Accademia, e una delle dorsali delle Acque Ligorio, sorge una folie, una costruzione di ridotte dimensioni che morfologicamente richiama la forma della gonna dell'abito più iconico di Valentino, l'abito Fiesta del 1960, e che lo ospita al suo interno temporaneamente, insieme al calco in gesso di Apollo e Dafne.



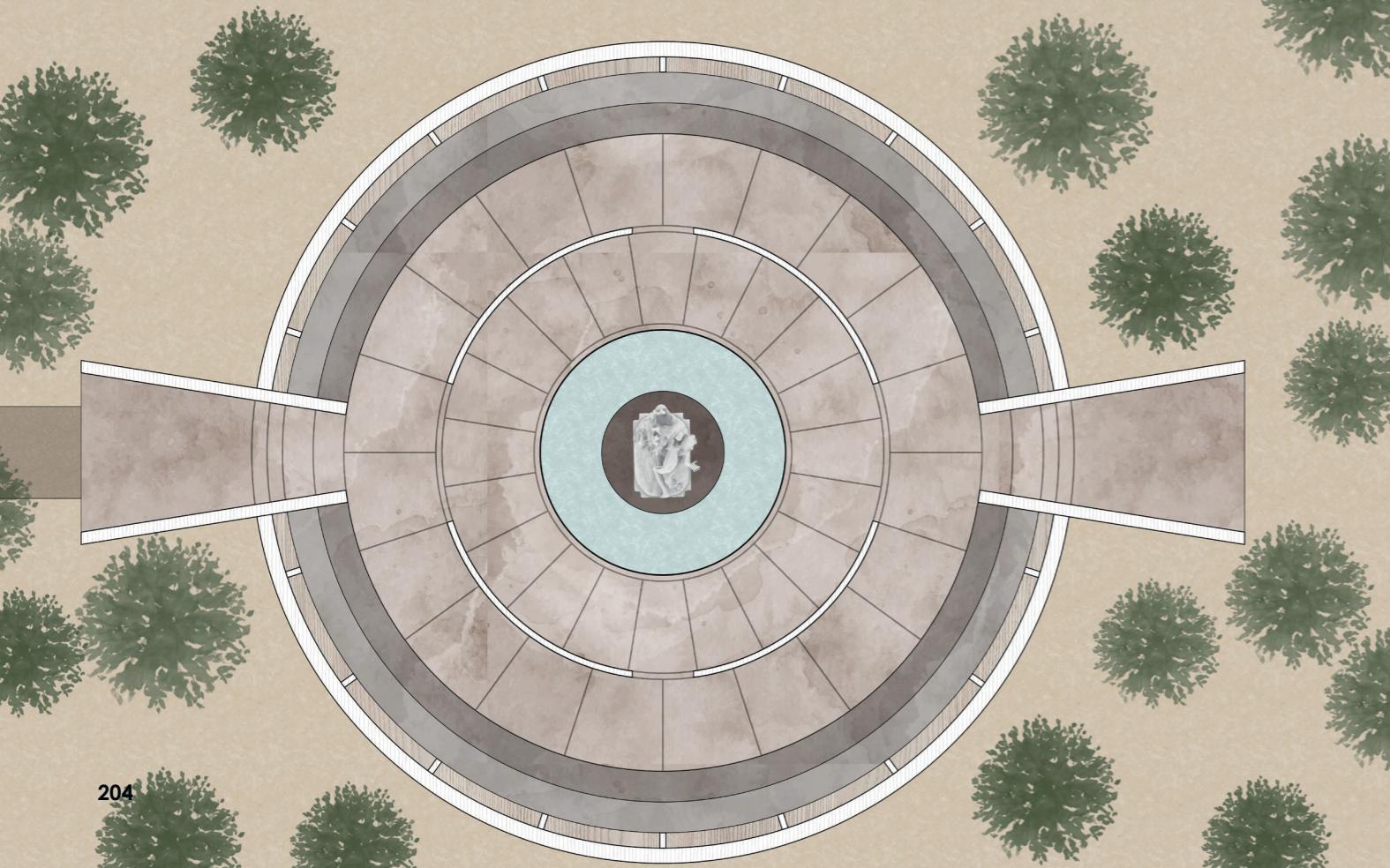
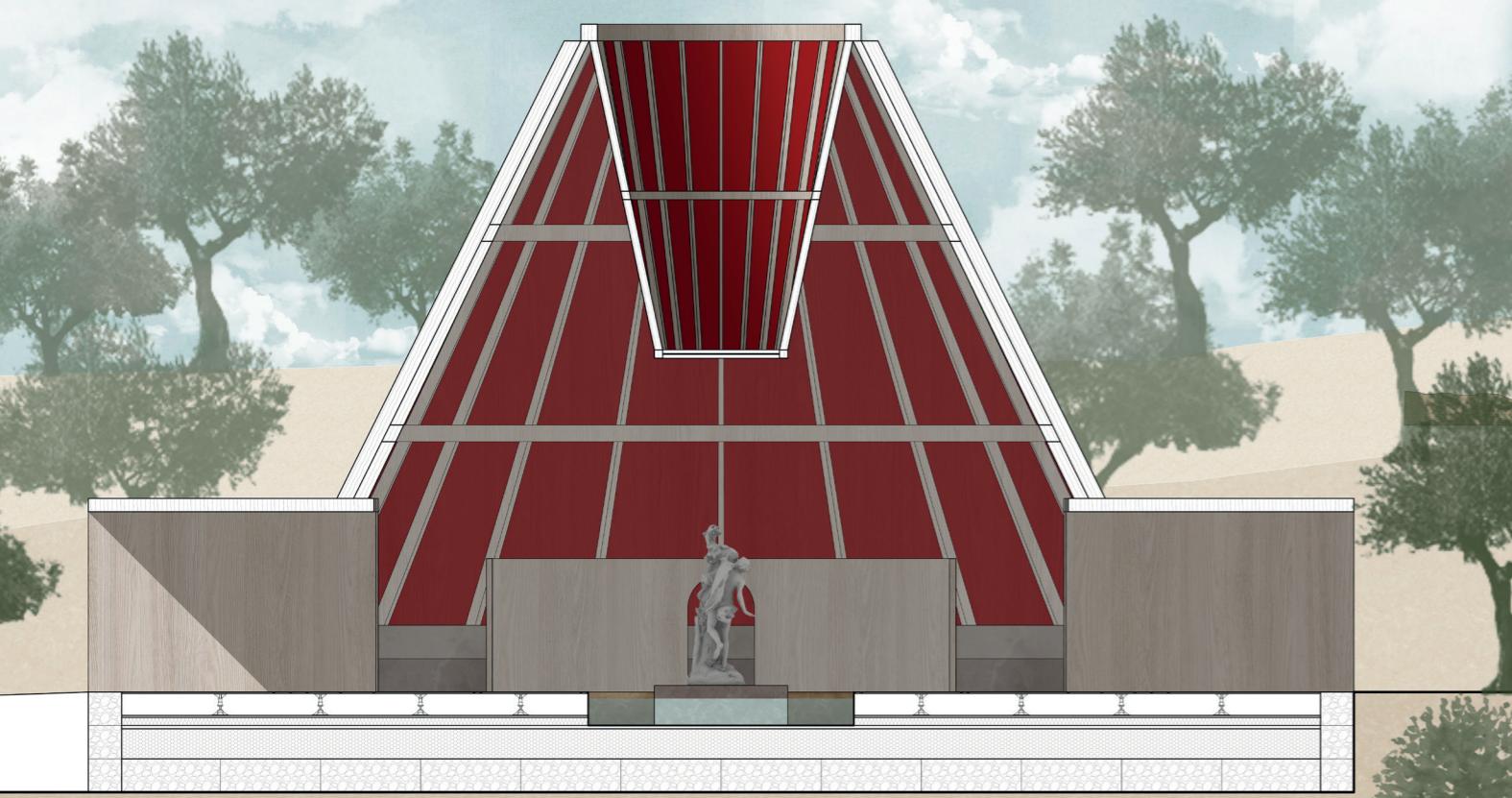
202

In basso, pianta con griglia generatrice e assi.

È interessante osservare come collegando il centro della folie, col plutonium e con la Piazza d'Oro, si formi esattamente un angolo di novanta gradi, e una trilaterazione, ribadendo la coerenza compositiva dell'intervento e permettendoci di calarci nei panni dell'architetto di Adriano. Anche in questo caso i materiali utilizzati sono i gabbioni portanti armati, che fungono da fondazione, la pietra per la pavimentazione e il legno di noce Canaletto per la struttura fuori terra. Internamente, un tessuto collant color rosso valentino viene teso sulla struttura reticolare lignea, e retroilluminato, proprio come l'intradosso della grande cupola dell'allestimento della sfilata di moda nella Piazza d'Oro. Il centro della pianta è caratterizzato da una vasca circolare, al centro della quale sorge un piedistallo in marmo che regge la statua. Un tramezzo curvo di legno avvolge la vasca centrale, permettendo l'affissione di eventuali documenti e didascalie di supporto all'attività museografica.



203



204



205









VILLA

VILLA ADRIANA

CODA

La ricerca su cui si è sviluppata la tesi ha inteso indagare il dialogo tra discipline diverse, in particolare architettura, moda e musica, come strumento di rigenerazione culturale e di riscoperta della bellezza nella sua dimensione più alta e universale.

L'obiettivo non è stato semplicemente quello di esplorare diverse discipline artistiche, ma di comprendere le potenzialità della loro unione e i reciproci apporti all'interno di un linguaggio unitario, capace di dar vita a un'esperienza estetica totale che potesse rendere omaggio nel miglior modo possibile al sito ospitante. Attraverso lo studio del fashion & heritage si è evidenziato come la collaborazione tra le grandi maison e i luoghi di interesse storico e archeologico possa costituire una strategia di valorizzazione reciproca: da un lato il patrimonio viene esaltato, ritrovando vitalità e contemporaneità, dall'altro il brand si arricchisce accostando la propria immagine alle eccellenze artistiche della storia.

In questo senso, la collaborazione ipotizzata per lo sviluppo progettuale con Valentino, portatore della "romanità", non rappresenta solo una scelta estetica, ma un atto simbolico fortemente legato alla sua identità: riportare la moda "a casa", in un dialogo ideale con la classicità da cui si origina. Scegliere Villa Adriana come scenario significa dunque collocare l'evento nel cuore stesso della Grande Bellezza romana. Nella sfilata come nel padiglione espositivo, l'architettura fa da cornice pur rimanendo allo stesso tempo protagonista, ed è grazie a quest'ultima che nasce un luogo di equilibrio in cui le arti si amplificano reciprocamente, convergendo verso il nobile obiettivo del raggiungimento dello stato d'estasi estetica, in cui la bellezza assume il suo massimo livello. Se l'architettura è una disciplina mediatrice, l'architetto non può non assumere il ruolo di mediatore, che si riconferma come professionista poliedrico, interprete della complessità e orchestratore dell'unità delle arti: essendoci calate in questa figura, abbiamo operato non solo costruendo forme, ma anche ergendo un ponte astratto tra il visibile e l'invisibile, tra la materia e l'animo.



Questa tesi è stata dunque un viaggio, un moderno Grand Tour compiuto non solo fisicamente nei luoghi durante la ricerca, ma nelle idee, permettendoci di aprire una finestra sul nostro futuro e augurandoci che la bellezza ne faccia parte quotidianamente durante la nostra carriera. La ricerca ha rappresentato l'occasione per riflettere sul valore del patrimonio e sulla responsabilità che l'architettura ha nel ridargli vita. Nel momento in cui le arti si uniscono si realizza quel raro equilibrio in cui l'uomo riconosce sé stesso nel bello. Ed è proprio in quell'istante che si comprende che la Grande Bellezza non è un'utopia, ma una condizione possibile, che spesso nasce dall'incontro e dall'armonia.

In merito a ciò, un aspetto estremamente rilevante per quanto riguarda la ricerca nell'ambito del fashion & heritage è relativo alla persistenza dell'allestimento dopo la fine dell'evento. Quando un progetto temporaneo lascia una traccia duratura, un padiglione, un percorso, un palco o un qualsiasi dispositivo di fruizione, esso non rappresenta una mera memoria dell'evento, ma un nuovo strumento di accessibilità e valorizzazione del sito. L'allestimento può infatti diventare un elemento stabile di fruizione culturale e turistica, rendendo visitabili aree che solitamente restano chiuse al pubblico e generando così un valore aggiunto. In questo modo architettura e moda contribuiscono attivamente a un processo di rigenerazione del patrimonio, prolungando nel tempo l'esperienza estetica e ampliando la conoscenza del luogo.

Più che una conclusione, la suddetta riflessione rappresenta un punto di partenza: l'esperienza di ricerca diventa strumento di consapevolezza critica, un invito a interrogarsi sul ruolo dell'architettura come veicolo di dialogo e di bellezza condivisa. In un tempo in cui la spettacolarizzazione rischia di prevalere sul senso stesso di ciò che viene mostrato, la sfida consiste nel ritrovare un equilibrio autentico tra estetica e significato, tra forma e spirito. Progettare a Villa Adriana per Valentino, in questo percorso, significa intendere il progetto come atto di ascolto e di rispetto verso la storia, la natura e l'uomo, significa tornare alle origini, al luogo dove arte e vita coincidono, dove il tempo sembra sospendersi e la bellezza si manifesta in modo completo.

Allora, *Hic domus est.*

Benvenuti a casa.



BIBLIOGRAFIA

- Ala, F., Margaria, M. M. e Minucciani, V. (2019) Lo spazio architettonico della sfilata di moda. Gangemi editore, Roma.
- Alberti, L. B., a cura di Giontella V. (2010) L'arte di costruire. Bollati Boringhieri, Torino.
- Allegretti, G., Diatta, A. L. e Ghirardini S. (2022) Moda e patrimonio. Fashion show per la valorizzazione di una reciproca bellezza. AND, n. 42, Territori/Moda.
- Astolfi, A. (2024) Lezioni del corso "Progetto di luce e suono nel costruito", corso di Laurea Magistrale in Architettura Costruzione Città, Politecnico di Torino.
- Basso Peressut, L., e Caliari, P.F. (2014) Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento. Prospettive Edizioni, Roma.
- Basso Peressut, L. e Caliari, P.F. (2019) Piranesi Prix de Rome. Progetti per la Grande Villa Adriana. Roma: Accademia Adrianea Edizioni in Edibus, Roma.
- Caliari, P.F. (Agosto 2018) Gli architetti di Adriano. Ananke, no. 84 Speciale: 9-28.
- Caliari, P.F. (2014) Il disegno della rovina. Architettura, archeologia e progetto identitario. In Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento, edito da Basso Peressut, L., e Caliari, P.F., 73-125. Prospettive Edizioni, Roma.
- Caliari, P.F. (Agosto 2018) La composizione radiale policentrica di Villa Adriana e il tecnigrafo post-alessandrino. Ananke, no. 84 Speciale: 67-79.
- Caliari, P.F. (2019) La maggior protezione dei siti UNESCO e il declino dei luoghi. La Call internazionale per la riqualificazione della Buffer Zone di Villa Adriana. In Piranesi Prix de Rome. Progetti per la Grande Villa Adriana, edito da Basso Peressut, L. e Caliari, P.F., 7-10: Accademia Adrianea Edizioni in Edibus, Roma.
- Caliari, P.F. (Gennaio 2018) La ricostruzione dopo la fine del moderno. Ananke, no. 83: 71-76.
- Caliari, P.F. (2019) La forma della bellezza. Accademia Adrianea Edizioni, Roma.
- Caliari, P.F. (2000) La forma dell'effimero. Tra allestimento e architettura: compresenza di codici e sovrapposizione di tessiture. Edizioni Lybra Immagine, Milano.
- Caliari, P.F. (2022) L'enigma di Boussois (I misteri di Villa Adriana). Robin Edizioni, Torino.
- Caliari, P.F. (2018) Louis Kahn. L'ultimo dei Romani. Ananke, no. 84: 24-28.
- Caliari, P.F. (Maggio 2018) Rovina e Modernità. Dialettica dell'Illuminismo. In La modernità delle rovine, edito da Bigiotti, S. e Corvino E., 64-69. Prospettive Edizioni, Roma.
- Caliari, P.F. (2002) Tractatus logico sintattico, la forma trasparente di Villa Adriana. Edizioni Quasar, Roma.
- Caliari, P.F. (2014) Valorizzazione dei Beni Culturali. Appunti su Villa Adriana. In Villa Adriana. Memoria, storia, fortuna, futuro, edito da Centanni, M. e Sacco, D., 63-82. Edizioni Engramma, Venezia.
- Calò, C. (2022) La sfilata di moda come opera d'arte. Einaudi, Torino.
- Cooke, L. (2008) Valentino. Burlington Magazine, Vol.150 (1267), p.707-708.
- Di Santis, M. (2007) La ricostruzione dello spazio architettonico antico. Ipotesi sulla piazza d'Oro di Villa Adriana. Tesi di dottorato di ricerca in Architettura degli Interni e Allestimento. XXVI Ciclo. Politecnico di Milano.
- Eckermann, J. P., a cura di Enrico Ganni (2008) Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita. Trad. Ada Vigliani. Einaudi, Torino.
- Favaro, R. (2009) Case sonore e sinfonie di spazi: il dialogo intimo tra musica e architettura. K+A A+A, n. 3: 13-19.
- Fukai, A. (2022) Kyoto Costume Institute, ed. Storia della Moda. Dal XVIII al XX secolo. Taschen, Colonia.
- Hawkes, R.J. e Douglas, H. (1971) Subjective Acoustic Experience in Concert Auditoria, in Acta Acustica united with Acustica 24, n. 5.
- Le Corbusier (1954) Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique. Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Parigi.
- Le Corbusier (1994) Précisions sur l'état présent de l'architecture e de l'urbanisme. Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Parigi.
- Leoni, D. (2010) Casse armoniche: luce, colore e materia. Dalla composizione musicale alla composizione di oggetti nello spazio. Tesi di Laurea magistrale, Politecnico di Milano.
- Linfante, V. (2022) Catwalks. Le sfilate di moda dalle Pandora al digitale. Mondadori, Milano.
- MacDonald, W.L., a cura di Pinto J.A.,(1997) Villa Adriana la costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn, Electa.
- Marchetti, L. e Segre Reinach, S. (2017) Exhibit! La moda esposta: lo spazio della mostra e lo spazio della marca. Mondadori, Milano.
- Marco Vitruvio Pollione, a cura di Amati, C. (1829) Dell'architettura. Libri dieci. Coi tipi di Giacomo Pirola, Milano.
- Moretti, L. (dicembre 1952 - aprile 1953) Strutture e sequenze di spazi, in Spazio, n. 7.
- Morini, E. (2017) Storia della moda XVIII-XXI secolo. Skira, Losanna.
- Morris, B. (1997) Valentino. Memorie della moda. Octavo, Franco Cantini Editore, Firenze.
- Portoghesi, P. e Capellini, L. (2008) La mano di Palladio. Allemanni & C., Torino.
- Valéry, P. (2011) Eupalinos o l'architetto. A cura di Barbara Scapolo. Mimesis, Milano-Udine.
- Wittkover, R. (1998) Architectural principles in the age of humanism. Academy, Londra.
- Wright, F. L. (1994) Collected Writings, Vol. 4: 1939-1949. Rizzoli, New York.
- Wright, F.L. (1993) in una conversazione con Downs H. a Taliesin, 1953, National Broadcasting Company, in Hoffmann, D., Frank Lloyd Wright's Fallingwater. The House and Its History. Dover Publications, New York.
- Wright, F. L., a cura di Brooks Pfeiffer, B. (1986) Letters to Clients. Fresno: California State University.
- Xenakis, I. (1982) Musica. Architettura. Spirali, Milano.
- Yourcenar, M. (1977) Memorie di Adriano. Einaudi, Torino.
- Zumthor, P. (2006) Atmospheres: Architectural Environments - Surrounding Objects. Birkhäuser Verlag, Basilea.
- Zumthor, P. (2007) Atmosfere. Ambienti architettonici. Le case che ci circondano. Electa, Milano.

SITOGRAFIA

- Allegrianti, I. (2020). FASHION SHOWS IN ARCHAEOLOGICAL HERITAGE SITES. Design/Arts/Culture, 1. <https://doi.org/10.12681/dac.25910> (ultima consultazione settembre 2025).
- Beghelli, C. (27 giugno 2022) Valentino torna a Roma con la sfilata couture. Il sindaco: «Così rilanceremo la moda nella Capitale» <https://www.ilsole24ore.com/art/valentino-torna-roma-la-sfilata-couture-sindaco-così-rilanceremo-moda-capitale-AEpsmeiB> (ultima consultazione ottobre 2025).
- Calbi, A. (12 luglio 2022). Siracusa come un set, moda e arte in piazza riaccendono la storia. La Repubblica Palermo online. (ultima consultazione settembre 2025).
- Calinao, D.J. (2020): Catwalks and cloisters: a semiotic analysis of fashion shows in built heritage, Social Semiotics. <https://doi.org/10.1080/10350330.2020.1788821> (ultima consultazione settembre 2025).
- Capone, B. (2024) Valentino: tra neoclassicismo ed esistenzialismo. <https://www.adlmag.it/2024/01/25/valentino-3/> (ultima consultazione ottobre 2025).
- Casola, M. (22 marzo 2024) La moda politica di Pierpaolo Piccioli da Valentino che ha trasformato il sogno in realtà. <https://www.fanpage.it/stile-e-trend/moda/la-moda-politica-di-pierpaolo-piccioli-da-valentino-che-ha-trasformato-il-sogno-in-realta/> (ultima consultazione ottobre 2025).
- Cavallo, A. (28 marzo 2024) Storia di Valentino. <https://www.ilpost.it/2024/03/28/valentino-storia-marchio/> (ultima consultazione ottobre 2025).
- Clemente, P. (21 agosto 2023) Siti archeologici: gli effetti di un concerto sul Circo Massimo a Roma. <https://www.ingenio-web.it/articoli/siti-archeologici-gli-effetti-di-un-concerto-sul-circo-massimo-a-roma/> (ultima consultazione ottobre 2025).
- Codice dei beni culturali, D.lgs. 42/2004 <https://ambientediritto.it/Legislazione/beni%20culturali/2004/dlgs%202004%20n.42.htm> (ultima consultazione settembre 2025).
- Crivelli, G. (7 luglio 2019). Dolce&Gabbana nella Valle dei Templi, l'alta moda ispirata alle divinità dell'Antica Grecia. Il Sole 24 Ore online. (ultima consultazione settembre 2025).
- Dalla Vecchia, A. (2 agosto 2014) La moda e la città: Valentino e Roma, Armani e Milano. <https://zonemoda.unibo.it/la-moda-e-la-citta-valentino-e-roma-armani-e-milano/> (ultima consultazione ottobre 2025).
- Di Feo, N. (9 luglio 2022) Valentino Haute Couture a Roma, sfilata-Manifesto in Piazza di Spagna. <https://tg24.sky.it/spettacolo/2022/07/09/valentino-haute-couture-a-roma-sfilata-manifesto-a-trinità-dei-monti> (ultima consultazione ottobre 2025).
- Di Gianbernardino, G. (25 gennaio 2024) Con la Haute Couture primavera estate 2024 di Valentino, il tessuto diventa scultura di grazia e maestria <https://www.vogue.it/article/sfilata-valentino-haute-couture-primavera-estate-2024> (ultima consultazione ottobre 2025).
- De Caro, M. (2022) Perché l'architettura ha ancora bisogno della musica, oggi <https://www.listonegiordano.com/one/cultura/architettura-musica/> (ultima consultazione ottobre 2025).
- De Leonidis, M. (23 luglio 2007). Valentino a Roma. Roma, Ara Pacis. <https://www.exibart.com/roma/fino-al-28-x-2007-valentino-a-roma-roma-ara-pacis/> (ultima consultazione ottobre 2025).
- Favaro, R. (2018) Edifici che cantano e altri spazi sonori. Il rapporto tra musica e architettura <https://www.espazium.ch/it/attualita/edifici-che-cantano-e-altri-spazi-sonori#:~:text=%5BE%80%A6%D,suoni%20sia%20reali%20che%20irreali%C2%BB.&text=Se%20si%20vuole%20poi%20riportare,cascata%20quando%20guardi%20il%20progetto%C2%BB> (ultima consultazione ottobre 2025).
- Ficarella, G. (2016) Nuper Rosarum Flores. <http://gaetanoficarellaarchitetto.net/nuper-rosarum-flores/> (ultima consultazione ottobre 2025).
- Friedman, V. (5 luglio 2019) Fendi, the Legacy of Empire - and Lagerfeld. New York Times online. (ultima consultazione settembre 2025).
- Hestetika Staff (14 dicembre 2022) "Forever Valentino" a Doha. <https://hestetika.art/forever-valentino-a-doha/> (ultima consultazione ottobre 2025).
- <https://aefestival.gr/venues/ancient-theatre-of-epidaurus/?lang=en> (ultima consultazione ottobre 2025).
- <https://artbonus.gov.it/117-2-teatro-greco-di-siracusa.html> (ultima consultazione ottobre 2025).
- <https://insideart.eu/2023/01/31/la-città-istantanea-di-valentino-in-mostra-a-doha/> (ultima consultazione ottobre 2025).
- https://it.wikipedia.org/wiki/Iannis_Xenakis (ultima consultazione ottobre 2025).
- <https://marsilioeditori.it/lista-autori/scheda-autore/3443/roberto-favarro> (ultima consultazione ottobre 2025).
- <https://www.architectura.nl/music-space-and-architecture.html> (ultima consultazione ottobre 2025).
- <https://www.auditorium.com/it/storia-auditorium/> (ultima consultazione novembre 2025).
- <https://www2.edu.lascuola.it/esdigit/LSD-Digit/LSD-TecnologieTecGrafiche/iperbole/padiglione-phillips-allexpo-di-bruxelles-1958.html> (ultima consultazione ottobre 2025).
- <http://www-4.unipv.it/aml/bibliotecacondivisa/1071.htm> (ultima consultazione ottobre 2025).
- https://www.unive.it/pag/14024/?tx_news_ (ultima consultazione ottobre 2025).
- <https://www.youtube.com/watch?v=1fz5wD6W9xA> (ultima consultazione ottobre 2025).
- Larcari, L. (6 luglio 2016). Roma, sulla Fontana di Trevi le modelle sfilano sull'acqua. Il Messaggero online. (ultima consultazione settembre 2025).
- Legge 29 luglio 2014, n. 106 e s.m.i., Art.1. <https://artbonus.gov.it/la-normativa.html> (ultima consultazione settembre 2025).
- Manzione, L., a cura di Ferrari, G. (2013) "Musique en tant qu'espace habitable. L'"arche" de Renzo Piano pour le Prometeo de Luigi Nono". L'opéra éclaté. La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984. L'Harmattan, Parigi. <https://eutopics.wordpress.com/2013/01/09/musica-come-spazio-abitabile-larca-di-renzo-piano-per-il-prometeo-di-luigi-nono-1983-1984/> (ultima consultazione ottobre 2025).
- Marsala, H. (11 luglio 2015) Mirabilia Romae. L'omaggio di Valentino alla Città Eterna. <https://www.artribune.com/television/2015/07/mirabiliae-romae-lomaggio-di-valentino-all-a-citta-eterna/> (ultima consultazione ottobre 2025).
- Mauri, I. (30 settembre 2022) Forever Valentino, a Doha la mostra teatrale dedicata a Valentino Garavani: un viaggio nell'alta moda con la Città Eterna sullo sfondo. <https://www.ilfattoquotidiano.it/2022/09/30/forever-valentino-a-doha-la-mostra-teatrale-dedicata-a-valentino-garavani-un-viaggio-nellalta-moda-con-la-citta-eterna-sullo-sfondo/6822029/> (ultima consultazione ottobre 2025).
- Mauri, I. (16 luglio 2021) Valentino Des Ateliers, a Venezia l'Alta Moda si fonde con l'arte. <https://www.ilfattoquotidiano.it/2021/07/16/valentino-des-ateliers-a-venezia-lalta-moda-si-fonde-con-larte-piccoli-vergognoso-dibattito-su-ddl-zan-non-si-puoi-parlare-di-roches-e-ignorare-quello-che-succede-fuori/6263573/> (ultima consultazione ottobre 2025).
- Mendes, S. (2021). The Instagrammability of the Runway: Architecture, Scenography, and the Spatial Turn in Fashion Communications. *Fashion Theory*, 25:3, 311-338. <https://doi.org/10.1080/1362704X.2019.1629758> (ultima consultazione agosto 2025).
- Morera Hernández, C. (2015). Mecenazgo, relaciones públicas y filantropía: «Fendi for fountains» análisis de caso / Patronage, public relations and philanthropy: «Fendi for fountains» case study. Vivat Academia. Revista de Comunicación, 133, 63-85. <https://doi.org/10.15178/va.2015.133.63-85> (ultima consultazione settembre 2025).
- Napolitano, M., (2017) Beethoven, la musica come architettura. https://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/Beethoven_la_musica_comme_architettura.html (ultima consultazione ottobre 2025).
- Nss Staff (28 Giugno 2022) Valentino finanzierà il restauro dei mosaici delle Terme di Caracalla. <https://www.nssmag.com/it/lifestyle/30242/valentino-restauro-terme-caracalla> (ultima consultazione ottobre 2025).
- Nussbaum, V. (17 luglio 2017) Les archéologues acoustiques. <https://www.ledevoir.com/actualites/science/503562/les-archeologues-acoustiques> (ultima consultazione ottobre 2025).
- Oliva, S. (24 giugno 2025). Valentino Garavani, l'Imperatore della moda italiana che ha conquistato Parigi con i suoi abiti eleganti. <https://www.vogue.it/moda/article/valentino-garavani-biografia-completa> (ultima consultazione ottobre 2025).
- Pacella, G. (5 luglio 2019). La sfilata Fendi Couture Autunno Inverno 2019 2020 nel Tempio di Venere, lì dove la bellezza incontra l'eternità. Elle online. (ultima consultazione settembre 2025).
- Pantano, I. (7 novembre 2019) Valentino Haute Couture Beijing, tutto sulla sfilata. <https://www.vogue.it/moda/article/valentino-haute-couture-sfilata-pechino> (ultima consultazione ottobre 2025).
- "Paratassi", Treccani Vocabolario on line. [https://www.treccani.it/enciclopedia/paratassi_\(Encyclopédie-de-l'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/paratassi_(Encyclopédie-de-l'Italiano)/) (ultima consultazione novembre 2025).
- Pervinca Bellini, E. (22 maggio 2025) Intervista esclusiva a Giammetti per l'apertura di PM23 della Fondazione Valentino Garavani e Giancarlo Giammetti e i ricordi più belli con il nostro giornale. <https://www.vogue.it/article/giancarlo-giammetti-intervista-bellezza-valentino-garavani> (ultima consultazione ottobre 2025).

- Poletti, F. (11 maggio 2022). I 90 anni di Valentino Garavani. Mostra a Voghera per celebrarlo. <https://www.arttribune.com/progettazione/moda/2022/05/90-anni-valentino-garavani-mostra-voghera/> (ultima consultazione ottobre 2025).
- POMPEI (10 aprile 2025) POMPEI è MUSICA SECONDA STAGIONE DI CONCERTI ALL'ANFITEATRO DEGLI SCAVI. <https://pompeisites.org/comunicati/pompei-e-musica-seconda-stagione-di-concerti-all'anfiteatro-degli-scavi-dal-27-giugno-al-5-agosto-2025/> (ultima consultazione ottobre 2025).
- Pontini, M. (22 maggio 2023) Tutto sulla straordinaria location scelta da Valentino per la prossima sfilata Haute Couture <https://www.elle.com/it/moda/ultime-notizie/a43957097/sfilata-haute-couture-valentino-chateau-de-chantilly-foto/> (ultima consultazione ottobre 2025).
- Rizzo, C. (22 gennaio 2019). Dolce & Gabbana, tour internazionale d'alta moda nella Valle dei Templi. Agrigento Notizie online. (ultima consultazione settembre 2025).
- Rolling Stone Italia (11 luglio 2023). Prima di Travis Scott: cinque concerti memorabili alle Piramidi di Giza. <https://www.rollingstone.it/musica/classifiche-liste-musica/prima-di-travis-scott-cinque-concerti-memorabili-alle-piramidi-di-giza/765209/> (ultima consultazione ottobre 2025).
- Romagnuolo, V. (25 gennaio 2024) Alta Moda, la sfilata di Maison Valentino a Parigi per la Primavera 2024. [https://tg24.sky.it/spettacolo/2024/01/25/sfilata-valentino-parigi-2024.](https://tg24.sky.it/spettacolo/2024/01/25/sfilata-valentino-parigi-2024) (ultima consultazione ottobre 2025).
- Romagnuolo, V. (9 ottobre 2024) Moda, la prima campagna di Alessandro Michele per Valentino omaggia la Roma del cinema. <https://tg24.sky.it/spettacolo/2024/10/09/valentino-campagna-alessandro-michele> (ultima consultazione ottobre 2025).
- Sernagiotto, C. (2022) Valentino, a Voghera la mostra dedicata allo stilista per i suoi 90 anni https://www.corriere.it/moda/22_maggio_11/valentino-voghera-mostra-dedicata-stilista-suoi-90-anni-83d5ca7c-d113-11ec-b465-8b7c23727ee0.shtml (ultima consultazione ottobre 2025).
- Solfrizzi, G. (28 marzo 2024) Lo stilista Alessandro Michele è il nuovo direttore creativo di Valentino. <https://www.arttribune.com/progettazione/moda/2024/03/alessandro-michele-direttore-creativo-valentino/> (ultima consultazione ottobre 2025).
- Souza, E. (9 dicembre 2021) What Is Soundscape and What Does It Have to Do with Architecture? <https://www.archdaily.com/972913/what-is-soundscape-and-what-does-it-have-to-do-with-architecture> (ultima consultazione ottobre 2025).
- "Sponsor", Treccani Vocabolario on line. <https://www.treccani.it/vocabolario/sponsor/> (ultima consultazione ottobre 2025).
- Tadicini, C. (25 luglio 2020). Dior a Lecce le luci e gli errori. Corriere del Mezzogiorno (Puglia) online. (ultima consultazione settembre 2025).
- Tonelli, M. (15 luglio 2021) Sfilate contemporanee: l'alta moda di Valentino alle Gaggiandre di Venezia assieme agli artisti. <https://www.arttribune.com/progettazione/moda/2021/07/sfilate-contemporanee-lalta-moda-di-valentino-alle-gaggiandre-di-venezia-assieme-agli-artisti/> (ultima consultazione ottobre 2025).
- "Valorizzazione del patrimonio", Treccani Vocabolario on line. https://www.treccani.it/enciclopedia/valorizzazione-del-patrimonio-culturale_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29 (ultima consultazione settembre 2025).
- Veneziani, M.T. (15 ottobre 2017). Atene, schiaffo a Gucci: «No alla sfilata all'Acropoli». Corriere della Sera online. (ultima consultazione settembre 2025).
- Venuso, M., (30 luglio 2018) Gabriel Zuchtriegel e "il suono dell'architettura". L'intervista. <https://www.gbopera.it/2018/07/gabriel-zuchtriegel-e-il-suono-dellarchitettura-lintervista/> (ultima consultazione ottobre 2025).
- Viapiana, A. (27 ottobre 2022) "Forever Valentino" celebra la Maison Valentino a Doha <https://www.lofficialeitalia.com/fashion/forever-valentino-mostra-doha-pierpaolo-piccioli> (ultima consultazione ottobre 2025).

ICONOGRAFIA

P.6 <https://www.gucci.com/it/it/stories/article/cruise-2018-lookbook-villa-adriana>

ATTO I - Fashion & Heritage: l'effimero al servizio del patrimonio

- P.14** <https://mvcmagazine.com/fendi-sceglie-roma-il-cuore-della-sua-modas/>
- P.21** <https://www.vogue.it/moda/gallery-dior-cruise-collection-2020-sfilata-e-party-a-marrakech>
- P.22** <https://www.donnamoderna.com/moda/tendenze/dior-lecce-sfilata>
- P.23** https://www.corriere.it/foto-gallery/moda/news/19_luglio_06/magia-dolce-gabbana-valle-templi-agrigento-e8283422-9fef-11e9-832f-72b4d689725.shtml
- P.24-25** <https://www.voguehk.com/zh/article/runway/dolce-gabbana-alta-moda-fall-2019/>
- P.26** <https://i.ytimg.com/vi/nR-N53sDzDk/maxresdefault.jpg>
- P.28** <https://tg24.sky.it/spettacolo/2019/07/05/fendi-roma-tempio-di-venere>
- P.29** <https://www.gqitalia.it/moda/gallery/dolce-gabbana-alta-sartoria-maschile-sfilata-firenze-immagini>
- P.30** <https://www.elle.com/it/moda/tendenze/a40319978/vestiti-estate-2022-sfilata-dior-cruise-siviglia/>
- P.31** <https://www.vanityfair.it/gallery/gucci-cosmogonie-sfilata-alessandro-michele-castel-del-monte>
- P.33** <https://www.todsgroup.com/en/sustainability/colosseum-restoration-hypogea>
- P.34** <https://www.elle.com/it/moda/g1014/fendi-sfilata-fontana-di-trevi-90-anni/>
- P.35** <https://www.vogue.it/article/sfilata-dolce-gabbana-alta-moda-roma-foto>
- P.37** <https://www.vogue.it/moda/article/dolce-gabbana-sfilata-alta-moda-firenze-look-foto>

ATTO II - Maison Valentino

- P.38** <https://www.ad-italia.it/gallery/valentino-case-compleanno-moda-foto/>
- P.40** <https://www.ilpost.it/2024/03/28/valentino-storia-marchio/>
- P.41** <https://piazzamignanelli23.com/it/exhibition>
- P.42-43** <https://www.vogue.it/moda/article/valentino-garavani-biografia-completa>
- P.44** <https://www.vogue.it/moda/article/valentino-garavani-biografia-completa>
- P.46** <https://www.vogue.it/article/storia-pierpaolo-piccioli-addio-valentino>
- P.47** <https://www.vogue.it/article/storia-pierpaolo-piccioli-addio-valentino>
- P.48-49** <https://thisisyungmea.com/valentino-fall-winter-2024-25-embracing-noir/>
- P.50** <https://www.elle.com/it/moda/tendenze/a64110383/valentino-autunno-inverno-2025-2026/>
- P.51** <https://harpersbazaar.uol.com.br/estilo-de-vida/chez-maison-valentino-navegue-pelo-palazzo-mignanelli/>
- P.52** <https://www.nssmag.com/it/fashion/29548/valentino-roma-haute-couture>
- P.53** <https://www.imdb.com/it/title/tt1176244/>
- P.54-55** <https://ashadedviewonfashion.com/>
- inaugurazione-mostra-valentino-a-roma-45-years-of-style-museo-dellara-pacis-6-luglio-28-ottobre-2007-roma/
- P.56-57** Immagini scattate dalle tesiSTE
- P.59** <https://www.arttribune.com/progettazione/moda/2021/07/sfilate-contemporanee-lalta-moda-di-valentino-alle-gaggiandre-di-venezia-assieme-agli-artisti/>
- P.60** <https://tg24.sky.it/spettacolo/2024/01/25/sfilata-valentino-parigi-2024>

P.61 <https://www.vogue.it/moda/article/valentino-haute-couture-sfilata-pechino>
P.62 <https://it.pinterest.com/pin/29906785011587491/>
P.63-67 <https://www.valentino.com/en-be/world-of-valentino/news/mirabilia-romae-haute-couture-fashion-show-fallwinter-2015-16-6012>
P.68 https://wwwansa.it/canale_lifestyle/notizie/moda/2022/07/08/pierpaolo-piccioli-valentino-a-trinita-de-monti-nel-segno-dell'inclusività_4c555c00-24ff-43f9-b47e-bb843c923594.html
P.69 <https://www.nssmag.com/it/lifestyle/30242/valentino-restauro-terme-caracalla>
P.70-71 <https://www.vogue.it/article/valentino-haute-couture-autunno-inverno-2023-2024>
P.72 <https://www.youtube.com/watch?v=d-ilDBEKFdA>
P.73 **sulla sinistra** <https://www.agi.it/cronaca/news/2022-04-13/moda-torna-a-roma-sfilata-valentino-haute-couture-16356058/>, **sulla destra** <https://stream24.ilsole24ore.com/gallery/moda/valentino-compie-90-anni-voghera-mostra-sua-arte/AEpHQwXB>
P.74 https://hips.hearstapps.com/hmg-prod/images/valentino-mostra-1652786498.jpg?resize=980:*v
P.76-77 <https://insideart.eu/2023/01/31/la-città-istantanea-di-valentino-in-mostra-a-doha/>
P.78 <https://www.gaeta.it/la-mostra-orizzonti-rosso-prorogata-a-roma-fino-al-12-ottobre-nello-spazio-pm2>
P.79 <https://www.vogue.it/article/giancarlo-giammetti-intervista-bellezza-valentino-garavani>
P.80-81 <https://www.vogue.it/article/giancarlo-giammetti-intervista-bellezza-valentino-garavani>

ATTO III - Villa Adriana

P.82 Immagine scattata dalle tesiste.
P.84-85 Immagine prodotta dalle tesiste.
P.86-87 Immagine prodotta dalle tesiste.
P.89 Immagine scattata dalle tesiste.
P.91 Immagine scattata dalle tesiste.
P.92 Cagliari, P.F. (2002) *Tractatus logico sintattico, la forma trasparente di Villa Adriana*. Edizioni Quasar, Roma.
P.92 Cagliari, P.F. (Agosto 2018) Gli Architetti di Adriano. Ananke, no. 84 Speciale: 67-79.
P.93 <https://www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-FC96216>
P.94 Cagliari, P.F. (Agosto 2018) Gli Architetti di Adriano. Ananke, no. 84 Speciale: 67-79. Da École Nationale Supérieure des Beaux Arts, Paris, Env.59-04; Réunion des Musées Nationaux, Env104-07, 17-622311 NU
P.94 Cagliari, P.F. (Agosto 2018) Gli Architetti di Adriano. Ananke, no. 84 Speciale: 67-79. Da École Nationale Supérieure des Beaux Arts, Paris, Env.59-04; Réunion des Musées Nationaux, Env104-06, 17-622310 NU
P.95 Travaux d'élèves, concours, diplômes, Envoi de Rome de 4 ème année. Localisation:
Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Inv. 17-622305 NU).
P.96 https://villae.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2023/04/Pecile_progetto-vasche-scaled.jpg
P.98 Immagine scattata dalle tesiste.
P.101 <https://www.spectator.co.uk/article/forget-monetary-policy-the-bank-of-englands-greatest-crime-was-architectural/>
P.104 Cagliari, P.F. (Agosto 2018) La composizione radiale policentrica di Villa Adriana e il tecnigrafo post-alessandrino. Ananke, no. 84 Speciale: 67-79.
P.106 Cagliari, P.F. (Agosto 2018) La composizione radiale policentrica di Villa Adriana e il tecnigrafo post-alessandrino. Ananke, no. 84 Speciale: 67-79.
P.107 Cagliari, P.F. (Agosto 2018) La composizione radiale policentrica di Villa Adriana e il tecnigrafo post-alessandrino. Ananke, no. 84 Speciale: 67-79.

ATTO IV - Edifici che cantano

P.108 [https://pdimagearchive.org/images/40bb7bcf-b60c-46eb-ada1-03bf323fdcf/#:~:text=Temple%20of%20Music%20by%20Robert,his%20Utriusque%20cosmi%20\(1617\).](https://pdimagearchive.org/images/40bb7bcf-b60c-46eb-ada1-03bf323fdcf/#:~:text=Temple%20of%20Music%20by%20Robert,his%20Utriusque%20cosmi%20(1617).)
P.111 <https://digilander.libero.it/initlabor/musica-architettura-michelutti/musica-architettura-marta3.html#Anchor-35882>
P.115 <https://it.dreamstime.com/fotografia-editoriale-casa-di-dancing-image77904541>
P.118 <https://www.ilcorrieremusicale.it/2024/01/prometeo-le-astratte-sfide-di-luigi-nono/>
P.121 <https://www.listonegiordano.com/one/architettura/le-corbusier/>
P.122 <https://www.dezeen.com/2009/04/18/key-projects-by-peter-zumthor/>

P.123 <https://www.studiosmd.it/blog/?progettazione-acustica-tempo-di-riverbero-esempio-caso-pratico>
P.126 <https://www.osr.ch/en/concerts-tickets/venues/hall/hall/berliner-philharmonie>
P.128-130 <https://www.archieinteriors.com/case-iconiche-del-novecento/>
P.130-132 <https://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2023/03/20/le-terme-di-vals-di-peter-zumthor.html>
P.132 <https://www.dreamstime.com/hadrian-s-villa-large-roman-archaeological-complex-tivoli-italy-property-republic-canopo-province-rome-lazio-image106636650>
P.135 <https://aefestival.gr/venues/ancient-theatre-of-epidaurus/?lang=en>
P.136-137 <https://mathiasmarchioni.com/portfolio/bruce-springsteen-foto-concerto-world-tour-photo/>
P.138 <https://www.indieforbunnies.com/2019/03/16/guarda-lintero-live-dei-red-hot-chili-peppers-sotto-le-pimaridi/>
P.139 <https://pompeiiisites.org/mostre/pink-floyd-live-at-pompeii-the-exhibition-by-adrian-maben/>
P.140 <https://www.facebook.com/coroliricosiciliano/photos/quando-il-mito-incontra-la-meraviglia-si-respira-le-ternoil-nostro-omaggio-ad-enn/1283564789815949/>
P.142 <https://www.mimesisedizioni.it/libro/9788857505268>
P.144-145 [https://www.dreamstime.com/hadrian-s-villa-villa-adriana-villa-hadriana-hadrian-near-tivoli-image325051456](https://www.dreamstime.com/hadrian-s-villa-villa-adriana-villa-hadriana-hadrian-s-villa-villa-adriana-villa-hadriana-villa-emperor-hadrian-near-tivoli-image325051456)

INTERMEZZO

P.146 <https://www.artribune.com/attualita/2011/05/quello-che-tutti-pensano-sulla-scuola-pubblica-e-che-nessuno-ha-mai-scritto/>
P.149 <https://www.raicultura.it/orchestrarai/foto/2022/09/Il-Festival-Verdi-con-Orchestra-Rai-c77c0154-9a26-469f-92f0-3e797502cb0c.html>
P.150 <https://www.uauim.ro/evenimente/piranesi2025/>
P.151 <https://www.instagram.com/p/DN0-bpZWOOf/?igsh=NWJwdWY3bGRjd2Yy>

ATTO FINALE - Il progetto: la rosa e il labirinto

P.152 Immagine prodotta dalle tesiste.
P.154-161 Immagini prodotte dalle tesiste.
P.163 <https://www.instyle.gr/moda/fashion-news/valentino-haute-couture-mia-pasarela-pou-ekopse-tin-anasa-s/>
P.163 <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2023-couture/valentino>
P.163 <https://www.grazia.it/moda/tendenze-modavaletino-sfilata-couture-roma-piazza-di-spagna-the-beginning>
P.163 https://d.repubblica.it/fashion/moda/2023/02/27/news/zendaya_con_labito_di Rose_valentino_e_Regina_dei_Look_ai_sag_awards-424198578/
P.163 <https://neri-hu-liminality-exhibition-dangerous-liasons-arsenale-venice-architecture-biennale-05-21-2023/>
P.165 <https://www.oma.com/projects/syracuse-greek-theatre-scenography>
P.165 <https://coucoumag.com/jacquemus-le-papier-collection/>
P.165 <https://www.archdaily.com/917254/san-carlino-mario-botta-architetti>
P.165 <https://eisenmanarchitects.com/Il-Giardino-Dei-Passì-Perduti-2005>
P.166 <https://davidjimenez.eu/fernando-caruncho-y-la-elegancia-del-jardin/>
P.166 <https://triennale.org/eventi/creating-coromandel-zanuso>
P.166 <https://www.metallocus.es/en/news/a-new-life-kahns-salk-institute-getty-conservation-institute>
P.166 <https://designtellers.it/hotels-and-spa/le-terme-di-vals-di-peter-zumthor-sono-un-percorso-emozionale-tra-pietra-e-acqua/>
P.166 <https://www.designboom.com/architecture/>
P.167-213 Immagini prodotte dalle tesiste.

CODA

P.214 Immagine scattata dalle tesiste.
P.217 Immagine prodotta dalle tesiste.

RINGRAZIAMENTI



Desideriamo ringraziare sentitamente il Prof. Pier Federico Caliari per averci trasmesso la passione per questo mestiere, insegnandoci a riconoscerne e apprezzarne la bellezza e il valore. Estendiamo i nostri ringraziamenti al correlatore Amath Luca Diatta per il supporto tecnico e le preziose indicazioni che hanno guidato e arricchito la ricerca, così come al nostro tutor del Piranesi Prix de Rome, Samuele Ossola, per averci aiutate a rendere concrete le nostre idee.



VILLA

ADRIANA

