

Mirabilia Romae

I grandi eventi della moda e la
valorizzazione del Patrimonio

Edoardo Frascini

Abstract

La sfilata evento della Maison Valentino, allestita sul Colle Palatino a Roma, è l'occasione per la valorizzazione di tre luoghi a cui oggi è impedita la fruizione al pubblico: Domus Augustana, Stadio Palatino e Arcate Severiane.

Conservazione e Valorizzazione sono due temi fondamentali nell'ambito del patrimonio culturale, che per quanto possano essere correlati sono distinti. L'area di progetto evidenzia questa divisione dei concetti: il Colle Palatino, situato nel cuore di Roma, è la dimostrazione di come la conservazione prevalga sulla valorizzazione. Per quanto l'impianto illuminotecnico – osservando il colle dal versante meridionale - ne fornisca un'immagine maestosa, ad oggi il sito archeologico è strettamente limitato al pubblico. Il camminamento è concesso solo alla quota superiore del complesso delle domus, privando l'accesso al pubblico a importanti manufatti archeologici quali il peristilio inferiore della Domus Augustana, lo Stadio Palatino e il complesso delle Arcate Severiane.

L'Alta Moda, nell'ultimo decennio, ha ampiamente dimostrato di essere interessata alla conservazione e valorizzazione dei beni culturali, ne sono da esempio i numerosi interventi sul patrimonio: Grand Palais di Parigi (Chanel), Fontana di Trevi (Fendi 2016), Tempio di Venere e Roma (Fendi 2019), Tempio della Concordia ad Agrigento (Dolce&Gabbana 2019), Piazza di Spagna (Valentino 2022).

La tesi indaga quindi, mediante il progetto di un evento moda, una possibile valorizzazione del sito archeologico del Colle Palatino, individuando delle aree da allestire con strutture effimere e reversibili. Il progetto è strutturato al fine di non gravare sull'archeologia ma che possa durare anche oltre l'evento sfilata a supporto di altre mostre e alla comprensione del sito archeologico.

Politecnico di Milano
Scuola di Architettura Urbanistica e
Ingegneria delle Costruzioni
Architectural Design and History
A.A. 2022/2023 - sessione ottobre 2023
Relatore Prof. Pier Federico Caliarì
Co-Relatori: Prof. Federico Bucci, Sara Ghirardini

Edoardo Frascini 968082

Mirabilia Romae

I grandi eventi della Moda e la valorizzazione del Patrimonio

Mirabilia Romae

I grandi eventi della moda e la
valorizzazione del Patrimonio

Mirabilia Romae

Major fashion events and
heritage enhancement

07	Introduzione
09	Le celebrazioni nel patrimonio culturale La percezione dell'antico Il patrimonio culturale come scenografia Il patrimonio culturale nell'Alta Moda
45	L'architettura per l'Alta Moda L'imprescindibile relazione tra architettura e moda La maison Valentino
81	Nel cuore di Roma: Il Colle Palatino Roma quadrata: l'atto di fondazione Roma imperiale: dalla Repubblica alla caduta dell'Impero Roma post-imperiale: dalla caduta dell'impero al contemporaneo Roma contemporanea: dai primi scavi archeologici ad oggi
97	Relazione Progettuale Stadio Palatino: sede della sfilata Arcate Severiane: sede del Gala
111	Conclusione
112	Bibliografia
114	Sitografia

Introduzione

Inizio sempre tutto con un disegno - è il mio modo di pensare - molto prima di toccare un modello o tagliare il tessuto. Tutte le mie idee vengono dalla matita.
- Valentino Garavani

Con queste parole Valentino risponde ad un'intervista di Drusilla Beyfus per la rinomata rivista di moda Vogue. Possiamo capire già da qui che la moda, così come l'architettura, trovi nello schizzo la prima scintilla di un'idea. Il bozzetto nasce nell'atto quasi inconscio della gestualità della mano, non considera la materia, ma la forma; i dettagli vengono spontanei, più l'idea è naturale più facilmente fiori, lustrini e finestre trovano il proprio posto nel disegno; solo alla fine arrivano i materiali, con le rispettive texture. Moda e architettura richiedono dunque uno sforzo creativo iniziale simile, come verrà approfondito nei capitoli successivi, la vicinanza tra questi due ambiti è evidenziata dal fatto che entrambe subiscano l'influenza del contesto storico e del luogo in cui l'idea nasce. Questa risposta al proprio tempo porta al conseguente invecchiamento dell'idea con il passare dello stesso, passaggio più celere nella moda che nell'architettura, ma comunque inevitabile per entrambe. Su questo tema, nel 1946, l'architetto e professore del Politecnico di Milano Ernesto Nathan Rogers scrisse:

La moda è l'espressione contingente del gusto così come li ritrovato tecnico è un aspetto della ragione, ed è molto difficile che i contemporanei riescano a distinguere la parte caduca da quella durevole. Un'invenzione della generazione precedente viene considerata vecchia, e decade coinvolta nel gioco dell'esistenza per cui i figli si contrappongono ai padri. Poi, diventa antica e avendo subito li vaglio dei giudizi, riappare. Il male è che le riesumazioni sono a loro volta un fatto di moda, perciò malgrado tutto, la vera risorsa dell'arte è il rischio dell'invenzione.

Il termine moda in questo caso è da intendersi non come couture bensì come tendenza, andamento generale dell'interesse comune. Sebbene Rogers faccia assumere al termine un alone negativo, nell'ambito della moda è imprescindibile per il successo della collezione in quanto la tendenza viene determinata dalla stessa. L'interesse di questa analisi è quello di dimostrare le potenzialità che l'architettura possa offrire al mondo della couture, in funzione di essa e non come due entità a parte che agiscono nel medesimo contesto. Tale dimostrazione partirà proprio da quest'ultimo, identificato nel patrimonio culturale, il quale sarà posto come terzo fondamentale protagonista.

La percezione dell'antico

Prima di procedere in un'analisi storica su come l'uso del patrimonio culturale sia entrato nell'uso comune per grandi eventi, è necessario comprendere quando è nato questo interesse. Nella storia dell'uomo la visione delle rovine degli antichi e dei siti archeologici è mutata considerevolmente; questo è dovuto anche al fatto che l'archeologia, come disciplina, sia emersa nel corso del XVIII secolo, in concomitanza con lo sviluppo dell'antropologia e delle scienze naturali. In precedenza, i reperti antichi venivano spesso considerati solo come oggetti di curiosità o preziose testimonianze di ricchezza storica. Con l'avvento dell'archeologia ci si interessò nel comprendere scientificamente l'interpretazione delle rovine del nostro passato.

Prima dell'archeologia dunque le rovine erano elementi facenti parte del tessuto urbano e della quotidianità della vita dell'uomo. Non ci si poneva la questione di ricostruire la storia delle antiche civiltà, gettando luce sui modi di vita, le abitudini culturali, le pratiche religiose e le interazioni sociali delle persone che li avevano preceduti. Così il passato cominciò a perdersi nell'accumularsi degli strati che ogni periodo storico lasciava nella sua espansione, coprendo, danneggiando e a volte demolendo le preesistenze, senza lasciarne testimonianza.

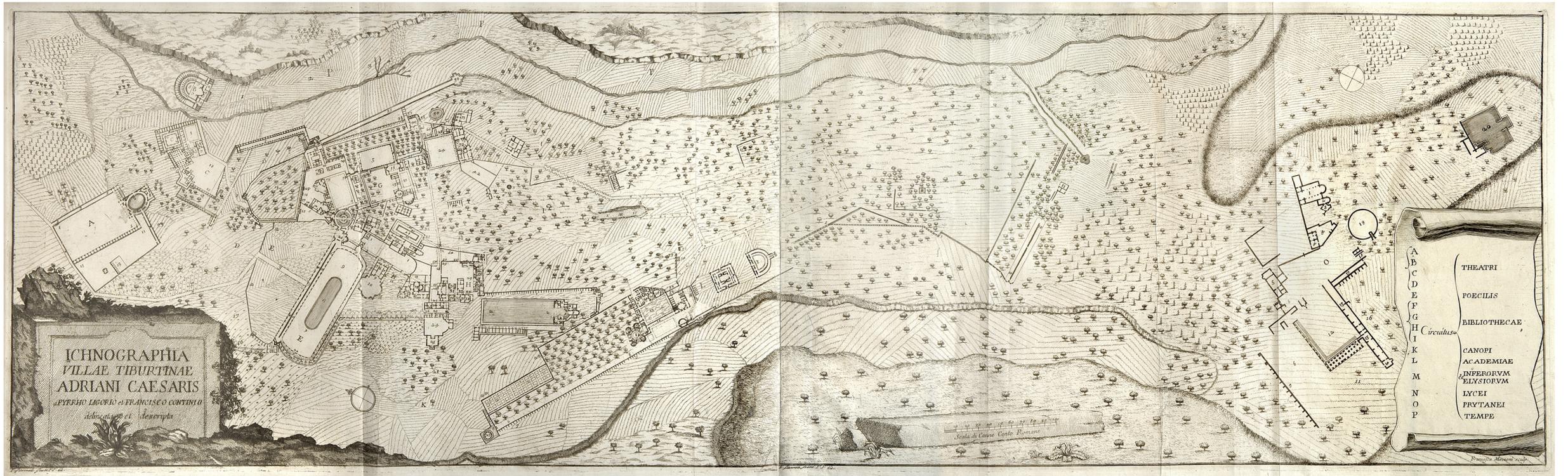
I primi interessi scaturiscono durante il rinascimento, con l'ambizione di superare gli antichi, le rovine cominciano ad essere analizzate stilisticamente e formalmente. Ne sono un esempio alcuni pittori: Pinturicchio, Filippino Lippi e Signorelli che, nel 1480, si calano nella cavità del colle Oppio per recarsi ad ammirare le antiche decorazioni pittoriche degli ambienti romani sotterrati. La stessa testimonianza ci arriva anche da Raffaello (1483-1520), che si inoltrò - a lume di candela - nelle sale della Domus Aurea dell'imperatore Nerone.

Tuttavia, per osservare una reale analisi archeologica, è necessario aspettare mezzo secolo con gli studi dell'architetto Pirro Ligorio (1512-

pagine successive:

sopra: F. Contini, *Pianta di Villa Adriana*, 1634-1668

sotto: G. B. Piranesi, *Pianta delle fabbriche esistenti nella Villa Adriana*, 1781



1583). Già dal 1540, cominciò ad avvicinarsi alle ricerche archeologiche - questi studi preliminari tuttavia sono andati perduti - e sei anni dopo fu presente al ritrovamento nel foro dell'arco di Augusto, distrutto anch'esso durante gli scavi. È a partire da metà '500 che l'opera di Ligorio segna in modo preponderante lo studio degli antichi, con le tre piante di Roma antica disegnate come vere e proprie ricostruzioni archeologiche, basandosi sul lavoro degli umanisti e sulla visione diretta delle rovine. Inoltre, tramite scrupolosi studi delle antiche monete romane, studiò e riuscì a ricavare la localizzazione di alcuni monumenti. Tra il 1550 e il 1560 lavorò anche all'opera *Delle antichità di Roma*, composta da 10 volumi manoscritti. Si tratta di una vera e propria enciclopedia archeologica. Winner la definisce "il primo esempio di enciclopedia illustrata dall'antico, opera di un singolo individuo del Cinquecento [...]. La sua vigile facoltà di sintesi e la sua fantasia artistica gli permisero spesso di completare monumenti antichi frammentari, di inventarli e di provvedere poi dell'iscrizione adatta"¹.

Punto di svolta nella nascita dell'archeologia moderna è stato l'approccio sistematico introdotto da figure come Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) e Auguste Mariette (1821-1881), che hanno introdotto il metodo dello scavo archeologico controllato e la catalogazione accurata dei reperti. Accuratezza che anche i pensionnaires di Villa Medici - la residenza dell'Accademia di Francia a Roma fondata nel 1666 - applicarono per i loro studi archeologici. Questa prestigiosa istituzione ospitò molti artisti, studiosi e intellettuali francesi di spicco nel corso dei secoli, offrendo loro

l'opportunità di immergersi nell'ambiente artistico e culturale di Roma, nonché di approfondire i loro studi nell'archeologia.

Molti pensionnaires di Villa Medici condussero ricerche approfondite sul campo e contribuirono in modo significativo alla conoscenza dell'antica Roma. Si dedicarono allo studio dei monumenti antichi, delle rovine e delle scoperte archeologiche, collaborando spesso con gli studiosi italiani e con le istituzioni locali. Ebbero l'opportunità di esplorare numerose aree archeologiche di Roma e del Lazio; conducendo scavi, documentando e analizzando reperti, nonché studiandone le strutture architettoniche e la storia delle antiche città romane, contribuendo alla ricostruzione della vita quotidiana nell'antica Roma e alla comprensione delle diverse fasi storiche della città e dei suoi monumenti.

La divulgazione di queste grandi scoperte archeologiche hanno alimentato l'interesse verso la disciplina e cominciarono a catturare l'immaginazione del pubblico. Immaginazione che venne ulteriormente diffusa negli scritti di viaggio e dai dipinti delle rovine d'Egitto e della Terra Santa di David Roberts (1796-1864) e un secolo prima da un incisore, architetto e archeologo: Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). Noto soprattutto per le sue incisioni di vedute straordinarie di Roma antica e Villa Adriana in cui rappresentava, con grande dettaglio e precisione, i monumenti e le rovine dell'antico Roma. Le sue incisioni, insieme ai suoi scritti, hanno ispirato archeologi, storici dell'arte e filosofi di tutto il mondo nell'esplorazione e nella comprensione del mondo antico.

sotto:

Charles Louis Boussois, *Proposta ricostruttiva del paesaggio architettonico di Villa Adriana*, 1909-1913



Il patrimonio culturale come scenografia

Durante il XVII e XVIII secolo si alimenta un interesse verso la rappresentazione delle rovine antiche che trova il suo apice nelle incisioni del Piranesi. Da queste si possono evidenziare quelle che furono le caratteristiche predominanti nelle raffigurazioni dell'epoca.

Prendendo come riferimento l'incisione *Veduta degli avanzi del Castro Pretorio nella Villa Adriana a Tivoli* del 1770, si può osservare come l'architettura sia l'elemento cardine della rappresentazione, nella sua armonia e magnificenza e mostrata nel paesaggio nella sua totale profondità con le altre rovine di Villa Adriana. Stilobati, colonne e lastre di pietra poggiate sul terreno compensano in parte il disordine dei mucchi di terra e della vegetazione sui monumenti. Questa veduta - così come per le altre incisioni - viene resa viva da delle figure, alle quali viene attribuita solo limitatamente la funzione di trasmettere un contenuto; questo viene lasciato prevalentemente alle rovine che assumono il ruolo di maestosa scenografia antica vissuta dall'uomo.

Come anticipato, le incisioni del Piranesi furono l'apice di questo periodo e definiscono il modus operandi di queste raffigurazioni e come "l'architettura può essere complemento, spiegazione e ampliamento del tema di un dipinto storico e in essa viene ambientata la vita popolare rappresentata nel quadro di genere, quando poi non si tratti semplicemente di offrire allo spettatore una ulteriore attrazione"². Precedentemente a lui grandi artisti fecero rappresentazioni pittoriche sia come testimonianza dello stato di fatto delle rovine antiche sia come composizione fittizia delle stesse raggruppate con capricci architettonici. Tra questi artisti spiccano Jean Lemaire, Claude Lorrain, Viviano Codazzi, Michelangelo Cerquozzi, Marco e Sebastiano Ricci, Alessandro Magnasco, Giuseppe Galli da Bibbiena, Bernardo Bellotto, Giovanni Niccolò Servandoni, Giovanni Battista Lusieri e Giovanni Paolo Panini. Sebbene diversi anni separino questi pittori un altro elemento comune era la frequente suddivisione dei ruoli, con collaborazioni paritarie tra gli artisti: chi si occupava delle figure, chi del paesaggio e chi della prospettiva. Non esulano ovviamente le eccezioni in quanto Lemaire e Panini eccellevano in tutti questi ruoli. In particolare Lemaire che "correda le architetture antiche di coppie dell'antica mitologia o semplicemente di figure abbigliate all'antica o di personaggi che indicano o dislegano le architetture rappresentate, sottolineandone l'interesse antiquario e il valore artistico"³.

a destra:

sopra: Giovanni Battista Piranesi, *Veduta degli avanzi del Castro Pretorio nella Villa Adriana*, 1770
sotto: Bernardo Bellotto, Canaletto, *il colosseo e l'arco di costantino da occidente*, 1740

pagine successive:

Alessandro Magnasco, *Il riposo dei banditi*, 1720







Ammaliato dalle incisioni di Piranesi spicca la figura un'umanista tedesco: Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Questa attrazione lo porta a visitare l'Italia nel settembre del 1786, per tornare a rivederla nel maggio del 1789. Da questa esperienza scrive un libro con il carattere di una descrizione di viaggio. Qui l'Italia viene rappresentata come un luogo dove poter toccare con mano la bellezza classica e farsi conquistare dallo *Zeitgeist* ("spirito dei tempi") dell'antico.

In Italia Goethe cercò di farsi istruire nel disegno ma percepì la letteratura come la sua primaria fonte di "rappresentazione" dell'antico, trasmettendo le vedute con le parole:

Sul Palatino, tra le rovine del palazzo dei Cesari, simili a grandi dirupi. Nulla di tutto ciò si può render a parole! In verità lassù non si sa cosa sia la piccolezza; anche se qua e la si trova qualche aspetto riprovevole o goffo, esso è pure entrato a far parte della grandezza complessiva. Se ora mi concentro in me stesso [...] scopro un sentimento che mi dà infinita letizia, un sentimento che oso persino comunicare. Chi sa guardare con serietà a queste cose e ha occhi per vedere deve rinsaldarsi, deve acquistare un'idea della solidità quale non ebbe mai così viva. [...] Io perlomeno ho l'impressione di non aver mai apprezzato come qui il valore delle cose di questo mondo, e mi rallegro delle fauste conseguenze che ne ritrarrò per tutta la vita. [...] voglio immergermi nello studio di questa grandezza, voglio, prima di compiere i quarant'anni, istruire e coltivare il mio spirito.⁴

Da qui scaturisce un rapporto con l'antico definito dalla comprensione ma soprattutto da una forte passione, trasmessa nei suoi scritti di viaggio. Una linea di pensiero molto vicina al pittore a lui contemporaneo Johann Heinrich Füssli come rappresentato nel disegno a seppia e sanguigna *La disperazione dell'artista davanti alle rovine*, del 1778-1780 dove un personaggio nudo si strugge nella vicinanza alle rovine della mano e del piede del Colosso di Costantino. Il desiderio di comprendere le opere antiche - comune agli studiosi di quell'epoca - in Füssli non provocano un senso di quiete, o eccitazione come per Goethe, ma piuttosto provocano un senso di inferiorità e di perdita.

a sinistra:
Johann Heinrich Füssli, *La disperazione dell'artista davanti alle rovine*, 1778-1780

Nel 1786, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829) lo immortalò nel celebre ritratto *Goethe nella campagna romana*. Questo quadro rappresenta egregiamente la visione romanzata dell'antico: Goethe, giacente tra capitelli e fregi di un tempio in rovina, sovrasta un paesaggio immaginario di una campagna romana costellata di rovine di acquedotti, torri e mura antiche. Sebbene in questo caso il soggetto principale sia Goethe, l'aspetto scenografico delle rovine dell'antico rimane invariato. Così come sussistono quei ridotti pezzi di edifici antichi su cui i soggetti si posano e tra cui conducono la propria esistenza. Dunque il *modus operandi*, osservato precedentemente, persiste e persisterà come in *Goethe poeta e artista con il Vesuvio sullo sfondo*, del 1826 di Heinrich Christoph Koberle. Anche qui, la rovina è imprescindibile: sia in primo piano come capitelli o fregi, adiacenti al soggetto, sia nei paesaggi espressa nella forma di templi decadenti (esistenti o non) o come capricci architettonici.

L'interesse verso il patrimonio culturale in quell'epoca tuttavia non si limita alle rappresentazioni bidimensionali. Un'importante testimonianza di un uso concreto del patrimonio per gli eventi ce la fornisce Joseph Wright of Derby in *Spettacolo pirotecnico a Castel Sant'Angelo* del 1774. La fortezza, un tempo mausoleo funebre dell'imperatore Adriano, diviene il luogo della spettacolarizzazione interfacciandosi con la basilica di San Pietro anch'essa illuminata per l'evento.

Nel contemporaneo il patrimonio culturale ha conservato questo aspetto coreografico e di scenografia per grandi eventi di spettacolo o di installazioni temporanee.

Nel 2016, Francesco Venezia allestisce una mostra temporanea a Pompei raccontando le suggestioni evocate dal sito archeologico sugli artisti e nell'immaginario europeo. Parte dell'installazione comprende lo stesso anfiteatro romano; in uno dei due fuochi dell'ellisse realizzò una nuova tomba, piramidale, per i calchi delle vittime dell'eruzione del 79 d.C..

La grande piramide, per quanto a primo impatto inusuale per l'area archeologica, è in realtà un richiamo al tempio di Iside ritrovato sempre a Pompei, architettura che contribuì a diffondere il gusto egizio prima ancora delle campagne napoleoniche. L'intervento è un continuo confronto con l'archeologia: dal moderno alle rovine, dalla massiccia imponenza della piramide

a destra:

sopra: Johann Tischbein, *Goethe nella Campagna Romana*, 1786

sotto: Joseph Wright of Derby, *Spettacolo pirotecnico a Castel Sant'Angelo*, 1774

pagine successive:

Pompei, *Anfiteatro e Piramide*, fotografia di Andrea Jemolo





alla fragilità dell'antico, dalla monocromia all'eterogeneità di colori di Pompei. Così conservazione e progettazione, scavo e allestimento, si fondono in un connubio espositivo cui successo consentì una maggior permanenza per una successiva mostra.

Nel luglio dello stesso anno il chitarrista David Gilmour, si esibì nell'anfiteatro romano, tornando in quel luogo in cui si esibì con i Pink Floyd nel 1971 per il film-documentario-concerto Pink Floyd: Live at Pompeii diretto da Adrian Maben. Se la prima esibizione si limitarono a suonare con solo gli strumenti al centro dell'ellisse, per questa seconda esibizione David Gilmour, organizzò un vero e proprio concerto, riportando il pubblico in quell'anfiteatro vuoto dal 79 d.C.. La scenografia fu fortemente iconografica: alle spalle del chitarrista un grande schermo circolare proiettava, insieme all'anello superiore dell'anfiteatro, una serie di luci bianche e rosse, il tutto enfatizzato dai fumi sprigionati sia dallo stesso anello superiore dell'anfiteatro sia dal palcoscenico, a simulare i colori e l'atmosfera che derivò dell'eruzione.

In generale si può osservare come anfiteatri e teatri antichi siano le principali tipologie ad essere restaurate e adibite ad ospitare nuovi eventi, effettuando un semplice atto di ritorno all'uso per cui furono costruiti. Ne sono un esempio l'Arena e il teatro di Verona, il teatro di Taormina e il teatro di Segesta. Le discriminanti nella scelta per un evento tra anfiteatro e teatro, specialmente nel caso di Verona, sono due: la capienza del pubblico e la necessità di effettuare installazioni di una determinata dimensione, come nel caso delle opere teatrali.

Un caso eccezionale è quello delle Terme di Caracalla, dove le rovine assumono il ruolo di maestoso fondo scenico; è in particolare con le rappresentazioni dell'Aida che tuttavia questo sito trova la sua massima espressione. Le Terme ospitano l'Aida a partire dal 1939; per questa prima edizione venne allestita un'enorme struttura egizia alta quanto le rovine stesse, trovando un connubio tra le parti che risaltasse il tema dell'opera senza annichilire quella che è l'unicità del sito archeologico.



a destra:
sopra: Copertina video David Gilmour live in Pompeii
sotto: Teatro di Taormina

pagine successive:
Nicola Benois, *Aida*, Terme di Caracalla, 1939



Anche il settore della cinematografia è fortemente attratto dal patrimonio culturale per enfatizzare le proprie scene. Tra tutti, una pellicola esemplare è *La Dolce Vita* diretto da Federico Fellini nel 1960. Il film, vincitore del Premio Oscar, raffigura la Roma del dopoguerra e la sua società elitaria con i suoi riti, nevrosi e drammi. Iconica è la scena di Marcello Mastroianni che raggiunge Anita Ekberg nella fontana di Trevi. La sensuale e dolcemente ingenua personalità dell'attrice americana ammalia il protagonista nell'acqua formando un quadro di innocente leggerezza del vivere. Il pathos della scena viene ulteriormente enfatizzato dall'uso del Bianco e Nero, che accentua drammaticamente le luci e le ombre del monumento.

Nella scena antecedente - luogo da cui la Ekberg scappa - l'ambientazione è quella delle Terme di Caracalla; una locanda fittizia è allestita all'interno dei grandi spazi della monumentale rovina. Gli arredi, come baldacchini e piedistalli, sono ricamati con decorazioni di gusto romano antico, mentre sui lati, in prossimità delle mura, le grandi rovine della statua del Colosso di Costantino (ritrovate già nel quadro di Füssli sopracitato). Tra le gioiose danze all'interno delle terme la pellicola ci offre una visione di insieme che richiama i dipinti del XVII e XVIII secolo: Il sublime spazio delle rovine offre, nel racconto di se stesse, lo spazio per nuove scene di vita contemporanee.



sopra e sotto:
Federico Fellini, *La Dolce Vita*, 1960





Il patrimonio culturale per l'Alta Moda

A trovare un particolare interesse verso il patrimonio culturale è il settore dell'Alta Moda. All'inizio del XX secolo la messa in scena della moda acquista caratteri di spettacolarità ed esce dalle mura degli ateliers trasformando le sfilate in veri e propri eventi che necessitano di spazi e contesti adeguati alla collezione.

Nella massiccia produzione artistica-stilistica degli eventi di moda, sempre più frequentemente il settore trova un interesse verso quello che è il patrimonio culturale. Nel 1951, il famoso stilista francese di alta moda Christian Dior scelse l'Acropoli greca per realizzare il servizio fotografico della sua ultima collezione di moda. Le modelle di Dior posarono davanti alle Cariatidi, rispecchiando la loro grazia e prendendo spunto dai loro imponenti abiti. Non si trattò dunque ancora di un evento sfilata legata al patrimonio ma di un set fotografico volta a far rinascere la moda al termine della seconda guerra mondiale.

Il primo utilizzo del patrimonio culturale per un evento trova anche un ulteriore primato come prima vera sfilata di moda organizzata in Italia. Si tratta della sfilata di Giovanni Battista Giorgini avvenuta il 22 luglio 1952 nella sala bianca di Palazzo Pitti. Con 300 invitati - tutti compratori, molti internazionali - l'Italia si mostrava al mondo alla pari della moda francese. La "vera" novità tuttavia non era solo la sfilata ma l'organizzazione di un evento di moda come lo intendiamo ancora oggi: alla sfilata seguì un ballo di gala nel maestoso Giardino di Boboli di Palazzo Pitti. Dell'evento la giornalista di moda Fay Hammond scrisse sul Los Angeles Times:

La sede più raffinata del mondo per le sfilate è la magnifica residenza rinascimentale dei più grandi rivali degli Strozzi. Compratori e stampa, attraversando l'incantevole Città dei Fiori fino a Palazzo Pitti, dove la Moda passa in una parata quai ininterrotta di collezioni, hanno la possibilità di vedere da vicino i modelli e di avere un travolgente esempio di ineguagliabile ospitalità italiana.⁵

Il successo della sfilata non dipese esclusivamente dalla spettacolarità del sito o le novità dell'evento ma anche dalla coerenza tra la collezione e il luogo stesso. Gli abiti erano coniugazione praticità, utilità ed eleganza così come le grandi opere pubbliche rinascimentali di Firenze.

a sinistra:

sopra: Christian Dior, Acropoli di Atene, Atene, 1951

sotto: Giovanni Battista Giorgini, Palazzo Pitti, Firenze, 1952

I palazzi, come i musei, sono trovati sempre più frequentemente come i luoghi ideali di questi eventi. Da una parte offrono uno spazio coperto, principale fonte di rischio dell'evento stesso, dall'altra offrono quei criteri di bellezza e maestosità imprescindibili per le collezioni che aspirano alle medesime qualità. Due esempi di questa ricerca del bello nell'arte sono la sfilata di Louis Vuitton per la collezione Autunno/inverno 2017-2018 al Louvre di Parigi e Gucci nei Musei Capitolini a Roma del 2019. Entrambe le collezioni hanno tratto ispirazione dalle diverse epoche storiche che quei luoghi conservano, sia per quanto concerne il contenuto, come la statuaria, sia per il contenitore, ossia il museo stesso. Le collezioni trovano la loro coniugazione tra arte classica e arte contemporanea, una via di mezzo tra le opere esposte nelle sale e gli ospiti seduti dalla parte opposta alla passerella con gli abiti delle collezioni precedenti delle maisons.

Nel corso degli anni alcune maison hanno trovato dei siti ideali al punto da farli diventare un luogo stabile per le proprie sfilate. Dal 2011 il gruppo Prada con la sfilata Miu Miu sigla un accordo con il Cese (Conseil économique, social et environmental); l'intesa permise a Prada di organizzare progetti culturali, artistici e legati alla moda nel Palais d'Iéna, realizzato dall'architetto Auguste Perret. Questo accordo, di cui i ricavi sono utilizzati per il mantenimento del palazzo stesso, si allinea con le intenzioni della maison che da anni si fa promotrice della tutela del patrimonio culturale e iniziative legate all'arte. Ponendo lo sguardo su una delle sfilate qui realizzate, quella primavera estate 2016 trova, in un gioco di riflessi corrugati, il modo di enfatizzare la spazialità del palazzo. Lo studio OMA, che seguì la progettazione dell'evento, invase lo spazio di monumentali forme geometriche luccicanti, color oro e argento, creando un gioco spaziale nel colonnato dell'edificio. L'architettura esistente veniva in parte celata dai volumi e in parte svelata dalle stesse textures scabre e irregolari di quelle "rovine" metalliche, in forte contrasto con il cemento del palazzo.

Simile al rapporto tra Miu Miu e il Palais d'Iéna è il legame tra Chanel e il Grand Palais di Parigi; un imponente edificio a navata unica costruito in occasione dell'Esposizione Universale del 1900 come tributo all'arte francese e per cui la maison parigina fu lo sponsor esclusivo per la sua ristrutturazione. L'ampio spazio interno, libero, consente di progettare non solo allestimenti ma vere e proprie scenografie complete, elaborate e spettacolari.

a destra:
Miu Miu, Palais d'Iéna, Parigi, Primavera Estate 2016

pagine successive:
Chanel, Grand Palais, Parigi, Autunno Inverno 2018





Nelle numerose sfilate organizzate dallo stilista della maison Karl Lagerfeld figurano enormi mappamondi (aut/ inv 2013-2014), giostre (aut/inv 2008-2009), pannelli solari e pale eoliche (prim/est 2013), foreste (aut/inv 2013-2014), una piattaforma di lancio (aut/inv 2016-2017) e una gigantesca riproduzione della Tour Eiffel (aut/inv 2017-2018).

Prendendo in analisi quest'ultima possiamo osservare ancora una volta come luogo, allestimento/scenografia e abiti siano in stretta relazione tra loro; in un giardino ai piedi di una riproduzione della Torre Eiffel alta 30 metri, viene presentata la collezione reinventata in stile parigino. Françoise-Claire Prodhon, a proposito della sfilata, scrive: "Karl Lagerfeld sceglie questo allestimento così imponente per presentare la sua visione di eleganza grafica basata su silhouettes dalle linee semplici, lunghe o tubolari, svasate con linea ad A, e cinte in vita"⁶. Dunque, le caratteristiche che segnarono il successo dei due monumenti dei rispettivi Expo, si ritrovano nelle linee della collezione stessa.

Come scritto precedentemente, la scelta di un luogo al chiuso consente di evitare l'imprevisto meteorologico, tuttavia ci sono molteplici casi di eventi di moda all'aperto. Nel 2022 Alessandro Michele organizza a Castel del Monte la sfilata Gucci *Cosmogonie*. Sul monumento viene proiettata la volta celeste con tutte le costellazioni facendo sfumare il castello fino a farlo sparire nella notte. Gli abiti anche qui, sono la coniugazione tra tutti questi elementi: la trasparenza del tessuto costellato da decorazioni e completati da accessori dal sapore medievale. La sfilata di Gucci ha tuttavia riportato all'attenzione del pubblico la volontà, sempre più frequente, delle maisons a legarsi ai luoghi dell'arte e ai monumenti.

Come osservato sopra, in generale la moda ha investito spesso nel restauro e nella conservazione del patrimonio culturale. Francesca Venturoni, per *Vogue*⁷ riconduce l'inizio di questo processo in Italia all'introduzione dell'Art Bonus da parte del Ministro della Cultura Dario Franceschini nel 2014, per favorire sponsorizzazioni culturali in cambio di benefici fiscali e pubblicitari. Tra questi beneficiari troviamo il caso di Fendi che nel 2016 sotto la guida di Karl Lagerfeld e Silvia Venturini Fendi stanziarono due milioni di euro per il restauro della fontana di Trevi con a seguito la sfilata. L'evento, volto a celebrare anche i 90 anni della Maison Fendi lo fa: "in uno spettacolo indimenticabile dove l'eleganza assurge a idea platonica e la bellezza è totale"⁸. Nel corso della sfilata le modelle sembravano aleggiare sull'acqua, supportate da una passerella trasparente in plexiglass, montata direttamente nella fontana con un percorso articolato ma senza alterare la percezione della fontana.

a destra:
sopra: Gucci, Castel del Monte, Andria, *Cosmogonie* 2022
sotto: Fendi, Fontana di Trevi, Roma, 2016



La stessa maison, nel 2019, divenne inoltre sponsor del Parco archeologico del Colosseo, finanziando il restauro e la valorizzazione del Tempio di Venere e Roma. Con uno stanziamento di 2 milioni e mezzo di euro, in poco più di un anno il tempio, costruito sotto l'imperatore Adriano e il più grande di Roma, fu restaurato completamente. Per celebrarne l'apertura Fendi pubblicò un libro intitolato *Il Tempio di Venere e Roma*, spiegando i motivi di queste eccezionali iniziative architettoniche e storiche. Alle foto di archivio nel libro, sono state inoltre aggiunte quelle scattate al termine del restauro e quelle della sfilata di Fendi tenutasi nel tempio stesso nel luglio del 2019 in onore di Karl Lagerfeld. La sfilata presentò 54 abiti, uno per ogni anno in cui lo stilista lavorò per Fendi. Per quanto fosse una commemorazione, non venne comunque meno il principio di legare luogo ed evento negli abiti che rievocano “le atmosfere attraverso look Anni 70, o i marmi della Roma antica attinti dalla pubblicazione di Raniero Gnoli *Marmora Romana*, che diventano i pattern onnipresenti delle 54 creazioni - è la location a inquadrare perfettamente il mood di questa collezione che è tutta incentrata sulla modernità che irrompe nell'antichità. E sull'eternità che si rinnova”⁹.

Sempre più ricorrenti negli ultimi anni sono le *Cruise*, dei “viaggi” della maison in giro per il mondo con una sequenza di eventi sfilata. Queste tappe, spesso in siti in grande interesse culturale sono effettuate con allestimenti limitati a luci e sedute, senza significativi interventi scenografici, già sostenuti dai luoghi. Una eccezione la troviamo tuttavia nella *Cruise Collection* di Dior del 2021 in Puglia. La direttrice creativa, Maria Grazia Chiuri, presentò la collezione in Piazza del Duomo a Lecce. La sfilata, svolta senza la presenza fisica del pubblico, fu un tributo della maison al luogo. Gli abiti sono così una coniugazione tra le maestrie artigiane pugliesi, la tradizione locale ma anche il luogo stesso, con i colori delle pietre e le architetture del Duomo di Lecce. Le luminarie, tipiche decorazioni locali, non sono state prese esclusivamente prese come riferimento in alcuni capi ma furono allestite per adornare l'intera piazza in cui si svolse l'evento.

L'apice di questo genere di eventi è stato tuttavia raggiunto dalla sfilata di Dolce & Gabbana nel 2019 ad Agrigento, nel Tempio della Concordia nella Valle dei Templi. Un maestoso omaggio alla Sicilia con la “mitologia couture”. La sfilata oltrepassa il tempo e lo spazio, rendendo ancora più concreta l'affermazione dell'artista Maurizio Nannucci: “Tutta l'arte è stata contemporanea”. Selena Oliva per *Vogue Italia* scrive: “Le creazioni Alta Moda rievocano gli intramontabili miti della classicità, che per secoli hanno

a destra:
sopra: Fendi, Tempio di Venere e Roma, Roma, 2019
sotto: Dolce&Gabbana, Tempio della Concordia, Agrigento, 2019





affascinato poeti, pittori, scultori e stilisti. E come quegli artisti non si sono mai stancati di reinterpretarli nei loro capolavori, così le sapienti mani delle sarte Dolce & Gabbana li hanno dipinti, ricamati e cuciti sugli abiti. La forza inarrivabile di quei miti ha conquistato l'unicità dell'Alta Moda, proprio come la bellezza unica della Sicilia aveva sedotto l'immaginario dei Greci migliaia di anni fa¹⁰. La creatività degli stilisti ha completato con maestria quel quadro di eccezionale bellezza della Valle dei Templi. Una coniugazione tra luogo, evento e moda che trasmuta le indossatrici in divinità della bellezza. Obiettivo raggiunto anche grazie alla sapiente regia di Giuseppe Tornatore, premio Oscar per Nuovo Cinema Paradiso. Grazie ad una passerella temporanea che restò anche dopo l'evento a disposizione dei turisti, Le modelle, muovendosi tra l'interno e l'esterno del tempio, si andavano infine a posare, staturamente, su dei piedistalli posti nel peristilio del tempio apparendo come muse antiche.

s sinistra: Dolce&Gabbana, Tempio della Concordia, Agrigento, 2019

Fonti

1. C.VOLPI, *Il libro dei disegni di Pirro Ligorio all'archivio di stato di Torino*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1994;
2. H.A.MILLON, *I trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*, Bompiani, Venezia 1999, p.243;
3. *Ivi*, p.246;
4. GOETHE, *Italienische Reise (Wie Anm.)*, cit., Roma 10 novembre 1786;
5. F.HAMMOND, in <Los Angeles Times>, luglio 1952;
6. F.PRODHON, collezione haute couture autunno-inverno 2017/2018, in <Chanel News>, 6 luglio 2017;
7. F.VENTURONI, *Come e Perché la moda utilizza i luoghi dell'arte per i propri eventi*, in <Vogue Italia>, 17 giugno 2022;
8. *Fendi 90: l'evento*, in <Vogue Italia>, 8 luglio 2016;
9. G.PACELLA, *La sfilata Fendi Couture autunno inverno 2019 2020 nel Tempio di Venere, lì dove la bellezza incontra l'eternità*, in <Elle>, 5 luglio 2019;

Come osservato, per realizzare un evento di Alta Moda i requisiti sono quelli di coniugare il luogo con uno storytelling che enfatizzi tanto il monumento quanto l'abito o, come è più appropriato sostenere, il marchio della maison. L'immagine identitaria è infatti il cardine attorno al quale le grandi maison hanno trovato il proprio successo, oltre ad una qualità eccezionale nella sartoria. L'importanza nella propria identità fornisce un valore quasi istituzionale che aumenta il valore della casa di moda stessa. Non c'è dunque da stupirsi se negli ultimi anni si sono osservate le aperture delle maisons ad altri settori come ne sono un esempio Armani e Prada, aperti al mondo del design di interni e di accessori. Una critica a questa capacità di vendere un marchio al di sopra dell'accessorio stesso fu criticata da Georges Perez nel 1989:

La moda consisterebbe in ciò che distingue come in ciò che riunisce: divisione di un valore superiore, happy few-ismo, ecc. In fondo, tutte cose comprensibili. Ma, a costo di passare per aristocratico, persisto a domandarmi come mai tanta gente sia così fiera di esibire borse e borselli con il monogramma del fabbricante. Che si annetta importanza ad avere le proprie iniziali sugli oggetti che si amano (camicie, valigie, porta tovagliolo, ecc.), perché no: ma alle iniziali di un fornitore? Per me questo è davvero troppo.¹

Il lavoro dell'architetto diventa quindi fondamentale in questo ambito; e se per i retail e i musei di moda - sempre più diffusi - gli studi di architettura possono trovare un'immagine più duratura e incentrata unicamente sul marchio, per gli eventi sfilata subentra anche il luogo, impossibile da eludere nel progetto. Il rischio è quello di offuscare l'uno o l'altro o, nelle situazioni più frequenti, la collezione stessa, che sovente passa in secondo piano. Ne è un esempio la collezione primavera/ estate 2020 di Jacquemus; per la celebrazione del decimo anniversario decise di sfilare tra i lunghi filari dei campi di lavanda della Provenza. La semplicità dell'evento, definita da un parterre per far sfilare i modelli e senza luci se non quella del sole, segnarono il quasi "affossamento" della collezione. La memorabilità del sito e il basso impatto ambientale furono sicuramente un valore aggiunto all'identità del brand, tuttavia offuscarono l'attenzione sul contenuto moda di per sé. Tanto che in un articolo per Vogue.co.uk, intitolato La sfilata per il decimo anniversario di Jacquemus è la ragione per cui Instagram è stato creato, Julia Hobbs scrisse: "con questa passerella, alcuni ricorderanno solo la lavanda"².



L'imprescindibile relazione tra architettura e moda

La valorizzazione di tutti gli elementi la possiamo riscontrare nientemeno che in uno stilista che si formò da architetto: Gianfranco Ferré. Per lo stilista, presentare l'abito era un vero progetto che guarda alla relazione tra la collezione e lo spazio in cui si muove. Ogni elemento è propedeutico a valorizzare l'abito in quanto protagonista assoluto, in mancanza del quale tutto il resto non ha ragione di esistere. Ogni elemento è da prendere in considerazione³: dall'uso delle luci, per sollecitare il coinvolgimento emotivo del pubblico, alla musica, per scandire il ritmo della sfilata; dalle acconciature al trucco che rimandino all'abito, se non all'intera collezione, e a valorizzare i tratti della modella le quali sono anch'esse protagoniste e non semplici "manichini movimento". Gli eventi moda di Ferré erano seguiti meticolosamente da lui stesso in ogni dettaglio e studiando, per ogni sfilata, un fondo scenico in dialogo con la collezione presentata; allo stesso modo le location erano simbolo di eleganza e raffinatezza quali la triennale di Milano e il palazzo di via postaccio 21 in Brera, due luoghi in cui lo stilista organizzò prevalentemente le sue sfilate.

Questa relazione tra architetti e stilisti tuttavia non è nuova, Henry van de Velde estese l'ambito delle sue attività all'abbigliamento femminile nel 1896. Applicando i principi della progettazione razionale - già applicati per architettura, mobili lampade e altri oggetti di arredamento - anche nel vestiario al fine da farli armonizzare nell'ambiente in cui viveva l'uomo. Concludendo questo esperimento nel 1898 con una mostra degli abiti e dei disegni che aveva disegnato per sua moglie e in proposito ne scrisse: "la moda è volubile, infedele, leziosa e menzognera per natura; ma essa, per lo meno, ammette questi suoi difetti, che in ultima analisi ne costituiscono il fascino e l'attrazione"⁴.

Nel 1925, Le Corbusier pubblica il libro *L'art décoratif d'aujourd'hui*, ripubblicato del 1959 con una prefazione in cui spiega che l'indagine del libro è atta a rispondere alla domanda "dov'è l'architettura?"⁵. In questo libro Le Corbusier fa un'indagine sulla parete bianca come risposta alla domanda e nel farlo contrappone tra di loro una sequenza di immagini esaminando anche gli oggetti di vita quotidiana, in particolare l'abbigliamento. Mark Wigley, commentando il libro scrive: "Non è un caso che l'abbigliamento sia la prima cosa che conosciamo dell'uomo moderno, la prima prova della sua elevazione dallo stadio degenerato dei sensi allo stadio di pura visione"⁶.

Un'analoga indagine di confronto tra architettura e moda la ritroviamo nel libro *Style in Costume* di James Laver: "scrutando con la lente il rigonfiamento sopra il ginocchio dei calzoni elisabettiani e lo stesso rigonfiamento nelle

gambe dei tavoli di corte; osservando, con un voiletto nel tempo, la rotondità metallica della crinolina e della cupola del Crystal Palace; confrontando la sagoma rettilinea dell'abito femminile 1928, a bottoni allineati, coi grattacieli, case a bottoni allineati anch'esse, case senza cintura"⁷.

Da queste confronti si evince che la moda, l'arte e l'architettura vadano di pari passo, riscontrandosi in uno stile comune in tutti i periodi storici. Laver si ferma al 1928 e Le Corbusier al suo campo di interesse ma se dovessimo indagare il contemporaneo potremmo trovare delle analogie simili tra i tre ambiti, come evolvessero influenzandosi reciprocamente. In tal proposito, Charles Baudelaire nel 1863 scrisse:

Se un giudice imparziale si mettesse a sfogliare una a una tutte le mode francesi, dalle origini fino a oggi, non vi troverebbe nulla di urtante né di sorprendente. Le transizioni vi sarebbero disposte come nella scala del mondo animale. Nessuna lacuna, dunque, nessuna sorpresa. E se all'illustrazione che rappresenta ogni epoca egli aggiungesse il pensiero filosofico da cui quell'epoca era maggiormente travagliata, un pensiero di cui l'illustrazione suggerisce inevitabilmente il ricordo, vedrebbe quale profonda armonia regoli le membra della storia⁸.

Ogni stile ha dunque un'epoca, esito non di uno sforzo di una singola disciplina ma da una collaborazione di tutta l'epoca stessa, anche nel modo di vivere della società. Non si deve quindi fare l'errore di ritenere che moda, arte o architettura siano l'uno artefice dello stile degli altri ma che piuttosto procedano nella stessa direzione, più o meno cosciente. A proposito di questo andamento Edoardo Persico nel 1930 scrisse: "Gli aspetti del tempo sono una specie di evocazione segreta e lo stile nasce piuttosto per l'improvvisa adesione ad un mistero plastico, che per una ricerca specifica. La più piccola traccia di ricerca è un errore: una linea nel gesto di una figura, come una parola in un discorso annullano per sempre lo stile. Non è tanto la materia, o la volontà, che determina la forma; ma il segreto accordo con le cose come esse si presentano nella realtà: si tratta per lo più di uno scambio di segni convenzionali.

È soltanto attraverso questo accordo che la forma può suggellare un contenuto vivo, perché lo stile è un effetto, non un fine".

Nel ritornare sugli eventi di moda, si comprende meglio il motivo che portava Ferré ad una minuziosa ricerca anche nelle acconciature delle modelle. Si può ora evincere come lo storytelling dell'allestimento debba andare ben oltre alla comprensione della maison, con la relativa collezione, e del sito. È necessario che questo si interfacci correttamente con lo stile dell'epoca in cui viene realizzato.

La maison Valentino

Tra le maisons che sono riuscite a cogliere egregiamente lo stile del luogo a cui si sono ispirate, figura la casa di moda Valentino. Sotto la longeva direzione del proprio creatore Valentino Garavani per 45 anni, gli abiti dello stilista hanno portato la moda italiana al pari dell'haute couture parigina. Quando nel 1962 debuttò nella Sala Bianca di Firenze - in una delle sfilate organizzate da Giovanni Battista Giorgini - il successo fu immediato. Eugenia Sheppard dell'International Herald Tribune nel 1967, lo definisce così "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". Da allora gli standard della maison rimasero elevati e simbolo dell'eleganza. Gli abiti prendevano ispirazione dal 'glamour della couture francese' ma, come affermato da Valentino, infondendeva in essi un 'languore latino'. Drusilla Beyfus per Vogue ne spiega l'eleganza nella sua monografia: "un glamour moderno e per bene è stata la sua pietra di paragone, grazioso, sofisticato, romantico ed esotico"⁹. Valentino seppe comprendere perfettamente le vite e i gusti delle donne che vestiva, portando innovazione e restando moderno ma allo stesso tempo si ispirò alla storia.

Per quanto i suoi abiti possano essere moderni, aerodinamici e facili da indossare, evocano sempre l'idea che ci sia una domestica dietro le quinte... emanano il profumo del rococò, del particolare ornamentale che sottintende un modo di vivere altamente orchestrato.¹⁰

D'altronde la clientela attirata da Valentino è stata tra le famiglie reali europee e le star del cinema, ma anche l'aristocrazia e l'alta borghesia romana. Dunque negli anni Sessanta Valentino abbandona le sfilate di gruppo di Palazzo Pitti a Firenze e ritorna a Roma. Le collezioni venivano presentate nel salone del settecentesco Palazzo Manganelli, dove lo stilista si era trasferito e dove tutt'ora vi è la sede. La collazione di Alta Moda chiude la settimana dedicata a Roma, divenuta ormai un grande evento sociale.

Il marchio fece ulteriore clamore alla prima del film Spartaco di Stanley Kubrick, quando l'attrice Elizabeth Taylor indossò un suo abito; una enorme pubblicità mediatica dato che le foto fecero il giro del mondo. Fu la prima di una lista di clienti destinata ad aumentare ma, secondo Giammetti, non è

a destra:
campagna pubblicitaria "la Dolce Vita", 1994



mai esistita una 'Donna Valentino' nel senso di una musa particolare, fatta eccezione per Jacqueline Kennedy Onassis, sofisticata ed elegante come gli abiti della maison. Già vedova, incontrò Valentino e da allora rimase fedele allo stilista e indossando esclusivamente abiti disegnati da lui e portandolo al successo.

Come tuttavia sostiene Consuelo Crespi¹¹, il matrimonio perfetto del talento di Valentino fu con il sopracitato Giancarlo Giammetti. Quest'ultimo, formato inizialmente da architetto svolge un ruolo fondamentale nella maison in quanto è responsabile delle attività del Valentino Group. Occupandosi, oltre a livello finanziario, alla pubblicità e alla promozione, a cosa debbano comprare le boutique e alla gestione delle sfilate. La fondamentale presenza alle sfilate di Palazzo Pitti fu grazie a lui, così come la decisione di trasferire la maison a Palazzo Minganelli. Come egli stesso spiega, il suo ruolo "consiste nello studiare l'immagine di Valentino e definire quella giusta" e, continua Crespi: "c'è sempre stata la giusta dose di esposizione, ma anche una mistica attentamente coltivata". Svolgendo un ruolo anche protettivo nei confronti dello stilista. Vogue sostiene che Giammetti abbia consentito all'azienda di restare moderna anche grazie alle campagne pubblicitarie, in particolare cita i 'groupage', una serie di articoli multipagina dedicati ad un unico stilista portando Valentino ad essere presente anche in venti pagine quando in media si appariva in una o due. Di queste campagne la più rilevante è quella del 1994, dove il fotografo Arthur Elgort ricreò la famosa sequenza della Fontana di Trevi dal film *La dolce vita*. L'immagine della maison crebbe sensibilmente e, come ulteriore segno di istituzionalizzazione nacque il motto pubblicitario "made in Valentino", paragonandosi ad un intero paese.

Si ritorna dunque alla questione del marchio come elemento di distinzione. Come afferma lo stilista: "ho sempre pensato che quando le persone spendono del denaro devono ottenere qualcosa che lo dimostra" e questo spiega il motivo per cui nel 1968 portò lo stilista ad usare un monogramma come decorazione per un abito, oltre che come simbolo della griffe. A distinguersi fu l'uso del logo, con le sue qualità decorative, come parte integrante del disegno del modello: su cinture, per indicare l'apertura di una tasca o come chiusura di una borsa, arrivando a creare un'intera collezione dedicata alla sua iniziale, la V.

È tuttavia l'interesse verso il patrimonio artistico, sia antico che moderno, a segnare l'immagine della maison. L'attenzione è attirata verso le culture classiche dell'Egitto e di Roma ma anche l'Art Déco, la Pop art, i fregi etruschi, gli abiti cerimoniali cinesi, gli artisti della Secessione viennese Klimt e Schiele, così come l'architetto Josef Hoffmann. La Wiener Werkstätte, fondata da Hoffmann a Vienna nei primi del Novecento è - come sostiene

Vogue - l'ispirazione per "una delle collezioni più straordinarie dello stilista, a partire dal carattere scenografico del bianco e del nero e dai disegni geometrici"¹².

L'ispirazione spesso conduce a svolgere l'evento sfilata nei luoghi da cui nasce. Un esempio è la collezione autunno/inverno 1982; dietro invito di Diana Vreeland, la sfilata viene organizzata nella Grand Hall del Metropolitan Museum of Art di New York con 800 invitati con ospiti legati al mondo della moda, dell'arte e dell'alta società. L'evento si conclude con 300 di questi ospiti alla cena di gala allestita nell'ampio salone vetrato che ospita il Tempio di Dendur, un antico monumento egizio salvato dalle acque della diga di Aswan.

Nel 2007 Valentino lascia la direzione artistica dopo 45 anni a capo della maison. Per l'occasione la capitale italiana ha prestato le sue ricchezze storiche. Le celebrazioni denominate "Valentino a Roma: 45 anni di stile" sono avvenute con un allestimento all'interno del museo dell'Ara Pacis, su idea di Giammetti. L'edificio, realizzato dall'architetto Richard Meier per ospitare l'altare sacrificale costruito nel 9 a.C. In onore dell'imperatore Augusto, divenne come un presentazione dei modelli di alta moda e prêt-à-porter creati durante la carriera dello stilista. L'allestimento, curato da Patrick Kinmonth e Antonio Manfredi, fu concepito - e così descritto anche

sotto e pagine successive:
Esposizione "Valentino a Roma: 45 anni di stile", Museo dell'Ara Pacis, 2007





ALTA MODA PRIMAVERA ESTATE 1991
HAUTE COUTURE SPRING-SUMMER 1991



dalla stampa - come "teatro puro". Raggruppati cromaticamente, ai lati, su degli spalti bianchi, gli abiti rossi mentre al centro, frontalmente all'ara Pacis, quelli bianchi; tra questi, su un piedistallo bianco, un nuovo abito, disegnato appositamente per l'allestimento, con ricamata la scritta "pace" in sette lingue differenti.

La teatralità viene perseguita anche alla cena inaugurale effettuata al tempio di Venere e Roma. Sull'allestimento dello scenografo - premio Oscar - Dante Ferretti, il tempio ritrova l'effetto della sua architettura antica, con l'innalzamento delle sue colonne; con lo sfondo del vicino Colosseo la scena si completa con un balletto aereo con i costumi disegnati da Valentino per la collezione gala d'autunno del New York City Ballet. La grandiosità dell'evento è segnata dalla cura di ogni dettaglio: a supervisionare le cucine, lo chef personale di Valentino; il suo fiorista preferito da Londra per le composizioni floreali; tovaglie e tovaglioli in seta ricamata in India su disegno dello stilista; l'ordine di 3400 bicchieri nel suo cristallo preferito in un colore brunito; infine, gli abiti degli invitati per cui, riportando le parole dello stilista: "ho realizzato l'essenza della mia Couture [...] abiti da sera molto glamour [...]". Ho realizzato questa collezione con grande gioia. Ho messo negli abiti tutti i miei 45 anni di esperienza. Volevo mostrare che cos'è davvero la Couture. Molti la fanno, pochi sanno come farla".

Nel 2007, la direzione creativa di accessori passa a Maria Grazia Chiuri e Pier Paolo Piccioli mentre per la collezione donna ad Alessandra Facchinetti. Dal 2008 tuttavia quest'ultima viene sostituita da Chiuri e Piccioli che diventano direttori creativi in toto.

Sotto la nuova direzione l'approccio referenziale verso il patrimonio culturale permane e si consolida. La collezione fall winter 2015, intitolata *Mirabilia Romae*, conferma come Roma sia il cuore pulsante del brand di Valentino. A precedere la sfilata, viene organizzato un allestimento con gli abiti delle precedenti stagioni nascosti nei luoghi - chiusi al pubblico - in giro per la capitale che hanno ispirato gli stessi.

a sinistra e pagine successive:
Valentino, collezione *Mirabilia Romae*, Villa Adriana, Fall Winter 2015







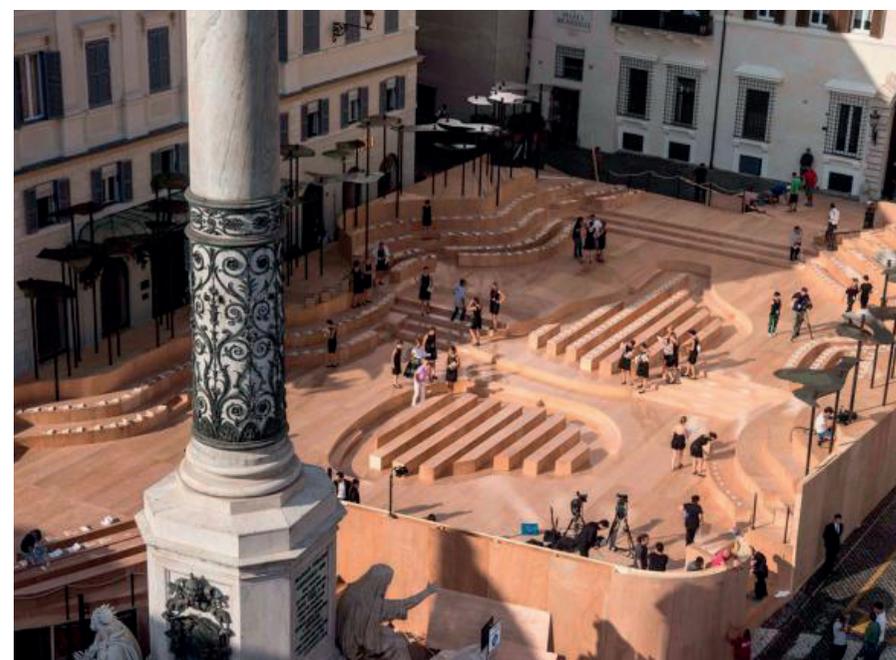
È stato un luogo spettacolare dopo l'altro. La Biblioteca Casanatense, una biblioteca pubblica con migliaia di libri e un odore così suggestivo che difficilmente si può dimenticare. Un bagno in marmo del 1840 in un palazzo ancora in mani private. Una grotta mitraica del III secolo d.C. scoperta negli anni '30. Uscendo dall'ultima tappa del tour, l'appartamento del pittore Giorgio de Chirico trasformato in museo, ci si è chiesti se la sfilata stessa sarebbe stata all'altezza della sua importanza.¹³

La sfilata viene allestita di fronte la sede romana di Valentino: Palazzo Minganelli. Un grande set in legno con forme sinuose richiama la topografia collinare della capitale e accoglie il passaggio delle modelle e della collezione.

I richiami a Roma sono lapalissiani: dalle grandi architetture come il Pantheon e il Colosseo ai dettagli delle stesse, come le antiche pavimentazioni delle domus imperiali; allo stesso modo si passa alle simbologie con i campi elisi e l'iconografia antica. Un'aquila, simbolo della Roma imperiale, stringe un nastro rosso sul primo abito della collezione. Lo stesso volatile che i restauratori hanno trovato sul soffitto dell'atelier a Palazzo Minganelli durante i recenti lavori. Infine, gli stessi abiti vengono immortalati in un set tra le stesse rovine romane che portarono l'ispirazione.

a sinistra e sotto
Valentino, Palazzo Minganelli, Roma, Fall Winter 2015

pagine successive:
Valentino, allestimento urbano, Biblioteca Casanatense, Roma, Fall Winter 2015





Di grande impatto mediatico è stata la sfilata della collezione fall 2022 organizzata in Piazza di Spagna. Piccioli, in una conferenza stampa pre-show, l'ha definita come una collezione personale in quanto storia della maison; Il primo atelier si trovava in Via Gregoriana, una stretta strada acciottolata che scendeva dalla chiesa di Trinità dei Monti, che si trova in cima alla Piazza di Spagna. Piccioli voleva che questa sfilata di moda iniziasse proprio dove si trovava l'originale sartoria di Alta Moda, con le modelle che camminavano coraggiosamente lungo le scivolose scale di travertino per raggiungere Palazzo Minganelli. L'ha descritta come "la chiusura di un cerchio"¹⁴. Data la maestosità del sito, l'allestimento della sfilata è stato limitato al posizionamento delle sedute e dell'impianto tecnico: al termine della scalinata - in quanto punto più scenico - le postazioni dei fotografi; da qui le modelle svoltavano velocemente sulla passerella, posta immediatamente alla destra della scala, realizzata in un tessuto bianco per essere posizionata rapidamente nel momento della sfilata; lungo il percorso fino alla sede della maison sono state invece disposte le altre sedute per gli ospiti e per i 150 studenti universitari nel settore della moda che Piccioli ha deciso di invitare per aprire il mondo della couture al pubblico.

a destra e sotto:
Valentino, Piazza di Spagna, Roma, 2022

pagine successive:
Valentino. Università Statale, Milano, uomo Primavera 2023





Questa apertura verso il pubblico, in particolare agli studenti, torna nel 2023 con la collezione spring 2024 menswear avvenuta all'interno della Statale di Milano. Messa in scena in una normale giornata di lezioni, in una delle corti dell'università, gli studenti hanno potuto assistere alla sfilata dalle logge del cortile. L'allestimento, progettato come una passerella bianca, riprende le geometrie definite dal giardino della corte, con le due grandi querce in due degli spigoli opposti, uniti da una ulteriore passerella su cui effettuare l'esibizione canora. Ai lati, delle sedute monolitiche simili alla passerella destinate al pubblico completano lo spazio del giardino¹⁵. Progettualmente simile è la sfilata avvenuta per la collezione fall winter 2023-24, presso il Castello di Chantilly. Alla base dell'evento di moda: la semplicità. La scelta del sito dunque è stata scelta per contrasto, con l'obiettivo di "liberare le costrizioni di una vita murata ed elitaria, aprendo l'isolamento del privilegio: Liberté, Egalité, Fraternité"¹⁶. Le modelle camminavano in uno dei vasti giardini alla francese del castello; la passerella si dirigeva attorno a una bassa vasca d'acqua circolare, lasciando sullo sfondo l'eleganza del maniero del XVII secolo.

Un luogo come un'idea - una rappresentazione, una metafora. Non lo Château, ma "Un Château" - un ambiente non ancorato a geografie o epoche, ma espressione di un'idea di vita, un simbolo che va analizzato, messo in discussione e poi ridefinito. [...] uno Château è, per il Direttore Creativo Pierpaolo Piccioli, un'entità metafisica, un contesto che può essere ricontestualizzato. Testimone di un'epoca passata, uno spazio porta con sé le tracce delle vite vissute al suo interno - già emblema di elitarismo e status, uno Château oggi può disconoscere la propria storia, per essere ricalibrato. Privo di nome e universale, uno Château può esistere come luogo per tutti, può diventare un forum per una nuova uguaglianza e una celebrazione della bellezza, dell'unicità e della libertà.¹⁷

Tale contrasto è ulteriormente esaltato osservando l'area adibita a camerini all'interno del Museo Condé, ospitato nel castello. Le modelle venivano preparate alla sfilata nella maestosità della collezione d'arte del duca d'Aumale, procedendo poi verso l'esterno sulla passerella bianca simbolo della semplicità aspirata. "Viene esplorata una tensione tra un ambiente e le figure al suo interno - le persone passano dalla grandezza degli interni alla libertà della natura, i cui abiti sono emblematici della dualità di questa transizione. Qui, "Un Château" diventa un'arena per amplificare le idee, un'arena aperta e inclusiva, per tutti"¹⁸.

a destra:
Valentino, Castello di Chantilly, Fall Winter 2023-24



La maison Valentino dunque, nonostante il cambio di direzione creativa, mantiene la sua volontà di farsi ispirare dal patrimonio culturale. La maison ha continuato ad organizzare gli eventi moda nella propria sede storica e nei palazzi romani, trovando sempre quel rapporto di legame con il passato. I casi sopracitati sono delle eccezioni che dimostrano un sempre crescente interesse ad aprirsi verso il grande pubblico usando i luoghi culturali come mezzo di trasmissione di un ideale, oltre che di ispirazione. Dimostrato questo rapporto interessato per Valentino verso il patrimonio, si può procedere verso la fase progettuale di un evento moda per la maison. Non disponendo di una collezione inedita per l'organizzazione di una sfilata è stata selezionata la collezione sopracitata *Mirabilia Romae* della collezione fall winter 2015. Nei capitoli successivi sarà identificata un'area progettuale di interesse culturale e in dialogo con la collezione scelta; a seguito delle analisi storiche verranno infine esplicitate le scelte progettuali per valorizzare tanto gli abiti quanto il sito archeologico proposto per l'evento moda.

a destra e pagine successive:
Valentino, Castello di Chantilly, Fall Winter 2023-24





Fonti e note

1. G.PERIC, *Pensare/Classificare*, Rizzoli, Milano 1989;
2. J.HOBBS, *Jacquemus's 10th anniversary show is what Instagram was made for* [intervista a Jacquemus], in <Vogue.co.uk>, 14 giugno 2019, <https://www.vogue.co.uk/article/jacquemus-interview-ss20>
3. cfr., F.ALA, M.M.MARGARIA, V.MINUCCIANI, *Lo spazio architettonico della sfilata di moda*, Gangemi Editore, Roma s.a., p.88;
4. *Riforma dell'abbigliamento femminile* in H.VAN DE VELDE, *La mia vita*, 1950;
5. LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Editions G. Grès et Cie, Parigi 1925;
6. M.WIGLEY, *The fashioning of Modern Architecture*, in <Ri-Vestimenti>, Rassegna, voll. LXXIII, a cura di V.GREGOTTI, Editrice Compositori, Bologna 1998, p. 40;
7. Non firmato, *Domus*, n245, aprile 1950;
8. C.BAUDELAIRE, *Pittore della vita moderna*, 1863;
9. D.BEYFUS, *Vogue. Valentino*, Quadrille Publishing Limited, London 2015; trad. it. M.LORUSSO, M.VECCHIETTI, *Vogue. Valentino*, Atlante, Bologna 2015, p.17;
10. *Ivi*, p.42;
11. Consuelo Pauline O'Brien O'Connor Crespi (1928-2010) è stata una giornalista e modella statunitense di origine italiana, editor di Vogue e direttrice di Vogue Italia. Fu lei a presentare a Valentino Jacqueline Kennedy Onassis negli anni settanta;
12. D.BEYFUS, *op. cit.*, p.97;
13. N.PHELPS, *Valentino fall 2015 couture*, in <Vogue>, 9 luglio 2015, <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2015-couture/valentino>
14. T.CARDINI, *Valentino fall 2022 couture*, in <Vogue>, 8 luglio 2022, <https://www.vogue.com/fashion-show/fall-2022-couture/valentino>
15. Avendo avuto modo di assistere alla sfilata spring 2024 menswear presso la statale di Milano, è stato possibile osservare alcune peculiarità organizzative che definiscono questi eventi. Il primo è la "scoperchiatura" della passerella pochi istanti prima della sfilata, rimuovendo una patina protettiva per mantenere la pulizia impeccabile della passerella; il secondo è l'inizio della demolizione della stessa nell'esatto momento in cui lo stilista - in questo caso Pier Paolo Piccioli - passa per i saluti finali. Questi due fenomeni esplicitano la natura effimera degli eventi di moda, inaugurati e smantellati nell'arco della durata della sfilata;
16. T.CARDINI, *Valentino fall 2023 couture*, in <Vogue>, 5 luglio 2023, <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2023-couture/valentino>
17. C.BRANCUSI, *Simplicity is Complexity Resolved*, <https://www.valentino.com/it-it/world-of-valentino/news/valentino-un-chateau-haute-couture-fall-winter-23-24>
18. *Ibidem*;

Nel cuore di Roma: il Colle Palatino

L'omaggio che la collezione scelta - fall winter 2015 di Valentino - offre alla città di Roma, non può che portare alla scelta del sito che è stato preso maggiormente come riferimento: il Parco Archeologico del Colosseo. La vasta area, oltre a contenere l'Anfiteatro Flavio, comprende i Fori Imperiali, il Foro Romano, il Circo Massimo e il Colle Palatino, richiudendo in sé quello che fu il cuore di Roma. La collezione è infatti un continuo richiamo al patrimonio che il Parco conserva, riprendendo sia le architetture più celebri, sia i dettagli che cela, come le pavimentazioni delle domus imperiali.

La scelta dell'area progettuale è stata fatta tenendo in considerazione due criteri: il primo, la necessità di un sito inedito per gli eventi moda, in particolare quelli organizzati dalla Maison Valentino; il secondo, la valorizzazione di un sito del parco archeologico, in parte non visitabile o difficilmente accessibile. Tra le molteplici aree a rispondere a questi criteri, di interesse è quella sul Colle Palatino, nello specifico l'ultima parte costruita in età imperiale: la Domus Domiziana, con lo Stadio Palatino e la Domus Severiana, di cui oggi rimangono le sostruzioni; ad oggi le due aree risultano entrambe inaccessibili, consentendone l'osservazione solo dall'alto.



a destra:
Roma, *Palatino visto dal Circo Massimo*, 1880

pagine seguenti:
Roma, *Stadio Palatino*, fotografia di Federico Gangi



Roma quadrata: l'atto di fondazione

Tra i sette colli di Rima, il Palatino è certamente uno dei più importanti. D'altronde, trattandosi del cuore della città, tutte le vicende storiche più significative hanno segnato il proprio passaggio nella stratigrafia del Colle a partire proprio dalla fondazione dell'Urbe. Sebbene né Tacito né Dionigi d'Alicarnasso (due delle principali fonti su quell'epoca) non ci abbiano dato alcuna idea di quale fosse precisamente l'area occupata dalla Roma Quadrata, sappiamo - anche se in modo piuttosto vago - che, il 21 aprile del 753 a.C., Romolo tracciò con l'aratro il quadrato per delimitare i primi confini della nascente Roma; al suo interno, il luogo dove la leggenda pone il lupercale dove Romolo e Remo furono cresciuti dalla Lupa: il Colle Palatino. È importante sottolineare come entrambe le fonti facciano riferimento al confine rituale della città e non alla cinta muraria della Roma primitiva, quello che praticò Romolo d'altronde fu un rito di origine etrusca consistente nel tracciare un solco con l'aratro attorno alla nuova città e, tra la varie fasi della cerimonia, nel suonare il lituus (dal greco lite, "preghiera") dichiarando i tre nomi della città¹. Seguendo Dionigi d'Alicarnasso, l'aggettivo quadrata in riferimento a Roma ha dato origine a parecchi inconvenienti. Dionigi infatti è l'unica fonte a riferire che Romolo abbia descritto con l'aratro un perimetro quadrato; né vi sono testimonianze archeologiche. Alcuni scrittori antichi, ad esempio Varrone, lasciano invece intendere che il solco tracciato da Romolo avesse un andamento pressappoco circolare, mentre per Plutarco si trattava senz'altro di un cerchio². Tuttavia tale informazione crea a sua volta una serie di difficoltà per la mancanza di fonti storiche o dati archeologici circa la fondazione di città o di altri insediamenti a pianta circolare nell'ambito del mondo romano.

Joseph Rykwert in L'idea di Città³ interpreta quadrata con il significato di "quadripartita" o "squadrata", ossia con un centro da cui si diradano quattro angoli retti, quindi anche una forma rettangolare. Intendendo che in essa il cardo e il decumanus erano ortogonali tra loro; dando alla città "un assetto regolare, che la inserisse in modo stabile e armonico nell'universo al centro del quale era collocata"⁴. Infine, conclude affermando che, fino ad età repubblicana, la città era definita quadrata⁵ sia perché il territorio urbano era diviso in quattro regioni, sia perché racchiudeva le zone istituzionali principali in cui i cittadini si radunavano.

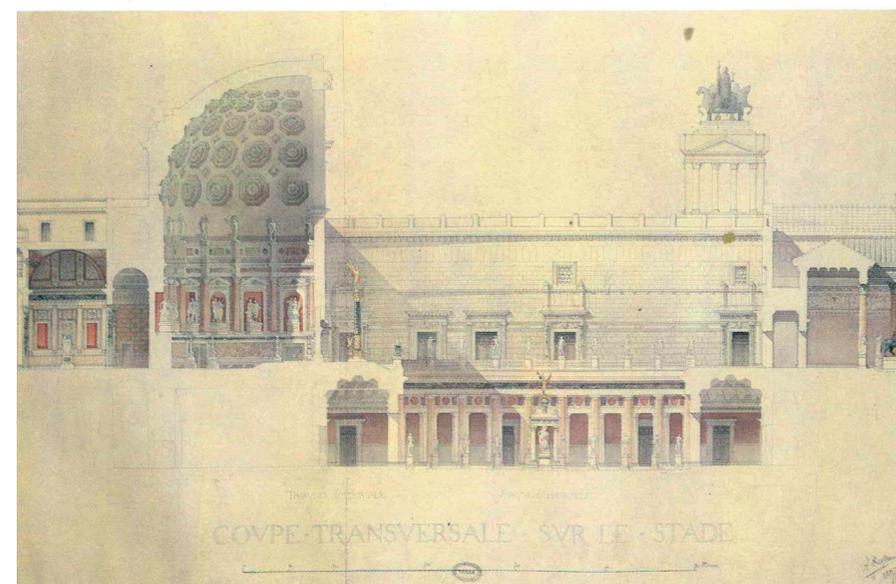
a destra:
Henry-Adolphe Auguste Deglane, Sezione trasversale dello Stadio Palatino: restituzione, 1887

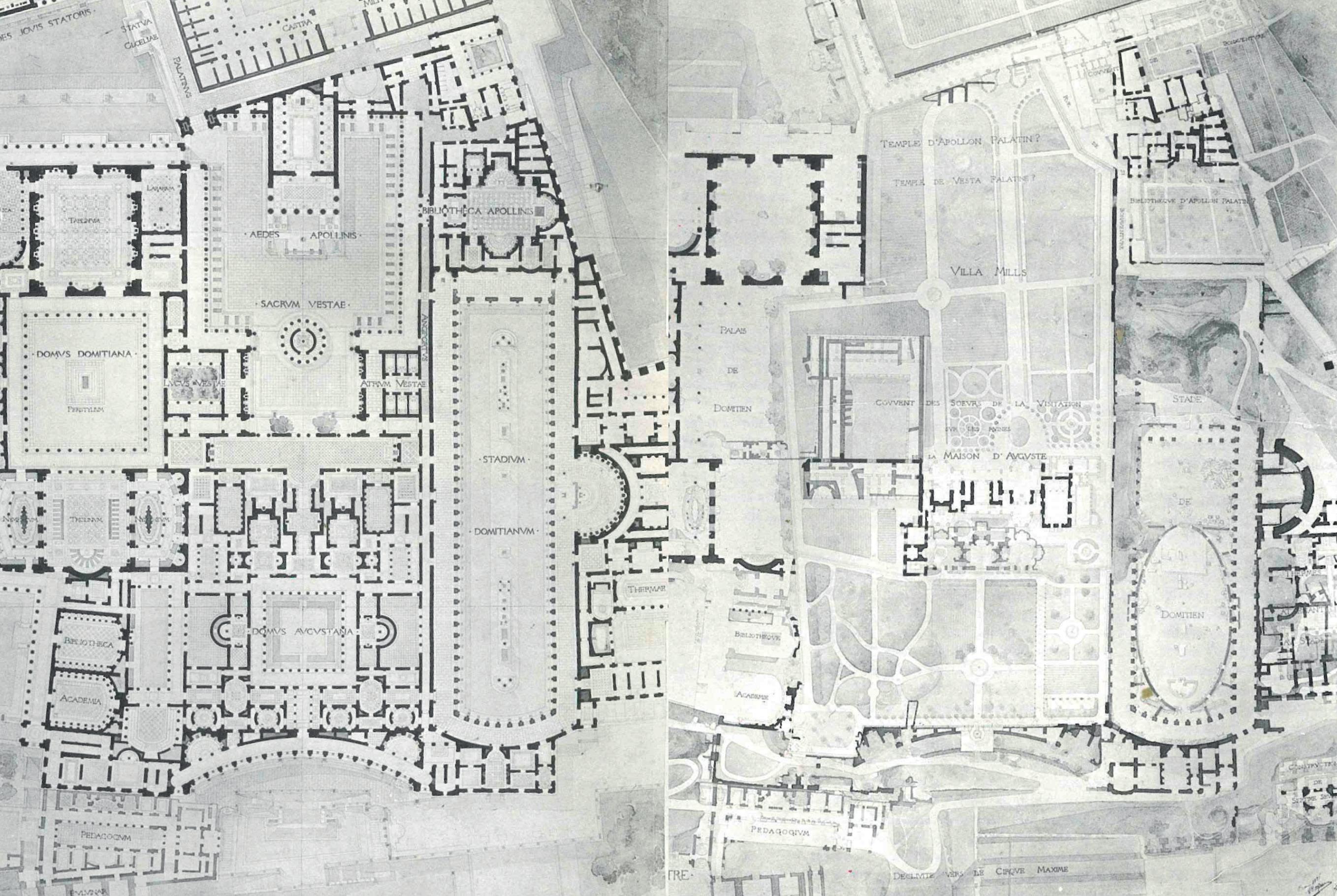
pagine seguenti:
a sinistra: Henry-Adolphe Auguste Deglane, Planimetria: restituzione Palazzo dei Cesari, 1885
a destra: Henry-Adolphe Auguste Deglane, Planimetria: stato del 1885 del Palazzo dei Cesari

Roma imperiale: dalla Repubblica alla caduta dell'Impero

Aldilà delle interpretazioni, un fatto è certo, infatti sono stati ritrovati i fori di alcune capanne antichissime, capanne dell'età del ferro, quindi fin dal VIII secolo a.C., qualcuno già abitava qui sul Palatino, prima ancora di Romolo e Remo. Gli abitanti della'età del ferro scelsero questo colle perché da quassù, e dal vicino Aventino, si dominava l'unico punto attraversabile del Tevere in questa zona: una posizione strategica anche per l'economia. Quindi i romani non sbagliavano di molto immaginando sul Palatino il luogo di fondazione di Roma, il punto di partenza della loro potenza di tutto l'impero.

Il termine *palazzo*, cioè luogo di potere, ma anche *palazzina*, dove si vive normalmente, derivano entrambi da Palatino, ossia proprio il colle sul che, sin dalla storia della Repubblica romana, cominciò a ricoprirsi di abitazioni e ospitare le dimore delle figure più importanti e influenti, fino ad arrivare alle famiglie patrizie e ai senatori. Le dimore repubblicane sono parzialmente ancora visibili o comunque presenti al di sotto dello strato oggi visibile. Mosaici, affreschi, colonnati e giardini interni decoravano le abitazioni repubblicane; qui vissero alcuni dei personaggi più celebri della repubblica romana: da Cicerone a Catullo a Marco Antonio. Tra le maestose rovine che ancora oggi dominano il colle, sorgono anche quelle del Tempio del Divo Giulio, primo romano ad essere divinizzato alla sua morte, e inaugurato il 29 a.C. da suo figlio adottivo Ottaviano.





ES JOVIS STATORIS

STATVA
CUCULAE

PALATINVS

CASTRVA

TABERNVM

DOMVS DOMITIANA

AEDES APOLLINIS

BIBLIOTHECA APOLLINIS

SACRVM VESTAE

LAVACRVM VESTAE

ATRIVM VESTAE

STADIVM

DOMITIANVM

THERMAE

DOMVS AVGVSTANA

BIBLIOTHECA

ACADEMIA

PEDAQOQIVM

TEMPLE D'APOLLON PALATIN?

TEMPLE DE VESTA PALATIN?

VILLA MILLS

PALAS

DE

DOMITIEN

COUVENT DES SOEURS DE LA VISITATION

LA MAISON D'AUGUSTE

STADE

DE

DOMITIEN

TRE

PEDAQOQIVM

DELIMITÉ VERS LE CIRQUE MAXIME

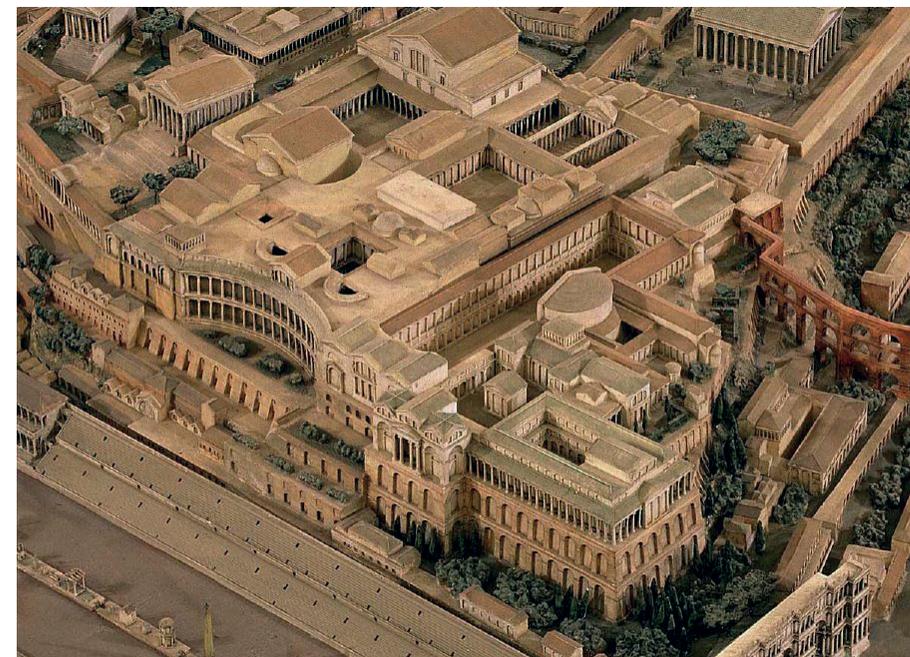
Due anni dopo, nel 27 a.C., Augusto, nato anch'esso sul Palatino, fondò l'Impero Romano e, sul colle, decise di abitarci, acquistando alcune case. La grande dimora di Augusto è ancora visibile, così come quella di sua moglie Livia. Gli affreschi che adornavano le pareti dimostrano la semplicità con la quale visse il primo imperatore di Roma, lodata anche dai romani stessi. Tuttavia, i successori non seguirono la sua modestia e, nell'arco di tre secoli, il Palatino cambiò radicalmente volto fino a diventare un'unica, maestosa e vasta reggia. Fu un processo graduale ma ancora leggibile nelle imponenti rovine che dominano oggi il Palatino. L'imperatore Domiziano fece costruire e innalzare una reggia talmente grande e sontuosa da costituire ancora oggi il nucleo più spettacolare di tutto il Palatino. Tra queste rovine, lo stadio privato dell'imperatore, anche chiamato Stadio Palatino. L'enorme struttura è lunga 160m e larga 50, tuttavia non abbiamo informazioni su quale funzione potesse avere questo spazio; le ipotesi sono molteplici, sia che fossero dei giardini privati con dei colonnati tutto attorno e piante di ogni tipo, sia che fosse usato come circo di equitazione dell'imperatore, ma anche come stadio per lotte tra gladiatori esclusive.

sotto:
Ricostruzione della Roma Antica all'epoca di Costantino, dettaglio, Museo della civiltà romana
a destra:
Roma, *Arcate Severiane*, fotografia di Federico Gangi



Il palazzo di Domiziano si trova invece subito ad Ovest, l'architetto che realizzò questo enorme complesso, Rabirio⁶, lo costruì in due aree distinte e ancora visibili ad oggi: La domus Augustana, per ospitare l'imperatore nelle giornate estive e invernali e l'ala delle cerimonie ufficiali, ossia la domus Flavia che, per tre secoli dopo Domiziano, rimase il principale palazzo imperiale di Roma. Al suo interno si percepiscono ancora gli spazi della basilica, dove l'imperatore esercitava in modo personale la giustizia, e l'aula regia, la sala del trono, dove avevano luogo le udienze, gli incontri con ambascierie e le cosiddette *salutationes* all'imperatore. Si può quindi affermare che se Roma era il cuore dell'Impero, il Palatino era il cuore di Roma e quindi di tutto.

Ultimo degli ampliamenti effettuati in età imperiale è la domus Severiana, nell'area orientale del colle, adiacente allo Stadio Palatino. Dell'enorme palazzo voluto da Settimo Severo, restano oggi solo le sostruzioni in laterizio, sull'angolo Sud-Est del colle. Queste creavano una piattaforma artificiale alla stessa altezza del palazzo di Domiziano che aveva esaurito lo spazio fisico disponibile sul colle. Del Palazzo facevano parte anche le terme imperiali, poste dietro alla grande esedra dello Stadio Palatino, forse fatte costruire da Domiziano e rifatte con la nuova edificazione. Il grande acquedotto che le alimentava è ancora oggi parzialmente visibile poco più a Nord. Sul lato verso la via Appia, nell'estremo Sud-Est, Settimo Severo aveva fatto realizzare un'imponente facciata, l'edificio era denominato Septizodium e i suoi resti rimasero integri fino al XVI secolo quando venne infine abbattuto e lasciando la sola traccia sul suolo.



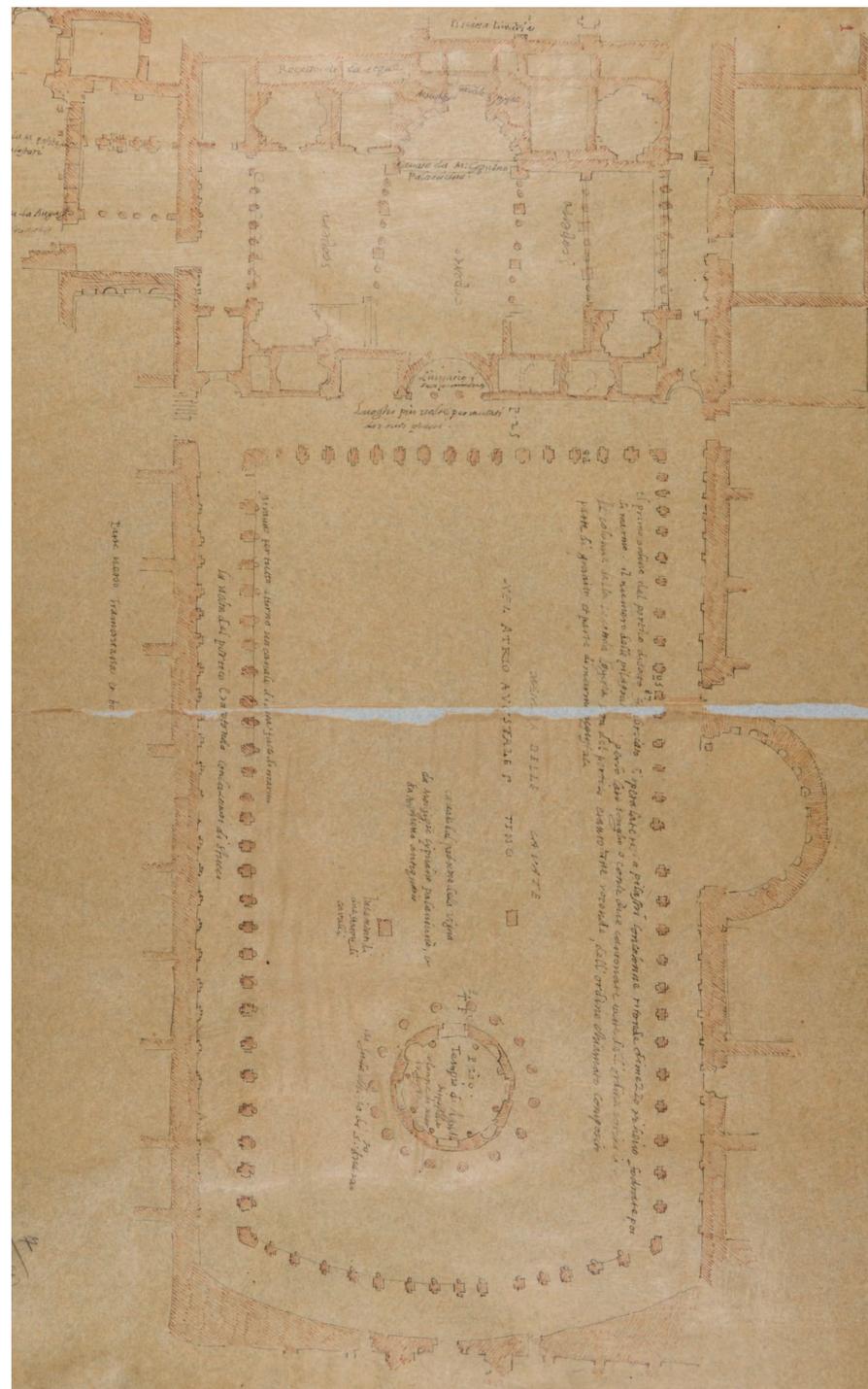
Roma post-imperiale: dalla caduta dell'impero al contemporaneo

Il palatino ha avuto una certa continuità nell'antichità attraverso il medioevo perché non è mai stato del tutto abbandonato, contrariamente a quello che è avvenuto nel foro romano e per la zona attorno al Colosseo. L'area vastissima che va dal Campidoglio alle mura Aureliane era occupata da una serie di chiese alto medioevali che in genere avevano introno piccoli borghi, come dei villaggi separati in qualche modo.

Il Palatino, anche fino ad epoca carolingia, continuò ad essere utilizzato. Il palazzo imperiale era sempre proprietà dell'Imperatore: anche se stava a Costantinopoli, era suo. Continuavano a considerarlo vero imperatore. Lo storico bizantino Procopio descrive le cose che ancora esistevano a Roma: come il tempio di Giano e la nave di Enea, ma anche il sistema delle chiatte che venivano dal porto e trainate su a Roma. siamo appena al VI secolo. La conquista dell'Italia durò poco. La seconda metà del VI secolo, con l'invasione longobarda, chiuse questo periodo. Quando veniva a Roma qualche funzionario bizantino - gli imperatori non venivano più oramai - andavano a dormire nel Palazzo Palatino, che si conservò in buono stato fino al VII-VIII secolo con la fine del periodo carolingio. Questo spiega una serie di chiese ai piedi del palatino come San Teodorico e Santa Maria antiqua, una chiesa del VI secolo che rimase occupata fino al IX, quando fu abbandonata e spostata a Santa Maria nova.

La chiesa di San Cesareo sul Palatino resta ancora un mistero, il nome non è casuale, era un luogo dove si sapeva che c'era un santuario degli imperatori, un culto privato dell'imperatore che probabilmente doveva essere la casa di Livia, la chiesa doveva sostituire sostanzialmente un culto. Alcuni studiosi pensano che addirittura potesse essere dentro allo Stadio Palatino, l'unica certezza è che le rovine dell'ellisse all'interno dello stadio furono degli ampliamenti di età carolingia.

Ai governatori bizantini che venivano a Roma a conservare i rapporti con il papato, quando questo viene sostituito dai Frangipane, che fortificano il palatino e ne fanno un castello fortificato di cui l'arco di Tito diventa porta di ingresso, era un periodo in cui la popolazione era scesa a poche decine di migliaia di abitanti. I vari baroni fortificano varie zone di Roma e nasce il periodo feudale. I Frangipane sono la famiglia più importante di allora, costruiscono una fortificazione di grandi dimensioni dove spesso i papi si rifugiano in casi di pericolo, in quel periodo i papi stavano al Farnesiano (e non in vaticano) in cui c'era anche lì una chiesa di San Cesareo. Sappiamo inoltre che alcuni papi furono eletti sul palatino. A partire dal XII secolo la zona viene a poco a poco abbandonata tranne le chiese che continuano a vivere.



a destra:
Pirro Ligorio, pianta dello Stadio Palatino, XVI secolo

Roma contemporanea: dai primi scavi archeologici ad oggi

Tra i più celebri archeologi e studiosi che presero in esame il Colle Palatino ci furono i pensionnaires di Villa Medici. Le loro ricerche, così come per gran parte dei siti archeologici italiani, sono di fondamentale importanza per il settore in quanto non solo ci forniscono il rilievo delle rovine che hanno rinvenuto ma anche lo stato di fatto dei siti durante i loro scavi, trasmettendoci dunque un'ulteriore stratigrafia storica oggi in gran parte perduta. Pratica comune e di particolare interesse era inoltre quella di rappresentare delle ipotesi ricostruttive del sito archeologico cercando di rappresentare secondo le conoscenze a disposizione anche le porzioni del sito non ancora rinvenute, intuendo la posizione di alcuni edifici citati negli scritti degli storici antichi.

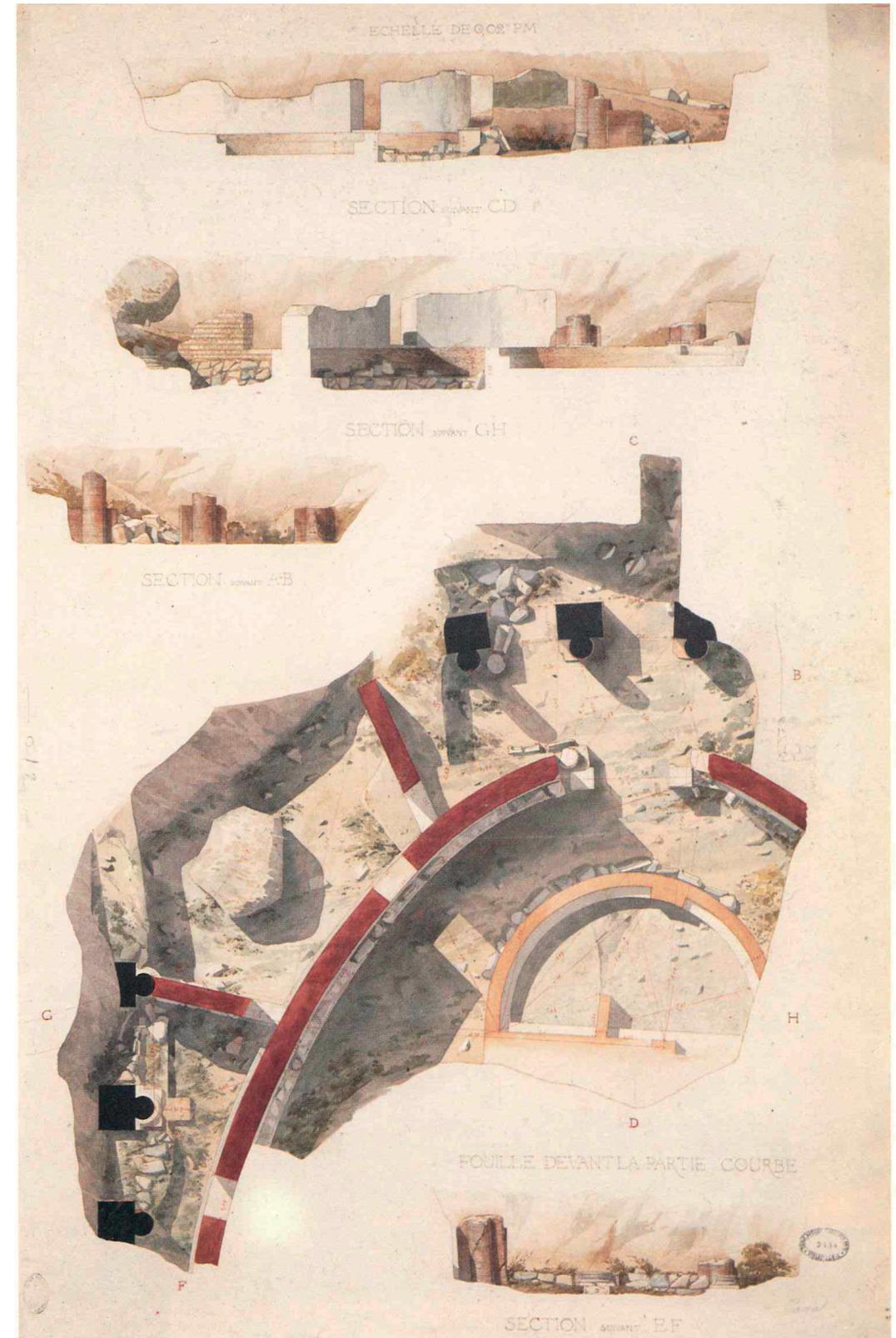
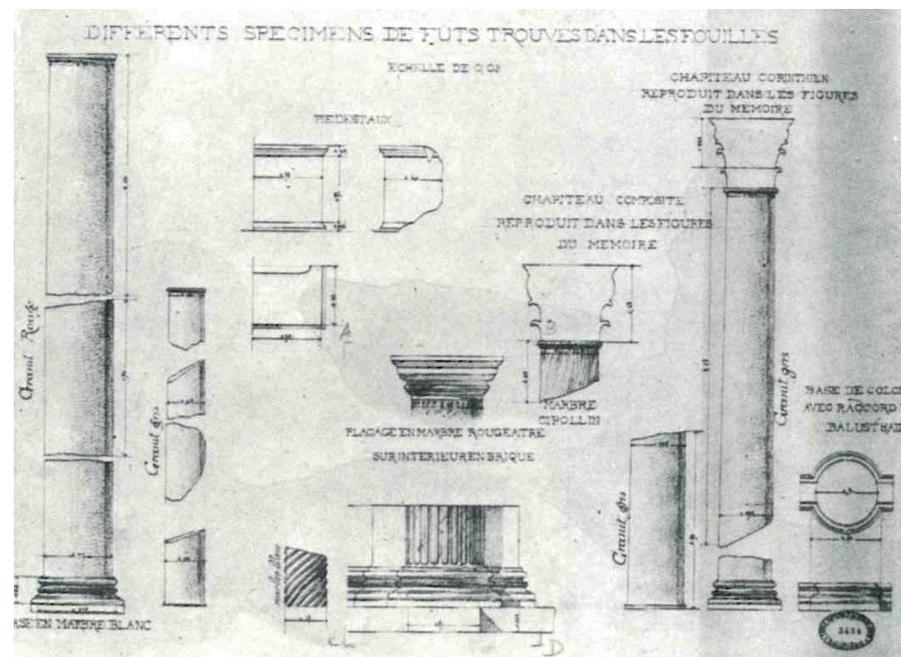
Lo scavo del Palatino fu continuato da Bartoli negli anni '20-'30 e senza tuttavia fare pubblicazioni sugli scavi. Inoltre, molte cose sono state distrutte e restaurate senza documentarle, rendendo difficile vedere le parti che sono di restauro o antiche. Per quanto siano stati trovati affreschi medioevali nel peristilio della Domus Flavia e nello Stadio Palatino, sono stati sistematicamente distrutti in quanto medievali⁷. Le rovine che ad oggi si possono ammirare sono pertanto prettamente di epoca Repubblicana e Imperiale, comprendendo tuttavia i resti delle edificazioni dell'età del ferro.

sotto:

Jean-Louis Pascal, Parti di colonne rinvenute nello Stadio Palatino, pianta e sezioni, 1878

a destra:

Jean-Louis Pascal, Particolari dello stato attuale, pianta e sezioni, 1878





La storia del Colle Palatino si ferma dunque nel tempo, consolidandone l'archeologia rinvenuta. Il 14 ottobre del 1945 tuttavia una breve parentesi fa rivivere quegli spazi che in epoca imperiale decisero le sorti di Roma. Infatti, all'interno dello Stadio Palatino, riversano 120.000 persone per il comizio indetto dai Partiti Socialista e Comunista, per dare voce alla volontà del popolo per velocizzare il voto dell'assemblea che dovrà statuire la nuova democrazia. La manifestazione, cosciente dei propri diritti, per quanto ordinata gremì lo stadio, sovrastando e le rovine arrampicandovisi sopra⁸.

L'accesso allo Stadio Palatino e alle Arcate Severiane rimane possibile fino al 2017, con la conclusione della mostra di Arte Contemporanea da Duchamp a Cattelan⁹. Con questo evento l'arte contemporanea e l'archeologia si confrontano con oltre cento opere, tra cui grandi installazioni, sculture, dipinti e fotografie. La mostra si articola all'interno dello Stadio Palatino, al peristilio inferiore della Domus Augustana, con le sue terrazze e nelle Arcate Severiane. Le tematiche principali sono tre: "le Installazioni architettoniche in situ, efficace accostamento tra archeologia e arte contemporanea; le Mani, disegnate, fotografate, dipinte, scolpite, simbolo comunicativo e forza creatrice; i Ritratti, traccia identitaria per eccellenza e genere artistico dove gli antichi romani hanno primeggiato"¹⁰. La mostra è dunque un invito a riflettere sulla memoria, il significato delle rovine e le visioni della modernità. Invito accolto dal Parco Archeologico con la chiusura, tutt'oggi protratta, delle aree che accolsero la mostra: lo Stadio Palatino e le Arcate Severiane.

a sinistra:
Denis Santachiara, mostra "Arte Contemporanea da Duchamp a Cattelan", 2017
sotto:
Roma, Comizio dei Partiti Socialisti e Comunista nello Stadio Palatino, 14 ottobre 1945



Fonti e note

1. L'unico scrittore antico che descrive la cerimonia etrusca come parte del rito di fondazione è lo storico bizantino Giovanni Lido: "impugnata la tromba liturgica, che i romani chiamano *lituus*, Romolo pronunciò il nome della città... una città ha tre nomi: uno segreto, uno sacrale e uno pubblico. Il nome segreto di Roma è *Amor*... quello sacrale *Flora* o *Florens* [e perciò il giorno della fondazione era commemorato con la festa dei Floralia]; quello pubblico è *Roma*". L'esistenza di un nome segreto di Roma è attendibile in quanto Plinio riferisce della condanna a morte di un magistrato, Valerio Sorano, che l'aveva rivelato;
2. Alcuni storici attribuiscono a Romolo due fondazioni: una città quadrata sul Palatino è un'aria circolare avendo per centro il *Mundus* nel *Comitium*, una fossa rituale di fondazione delle città;
3. cfr., J.RYKWERT, *L'Idea di Città*, Adelphi, Milano 2002, p.109;
4. *Ibidem*;
5. Rykwert attribuisce un terzo significato alternativo a *quadrata*. Secondo lo studioso il termine avrebbe anche un significato accessorio: esso indicava la camera sotterranea di fronte al tempio di Apollo, "dov'era o custodite le cose di buon auspicio usate per la fondazione della città, e il cui accesso era coperto da una pietra quadrata". Altri studiosi identificano invece il luogo con un elemento tipico dell'antica città e degli antichi riti, il cosiddetto *Mundus*;
6. Rabirio si dedicò sia al palazzo del Palatino dell'Imperatore Domiziano sia delle sue dimore extraurbane ad Albano e sul lago di Paola. Il suo operato per il palazzo sul Palatino viene menzionato anche da Marziale: *Rabirio*, in *<le muse>*, IX, Novara, De Agostini, 1967, pp. 446;
7. A.AUGENTI, *Il Palatino nel Medioevo. Archeologia e Topografia (VI-XIII)*, l'Erma di Bretschneider, Roma 1996;
8. http://camera.archivioluca.com/camera-storico/scheda/video/i_tempi_della_politica/00043/IL5000094605/2/Roma-I-comizi-indetti-dal-Partito-Socialista-e-dal-Partito-Comunista-1945.html
9. *Da Duchamp a Cattelan: l'Arte Contemporanea sul Palatino*, Roma, Foro Palatino (28 giugno 2017-29 ottobre 2017);
10. *Da Duchamp a Cattelan: l'Arte Contemporanea sul Palatino*, in *<arte.it>* <http://www.arte.it/calendario-arte/roma/mostra-da-duchamp-a-cattelan-arte-contemporanea-sul-palatino-40755>

Analizzata la rilevanza dell'area di progetto e definiti i problemi relativi dello Stadio Palatino e delle Arcate Severiane, è dunque possibile procedere con la soluzione progettuale atta a valorizzare il sito archeologico oggi irraggiungibile per il pubblico.

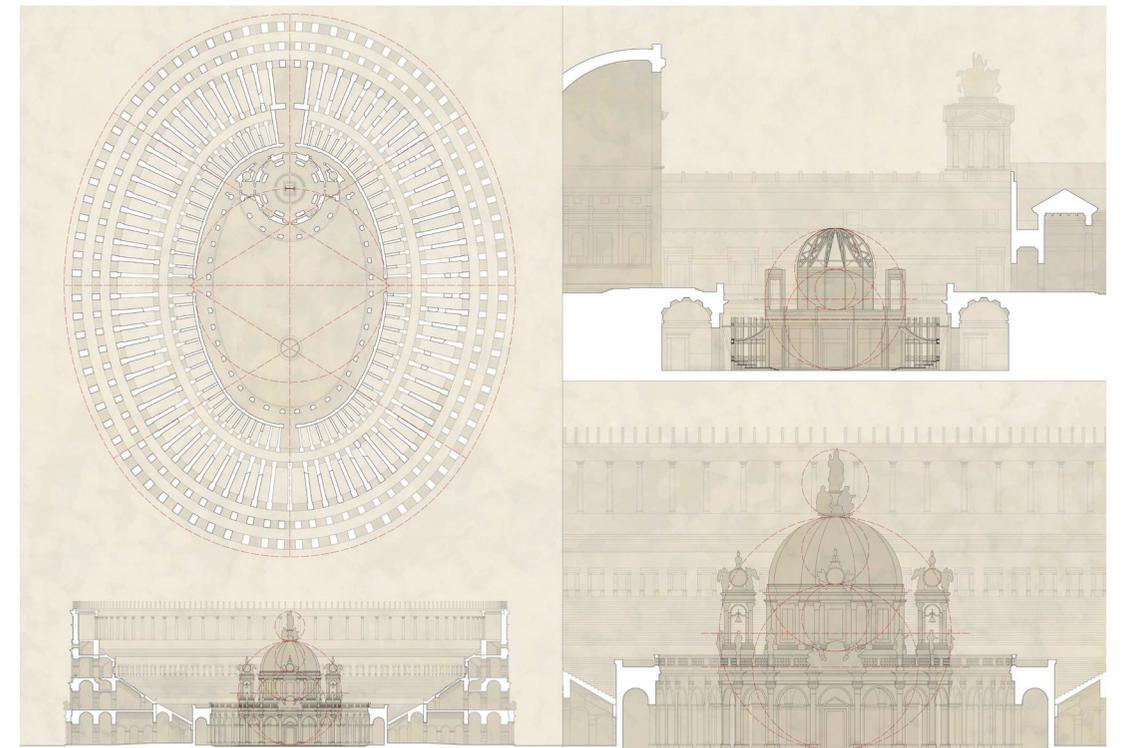
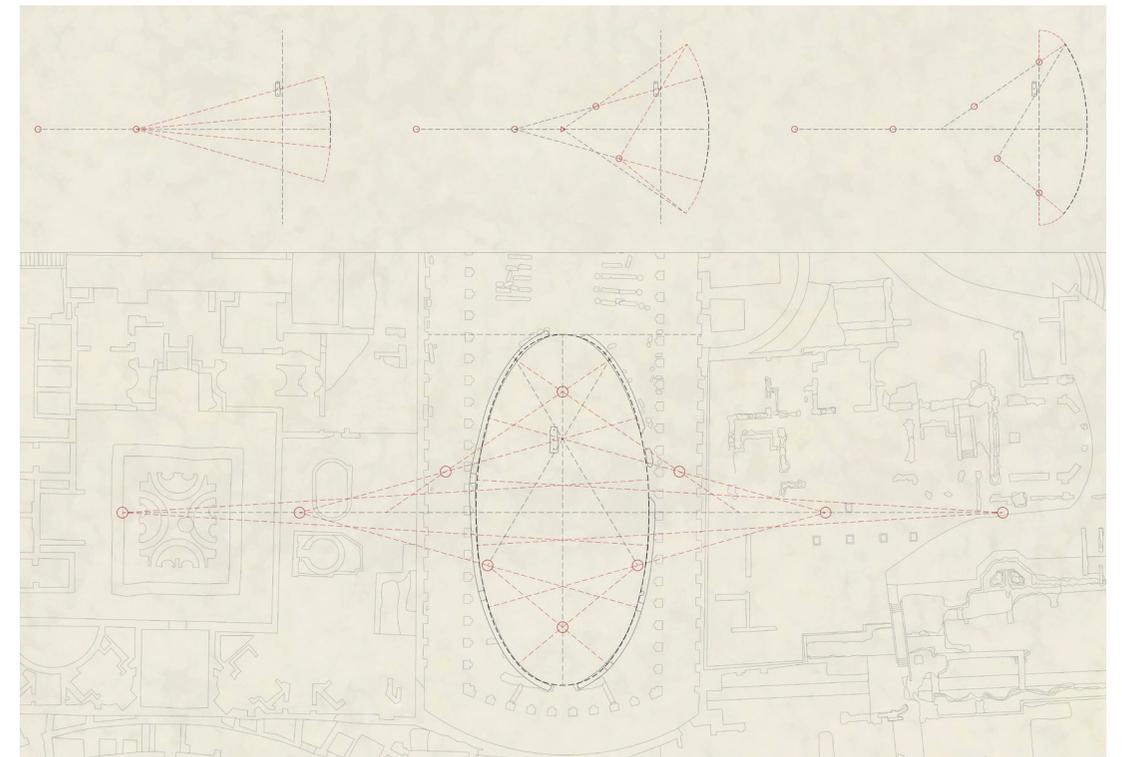
I casi studio presi in esame nel secondo capitolo dimostrano come il settore dell'Alta Moda sia non solo propenso a finanziare la conservazione del patrimonio culturale ma anche alla sua valorizzazione. Pertanto, il progetto intende trovare una soluzione progettuale che dia una risposta a questa necessità, consentendo una nuova accessibilità, attrezzata, ai siti archeologici scelti.

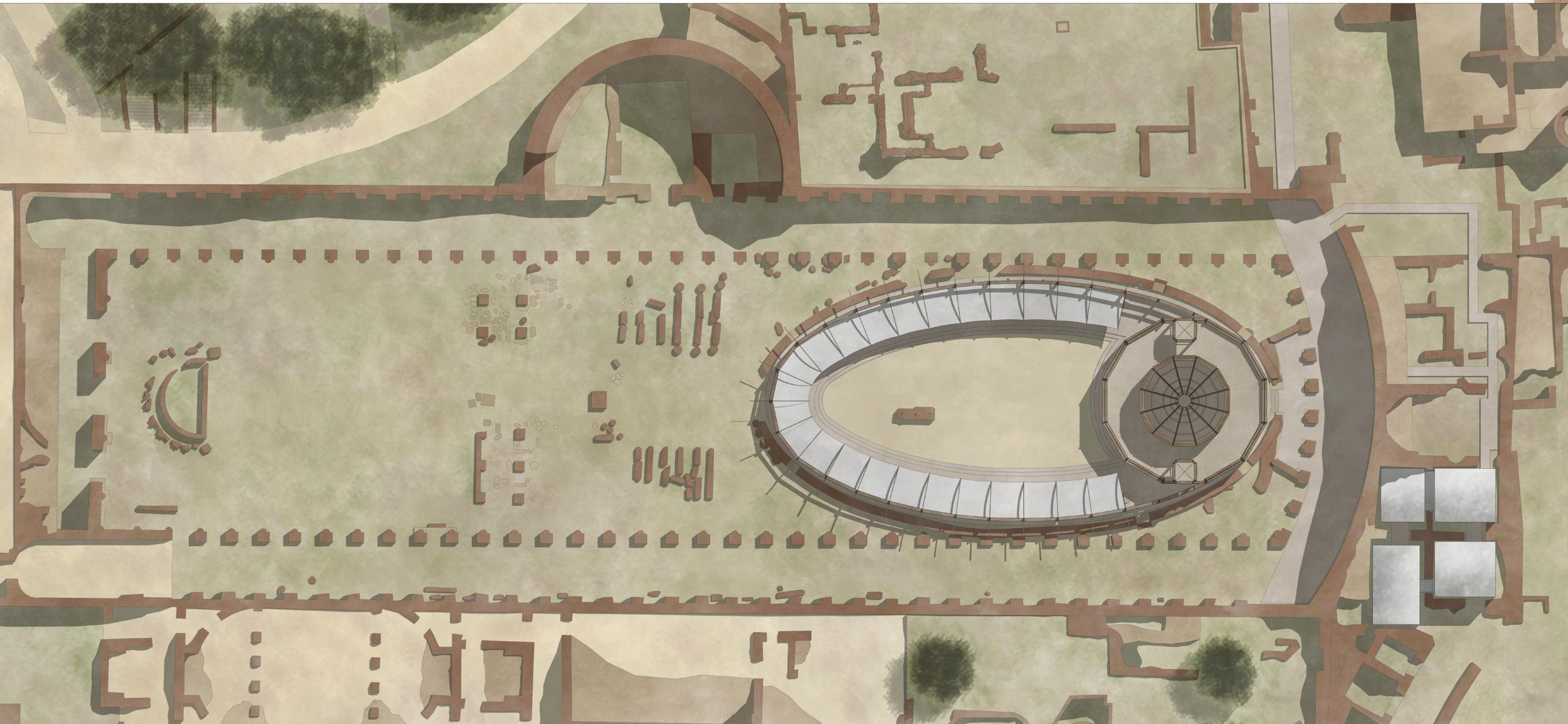
Il progetto si manifesta in un evento moda all'interno del sito. Tuttavia, non potendo disporre di una collezione inedita è stata identificata una collezione della Maison Valentino che potesse trovare una correlazione e trarne un beneficio di valorizzazione reciproco con la rovina. La collezione è la Fall Winter 2017 intitolata *Mirabilia Romae*, cui abiti trovano ispirazione proprio dalle rovine del Parco Archeologico del Colosseo. Tale evento è stato progettato dunque come un tradizionale evento moda, allestendo: sia un'area dedicata alla sfilata, con i relativi spazi necessari, sia un'area dedicata alla fase successiva, ossia al dinner gala. Il progetto intende tuttavia affrontare un terzo tema: nella sua totale reversibilità, garantire comunque la possibilità di permanenza, anche parziale, di quanto progettato, al fine da poter consentire una visita facilitata alle aree archeologiche oggi inaccessibili e allo stesso tempo fornire nuovi spazi espositivi dei reperti archeologici o per eventuali eventi futuri.

Stadio Palatino: sede della sfilata

La prima parte di progetto intende indagare una soluzione progettuale all'evento della sfilata. La sede di questa è stata identificata all'interno dello Stadio Palatino edificato per il Palazzo di Domiziano. Come analizzato nel capitolo terzo non si hanno fonti certe sulla funzione che dovesse avere questo spazio, le ipotesi più plausibili sono che potesse essere un giardino, un maneggio o addirittura uno stadio per gladiatori, tutte e tre le ipotesi naturalmente esclusive per l'imperatore. La certezza è che, durante il periodo carolingio, lo stadio subì delle modifiche: la costruzione di una ellisse interposta nel colonnato e un breve porticato che tagliava quasi nel centro lo stadio e formava un'area quadrata frontalmente all'essedra. Il progetto indaga queste aggiunte, evidenziandole come stratificazioni successive. Inoltre, viene accolta la narrazione, sostenuta anche da Filippo Coarelli, di una chiesa dedicata a San Cesareo nel periodo successivo ai carolingi e di cui si ha notizie dell'edificazione al di sopra del Palatino, o, come ritenuto da alcuni storici, all'interno dello stesso Stadio di Domiziano. Che sia una narrazione o meno, nel XVI secolo, Pirro Ligorio traccia una pianta dello stadio e, in corrispondenza dell'estremo settentrionale dello Stadio, disegna la pianta circolare di un Tempio dedicato ad Apollo, nell'area dove adesso vi sono le rovine dell'ellisse. Il progetto non intende dimostrare l'esistenza di una o l'altra fase storica, tuttavia, con consapevolezza, le accoglie come remote possibilità di cui portare la testimonianza.

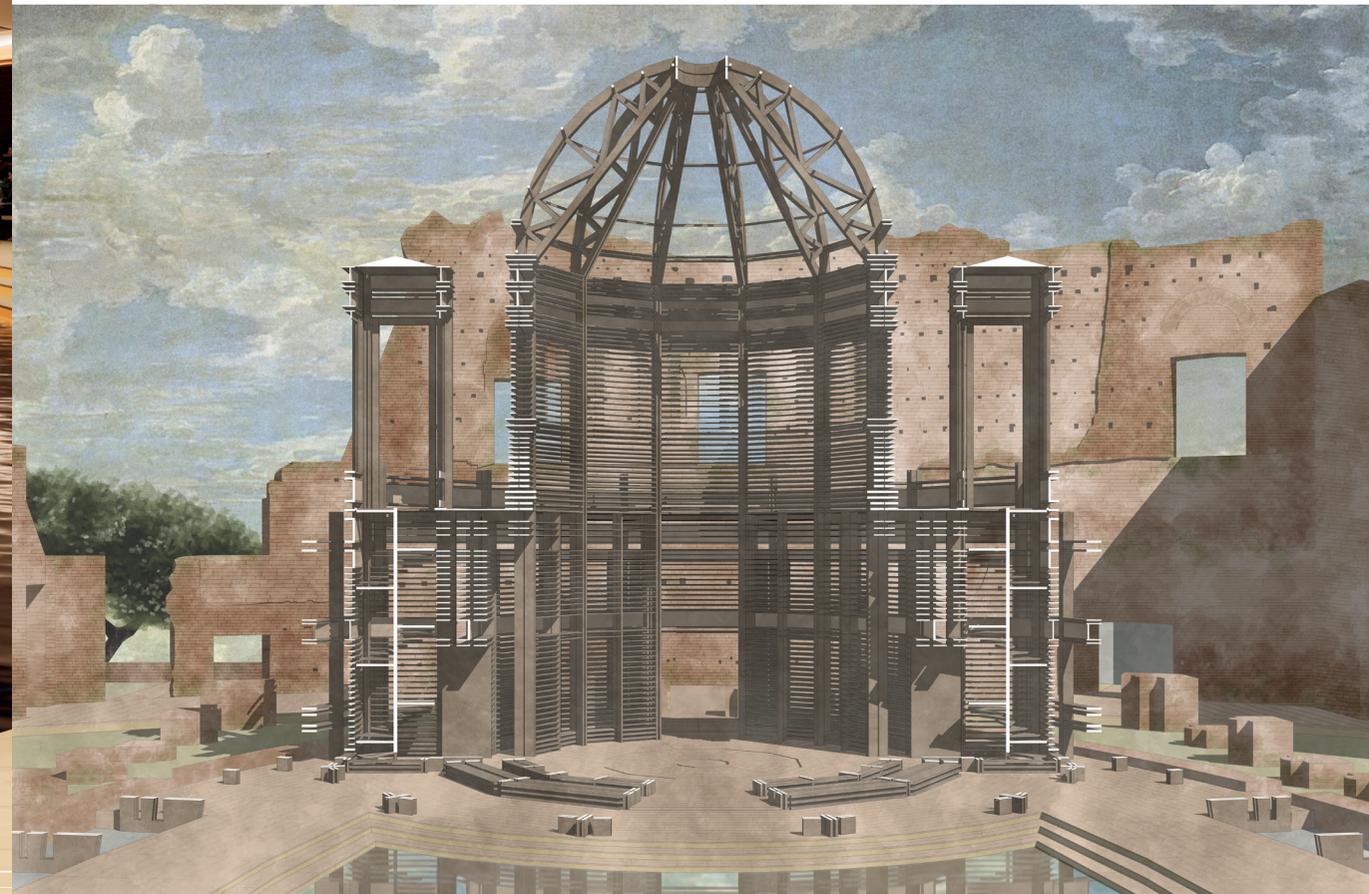
L'evento occupa dunque due aree dello Stadio Palatino: la prima, dove avviene la sfilata, all'interno dell'ellisse di epoca carolingia, la seconda in cui vengono allestiti i camerini e i reparti tecnici, esternamente allo stadio sul suo lato corto, aperto verso il Circo Massimo e Roma. Per la prima parte progettuale è stato fatto uno studio geometrico dell'ellisse, questa infatti, a differenza dell'Anfiteatro Flavio, non è possibile tracciarla con quattro fuochi, lo studio effettuato ne ha dunque identificati dieci, posti all'interno e all'esterno dell'ellisse in luoghi geometrici specifici e non casuali. Questa analisi, effettuata in contemporanea con il Colosseo, ha trovato nello stesso, il principale referente progettuale: il progetto di una chiesa all'interno dell'Anfiteatro disegnato alla fine del XVII secolo dall'ingegnere Carlo Fontana. Tale chiesa trova diverse analogie con la chiesa a San Cesareo sopracitata. L'idea dietro entrambe le chiese infatti era quello di edificare un edificio sacro che prendesse il posto di quello pagano. Le analogie continuano inoltre con le intenzioni progettuali le quali, partendo dalla pianta del Tempio ad Apollo tracciata da Pirro Ligorio, indagava la possibilità di un edificio a pianta centrale in uno dei due fuochi dell'ellisse, esattamente come il progetto di Carlo Fontana affronta l'interno del Colosseo.







Il progetto dunque si configura, con le proporzioni in alzato adottate da Carlo Fontana, come una chiesa a pianta centrale, visibile dal fondo dell'asse longitudinale dell'arena; a questa precede un porticato che segue tutto il perimetro dell'ellisse, per dare l'impressione che tutta l'area intorno non sia altro che un immenso atrio per l'edificio, consacrato ma alla moda. Nell'altro fuoco, sul lato opposto a quello della "chiesa", si lascia giacere a terra il basamento che, presumibilmente, fu della statua di Domiziano. Infine, nell'area centrale dell'ellisse, una vasca di un sottile velo di acqua ligurena rispecchia il progetto e le rovine che fanno da scenografia all'insieme. La struttura della nuova "chiesa" trova le proporzioni in pianta e in alzato con le rovine circostanti, volumetricamente, non essendo in pietra ma in legno, trova la sua massa nel posizionamento parallelo delle assi orizzontali, iterandolo per tutto l'alzato e in tutte e 12 le facciate. Infine, per ritrovare un ulteriore legame con le forme barocche da cui prende ispirazione, queste assi vengono intagliate lungo il perimetro esterno al fine da generare un movimento borrominiano del cornicione o simulare delle nicchie nelle murature, generando dunque anche spazi allestitivi. Infine, per quanto riguarda l'allestimento delle aree tecniche e dei camerini si è invece indagata la conformazione delle stanze che un tempo risiedevano in quell'area frontale dello stadio verso Roma. Dunque, il progetto trova la sua forma nel negativo di quegli spazi un tempo con la volta a botte, fornendo una chiara immagine di come quegli spazi potessero essere nell'epoca di



Arcate Severiane: sede del gala

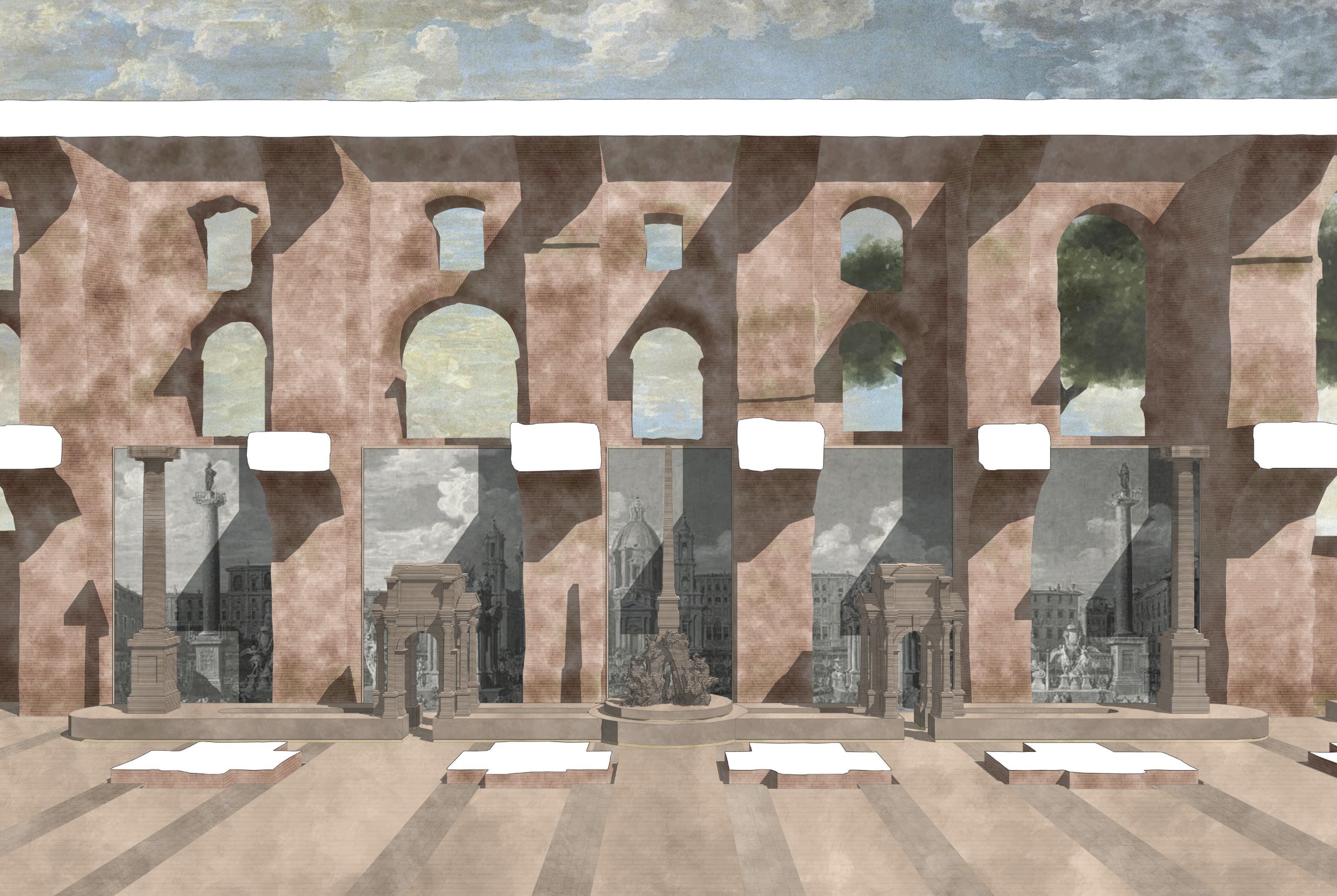
Come riportato precedentemente nel capitolo primo, nel 1952 Giovanni Battista Giorgini, con le sfilate dentro Palazzo Pitti, introdusse l'evento moda per come intendiamo oggi, non solo per la peculiarità della sfilata e per essere la prima in Italia fuori da un atelier, ma anche per le celebrazioni che seguirono con la cena di gala. Pertanto, il progetto non poteva esimersi da realizzare un'area dedicata anche a questa "nuova" usanza. L'area identificata per tale celebrazione è quella delle Arcate Severiane. Per quanto si trattassero delle sostruzioni della domus Severiana, la loro imponenza genera uno spazio lungo, ampio e arieggiato a loro sottostanti. L'allestimento del gala, dunque, tenta un approccio lineare che valorizza lo spazio delle arcate sfruttandolo sia in lunghezza sia in altezza. Per dare un'immagine coordinata con la sede della sfilata, lo stile con il quale viene realizzato l'allestimento è il barocco romano ma, mentre per la "chiesa" tra i riferimenti figurava Borromini, per il tavolo del gala il riferimento è Borromini o, più per meglio dire, il progetto che Giovanni Paolo Pannini allestisce in linea con la Fontana dei Quattro

Fiumi del Bernini nel dipinto Preparazione per i festeggiamenti per la nascita del delfino di Francia a Piazza Navona del 1729. Qui, Pannini raffigura una sequenza di capricci architettonici, tra cui delle repliche della colonna di Traiano, tutte allineate lungo l'asse centrale di Piazza Navona con la Fontana dei Quattro Fiumi di Bernini. Dopo un accurato rilievo dei volumi disegnati da Pannini, il tavolo del gala si propone come una riproduzione in scala dei principali volumi, tra cui la Fontana del Bernini stessa. Ogni cella compresa tra le arcate accoglie uno dei capricci di Pannini mentre al centro del tavolo e delle sostruzioni la grande Fontana. Ciascuna di queste riproduzioni si differenzia grazie alla matericità: progettate in legno di cedro, come per la "chiesa", i singoli volumi si presentano come una sequenza parallela di sezioni, dietro ognuno questi viene posizionata la gigantografia della rispettiva porzione del dipinto di Pannini. Infine, all'esterno viene allestito un grande parterre frontale alle arcate che ospita i tavoli del gala; opposte alle sostruzioni vengono posizionati dei vasi con la volontà di simulare i basamenti della porzione di arcate ad oggi perdute.

sotto:

Giovanni Paolo Pannini, *Festeggiamenti per la nascita del delfino di Francia a Piazza Navona*, 1729







Conclusioni

Oltre l'inchino finale

Come osservato nei casi di studio citati nel mio elaborato, in particolare al capitolo secondo, ogni evento moda che prende luogo in uno spazio del patrimonio culturale non si limita al tempo necessario per la realizzazione dell'evento e alla valorizzazione esclusivamente con la finalità della fotografia. Prerogativa per questi eventi è infatti il tema della conservazione o della valorizzazione a lungo termine finanziata dalle grandi Maison di Moda.

Pertanto il progetto rappresenta una sintesi di ciò: viene realizzato senza fondazioni ma su grandi plateau atti a distribuire il peso lungo tutta la superficie delle due sedi di sfilata e gala, con la volontà di gravare il meno possibile su delle ipotetiche rovine sottostanti ma anche per garantire reversibilità. Tale reversibilità non è da interpretare come caducità ma come una temporaneità prolungata in un arco di tempo che il Parco Archeologico del Colosseo possa ritenere opportuno, considerando anche il mantenimento di una sola porzione del progetto. Le sedi della sfilata, del Gala e dei Camerini sono quindi progettate al fine di garantire una visita facilitata alle aree oggi precluse al pubblico, ma anche per l'accogliere eventuali allestimenti di arte o dei reperti archeologici del Palatino stesso.

'Oltre l'inchino finale' è la frase corretta che sintetizza la volontà di questi eventi. Ritengo infatti che esprima pienamente il senso di reversibilità e permanenza ricercati sia della maison sia da chi gestisce il patrimonio stesso; entrambi ottengono da questa collaborazione benefici duraturi, benefici che anche il cittadino può cogliere nel tempo.

Bibliografia

- L.CANINA, *Esposizione storica e topografica del foro romano e sue adiacenze*, (Seconda edizione) (prima edizione 1834) Arnaldo Forni Editore, Roma 1845;
- E.DE RUGGERO, *Il Foro Romano*, (a cura di) L.PASQUALUCCI, Società Tipografica Arpinate Editrice, Roma 1913;
- P.MARCONI, *Il Foro Romano*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1935;
- *Roma. parte prima*, voll. IX, Consociazione Turistica Italiana, Bertieri, Roma 1941;
- *Roma. parte seconda*, voll. X, Consociazione Turistica Italiana, Bertieri, Roma 1942;
- G.C.ARGAN, *Borromini*, Arnaldo Mondadori Editore, Milano 1952;
- V.MARTINELLI, *Bernini*, Arnaldo Mondadori Editore, Milano 1953;
- F.CASTAGNOLI, *Foro Romano*, in <Editoriale Domus>, n.7, Milano febbraio 1957;
- J.WILTON-ELY, *Giovanni Battista Piranesi 1720-1778*, Mondadori Electa, Milano 2008 (seconda edizione (prima edizione in italiano 2004, edizione originale in lingua inglese: 1978 Thames and Hudson Ltd, London) traduzione A.ROCA DE AMICIS;
- C.BERTELLI, C.PIETRANGELI, *Le piccole vedute di Roma di Giambattista Piranesi*, Edizioni il Polifilo, Milano 1985;
- *Roma Antiqua. L'area archeologica centrale* [29 marzo - 27 maggio 1985, Curia (Foro Romano - Villa Medici, Roma / 7 maggio - 13 luglio 1986), école Nationale Supérieure des Beaux-Arts], catalogo della mostra a cura di Francois-Charles Uginet, Académie de France à Rome, école Française de Rome & école Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1985;
- C.F.GIULIANI, P.VERDUCCHI, *L'area centrale del Foro Romano*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1987;
- G.PEREC, *Pensare/Classificare*, Rizzoli, Milano 1989;
- C.VOLPI, *Il libro dei disegni di Pirro Ligorio all'archivio di stato di Torino*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1994;
- A.AUGENTI, *Il Palatino nel Medioevo. Archeologia e Topografia (VI-XIII)*, l'Erma di Bretschneider, Roma 1996;
- P.COEN, *Le magnificenze di Roma nelle incisioni di Giuseppe Vasi*, Newton & Compton editori, Roma 1996;
- *Ri-Vestimenti*, Rassegna, voll. LXXIII, a cura di V.GREGOTTI, Editrice Compositori, Bologna 1998;
- H.A.MILLON, *I trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*, Bompiani, Venezia 1999;
- F.COARELLI, *Il Foro Romano. Da Augusto al tardo impero*, edizioni Quasar, Roma 2020;
- J.RYKWERT, *L'Idea di Città*, Adelphi, Milano 2002;
- V.PINCHERA, *La moda in Italia e in Toscana*, Marsilio, Venezia 2009;
- A.CARANDINI, P.CARAFÀ, *Atlante di Roma Antica. Biografia e ritratti della città*, vol.I testi e immagini, Mondadori Electa, Milano 2012.
- D.BEYFUS, *Vogue. Valentino*, Quadrille Publishing Limited, London 2015; trad. it. M.LORUSSO, M.VECCHIETTI, *Vogue. Valentino*, Atlante, Bologna 2015;
- L.MARCHETTI, S.S.REINACH, *Exhibit! La moda esposta: lo spazio della mostra e lo spazio della marca*, Bruno Mondadori, s.l. 2017;
- P.ASSMAN, H.PERENA, J.RAMHARTER, *Viaggio in Italia di Goethe: un omaggio a un paese mai esistito*, Siria editore, Milano 2020;
- C.CALÒ, *La sfilata di moda come opera d'arte*, Giulio Einaudi editore, Torino 2022;
- F.ALA, M.M.MARGARIA, V.MINUCCIANI, *Lo spazio architettonico della sfilata di moda*, Gangemi Editore, Roma s.a.;

Sitografia

- M.CASADEI, *Miu Miu a Palais d'Éna*, in <Vogue Italia>, 17 febbraio 2011, <https://www.vogue.it/magazine/notizie-del-giorno/2011/02/miu-miu-sfila-a-palais-d-iena>
- N.PHELPS, *Valentino fall 2015 couture*, in <Vogue>, 9 luglio 2015, <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2015-couture/valentino>
- S.MOWER, *Miu Miu. Spring 2016 ready-to-wear*, in <Vogue>, 7 ottobre 2015, <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2016-ready-to-wear/miu-miu>
- F.DICUNZO, *Monstrum, la piramide di Francesco Venezia a Pompei*, in <artwort>, 17 maggio 2016, <https://www.artwort.com/2016/05/17/news/monstrum-la-piramide-francesco-venezia-pompei/>
- *Fendi 90: l'evento*, in <Vogue Italia>, 8 luglio 2016, <https://www.vogue.it/news/notizie-del-giorno/2016/07/08/fendi-90-anniversario-fontana-di-trevi-roma>
- F.PRODHON, *collezione haute couture autunno-inverno 2017/2018*, in <Chanel News>, 6 luglio 2017, <https://www.chanel.com/it/moda/news/2017/07/fall-winter-2017-18-haute-couture-collection.html>
- *Chanel ristruttura il Grand' Palais di Parigi*, in <Vogue Italia>, 13 febbraio 2018, <https://www.vogue.it/news/notizie-del-giorno/2018/02/13/chanel-grand-palais-ristrutturazione>
- *La sfilata di Gucci ai Musei Capitolini*, in <Il Post>, 29 maggio 2019, <https://www.ilpost.it/2019/05/29/gucci-cruise-2020-musei-capitolini/>
- J.HOBBS, *Jacquemus's 10th anniversary show is what Instagram was made for* [intervista a Jacquemus], in <Vogue.co.uk>, 14 giugno 2019, <https://www.vogue.co.uk/article/jacquemus-interview-ss20>
- G.PACELLA, *La sfilata Fendi Couture autunno inverno 2019 2020 nel Tempio di Venere, lì dove la bellezza incontra l'eternità*, in <Elle>, 5 luglio 2019 <https://www.elle.com/it/moda/tendenze/a28298125/fendi-couture-autunno-inverno-2019-2020/>
- S.OLIVA, *Dolce & Gabbana ad Agrigento, la sfilata dell'Alta Moda nel tempio della Concordia*, in <Vogue Italia>, 6 luglio 2019, <https://www.vogue.it/moda/article/dolce-and-gabbana-agrigento-sfilata-alta-moda-tempio-della-concordia>
- T.CIOCIA, *Cruise Collection Dior 2021: omaggio alla Puglia*, in <LVMH> 23 luglio 2020, <https://www.lvmh.it/notizie-documenti/notizie/cruise-collection-dior-2021-omaggio-alla-puglia/>
- *Fendi celebra la fine del restauro del Tempio di Venere e Roma con la pubblicazione di un libro commemorativo*, in <LVMH>, 11 gennaio 2022, <https://www.lvmh.it/notizie-documenti/notizie/fendi-celebra-la-fine-del-restauro-del-tempio-di-venere-e-roma-con-la-pubblicazione-di-un-libro-commemorativo/>
- E.P.BELLINI, *La sensualità secondo Alessandro Michele, in infiniti abiti trasparenti*, in <Vogue Italia>, 17 maggio 2022, <https://www.vogue.it/moda/article/gucci-cosmogonie-look-naked-sfilata-castel-del-monte-moda>
- F.VENTURONI, *Come e Perché la moda utilizza i luoghi dell'arte per i propri eventi*, in <Vogue Italia>, 17 giugno 2022, <https://www.vogue.it/moda/article/sfilate-monumenti-musei-location>
- T.CARDINI, *Valentino fall 2022 couture*, in <Vogue>, 8 luglio 2022, <https://www.vogue.com/fashion-show/fall-2022-couture/valentino>
- S.OLIVA, *Valentino Garavani, l'Imperatore della moda italiana che ha conquistato Parigi con i suoi abiti eleganti*, in <Vogue Italia>, 30 dicembre 2022, <https://www.vogue.it/moda/article/valentino-garavani-biografia-completa>
- T.CARDINI, *Valentino spring 2024 menswear*, in <Vogue>, 16 giugno 2023, <https://www.vogue.it/fashion-show/spring-2024-menswear/valentino>
- T.CARDINI, *Valentino fall 2023 couture*, in <Vogue>, 5 luglio 2023, <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2023-couture/valentino>
- https://archiviostorico.operaroma.it/edizione_opera/aida-1938-terme-di-caracalla/ (consultato il 28 luglio 2023)
- C.BRANCUSI, *Simplicity is Complexity Resolved*, <https://www.valentino.com/it-it/world-of-valentino/news/valentino-un-chateau-haute-couture-fall-winter-23-24> (consultato il 12 agosto 2023)
- http://camera.archivioluice.com/camera-storico/scheda/video/i_tempi_della_politica/00043/IL5000094605/2/Roma-I-comizi-indetti-dal-Partito-Socialista-e-dal-Partito-Comunista-1945.html (consultato il 27 agosto 2023)
- *Da Duchamp a Cattelan: l'Arte Contemporanea sul Palatino*, in <arte.it> <http://www.arte.it/calendario-arte/roma/mostra-da-duchamp-a-cattelan-arte-contemporanea-sul-palatino-40755> (consultato il 27 agosto 2023)

