

Villa Adriana e l'immagine contemporanea delle rovine.

Musealizzazione del complesso delle palestre

Politecnico di Milano - Scuola di Architettura e Società

Anno accademico 2013-2014

Relatore: Prof. Federico Bucci Autore: Sergio Vedovelli
Correlatori: Prof. Pier Federico Caliarì Matricola : 786309
Arch. Alessia Chiapparin
Arch. Sara Ghirardini
Arch. Samuele Ossola

Indice

pag 3 - Abstract

pag 7 - Libro I

pag 75 - Libro II

pag 120 - Libro III

Abstract

Relationship between architecture and ruin is widely been explored by scholars and reaserchers, also considering its closed connection with some of those important happenings in history of architecture.

If we only take care of the influence of ancient roman's ruins in further architectural experience, we could consider them as a source of constructive methods and also as cultural landmark for those architects and builders, that from Renaissance to Neoclassicim, tried to repeat the ancient splendour.

Surveying ruins would be a constant in much of young architects learning path. But in some cases this application of studies reveals something more then the fascination of his author: this is the case of Maarten van Heemskerck's drawings. Subjects of his representation during his life time in Rome are San Peter Cathedral and the Belvedere in Vatican which were under constraction. In van Heemskerck drawings we can see the fascination of the ancient ruins insomuch as he drew buildings as they were those ruins he could see not much far (Caracalla Baths, Massenzio Cathedral...). Such a drawings reveal how much architecture in its dawn (under construction) and in its sunset (ruins) tent to be similar. It seems to be that architecture, seen between

state of art and its consumption, belongs to one timeless moment. This is what John Soane's drawing project for the Bank of England supposed to demonstrate. This picture is one of the most fascinating in the whole history of architecture and represents a project as it was discovered as an ancient palace: this is not only linked to Soane's love of antiquary, on the contrary it puts the light on an important feature of architecture. This ancient discipline remains strictly related to a few rates, a few forms that are been repeated and improved along all times but they definely don't belong to anytime.

Abstract

Il rapporto tra architettura e rovina, in generale, è stato ampiamente affrontato anche in ragione della sua stretta connessione con alcune delle vicende chiave della storia dell'architettura. Se ci limitiamo a considerare l'influsso delle rovine romane sull'architettura successiva, si va dal ruolo di modello costruttivo assunto da alcune costruzioni sopravvissute al loro tempo, a quello di riferimento culturale per architetti che in epoche diverse, dal Rinascimento al Neoclassico, hanno tentato di rinnovare i fasti dell'antico. Il rilievo delle rovine è una costante nella formazione di molti architetti ma, in alcuni casi, rivela qualcosa di più delle passioni del suo autore: ciò avviene, ad esempio, nei disegni fatti a Roma da Marten van Heemskerck nel 1536. I soggetti rappresentati sono la Basilica di San Pietro e il Cortile del Belvedere ancora in costruzione in quel tempo ma, forse influenzati da ciò che si poteva vedere a poca distanza – le Terme di Caracalla, la Basilica di Massenzio e il tempio della Fortuna Primigenia di Preneste – i disegni rivelano, soprattutto, come le architetture nel loro momento iniziale (il cantiere) e in quello finale (la rovina) tendano ad assomigliarsi e a far emergere alcune costanti della loro natura. L'architettura vista in uno stato di sospensione tra completamento e interruzione dimostra l'appartenenza ad un tempo unico ed è

probabilmente qualcosa del genere che intendeva dimostrare John Soane, facendo illustrare, nel 1798, il suo progetto per la *Bank of England* da J.M. Gandy. Il disegno, o meglio il quadro, uno dei più belli nella storia dell'architettura, rappresenta un progetto in forma di rovina e non denuncia solo la passione antiquaria di Soane bensì mette in luce un aspetto importante dell'architettura: il suo essere legata a pochi rapporti, a poche forme che nel tempo si ripetono e che, pur essendo state perfezionate in epoche differenti non appartengono definitivamente ad alcun tempo.

LIBRO I

“Se l'edificio è inutilizzato ma rimane, almeno parzialmente, valida l'intrinseca economia dei suoi rapporti strutturali, la commozione che proviamo è di natura architettonica; ma se anche l'economia intrinseca non è più rappresentativa e ci troviamo di fronte ai ruderi, la commozione è tutt'altra: plastica, letteraria, sentimentale.”

E. N. Rogers

Villa Adriana e l'immagine contemporanea delle rovine.

Musealizzazione del complesso delle palestre

Politecnico di Milano - Scuola di Architettura e Società

Anno accademico 2013-2014

Relatore: Prof. Federico Bucci

Autore: Sergio Vedovelli

Correlatori: Prof. Pier Federico Caliarì

Arch. Alessia Chiapparin

Arch. Sara Ghirardini

Arch. Samuele Ossola

Introduzione

L'immagine di Villa Adriana, diffusa, sin dal tempo della sua riscoperta, da architetti, artisti, viaggiatori, ha reso la dimora imperiale una delle aree archeologiche più note ed amate in Europa. Un susseguirsi di studi meticolosi di carattere antiquario, basati sulle medesime informazioni, senza sentire l'esigenza di operare verifiche sul campo, l'hanno impressa nell'immaginario collettivo, producendo il paradosso di un'area archeologica conosciuta più per il vagheggiamento intellettuale che per l'esplorazione. In questo breve saggio vogliamo ripercorrere il racconto che ci è arrivato nel corso dei secoli ad opera dei pittori e architetti che l'hanno indagata, disegnata, descritta e reinterpretata almeno in parte.

Il ri-disegno di Villa Adriana

La cosa che più sorprende di Villa Adriana è l'influenza che ha suscitato nella storia dell'architettura e dell'arte dal Rinascimento: in linea generale le notizie sopravvissute sino ai giorni nostri narrano della villa quale esempio eccezionale dell'esito di un'evoluzione, caratterizzato da complessi architettonici di impianto estremamente irregolare, con numerosi edifici indipendenti o semindipendenti e vari padiglioni collocati in parchi enormi corredati da giardini e fontane. Sono poche le testimonianze certe che raccontano della villa nel periodo che vanno dal suo abbandono intorno alla metà del secondo secolo fino al suo ritrovamento all'inizio del 1500. Quel che è certo è che la villa fu sfruttata comunicava per oltre 1000 anni tante e molte delle sue strutture locali vennero costruite in parte o per intero con le sue spoglie. La piccola chiesa di Santo Stefano risalente al XII secolo fu costruita quasi completamente con i resti della villa così come la chiesa di San Pietro in Tivoli¹ della stessa epoca che vanta una splendida serie di colonne di cipollino sulle quali si innalzano le arcate

1- M. De Vita, *Il restauro della chiesa di S. Pietro in Tivoli*, BA, 36, 1951, pp. 174-179.

della navata. Nel Cinquecento, ampie zone della villa furono sistematicamente danneggiate dalle truppe al servizio di Ippolito d'Este, cardinale di Ferrara, il quale ne utilizzò i materiali per costruire la sua sontuosa villa con giardini di Tivoli. Solo nel Rinascimento, che portò con sé la riscoperta di valori umanistici, nacquero i primi fermenti di un rinnovato interesse per le ville dell'antichità. Furono infatti l'umanista Flavio Biondo² e il suo mecenate, Papa Pio II, precoce e sensibile estimatore del paesaggio, a fornire le prime descrizioni scritte di villa Adriana posteriori all'età classica. Descrivendo la scena delle rovine della villa, Biondo sottolineò che quelle che per le dimensioni talmente vaste gli abitanti locali chiamavano Tiber Vetus (Tivoli vecchia) erano in realtà le rovine descritte nella *Historia Augusta*. Il Papa andò ben oltre la descrizione di Biondo e aggiunse alcune riflessioni sul carattere effimero dello splendore materiale introducendo un tema che avrebbe informato di sé le impressioni suscitate dalla villa in artisti e poeti di epoche successive: “Fuori dalla città (di Tivoli), a circa tre miglia l'imperatore Adriano costruì una splendida villa, simile a un grande borgo. Restano ancora oggi le volte alte e sublimi dei templi, si vedono le costruzioni semi distrutte delle sale e delle stanze, si scorgono i resti dei peristili e

2- Vedi B. Nogara, *Scritti inediti e rari di Flavio Biondo*, Roma, 1927, pp. 194-202, per la lettera di Biondo datata 24 settembre 1461 indirizzata a Gregorio Lollo in cui viene descritta la villa. La dissertazione di Biondo sulla villa era inclusa nel supplemento alla sua *Italia illustrata*, dedicata a Pio II l'anno successivo: F. Biondo, *Roma restaurata et Italia Illustrata*, trad. L. Fauno, Venezia, 1542, p. 105. Vedi anche R. Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, New York, 1973, pp. 106-108.

dei grandi portici a colonne, delle piscine e dei bagni. Lì veniva un tempo deviata l' acqua dell'Aniene, a portarvi refrigerio dagli ardori estivi. Il tempo ha sfigurato ogni cosa. Quei muri, che erano ricoperti di tappeti dipinti e di drappi intessuti d'oro, sono ora rivestiti d'edera. Pruni e rovi sono cresciuti dove sedevano i tribuni vestiti di porpora e il serpenti hanno invaso le camere delle regine. Quanto effimere sono le cose mortali!"³. Il fatto che tramite un antico testo la villa venisse associata a un famoso imperatore romano⁴ diede a quei resti una risonanza speciale. Malgrado l'enfasi sulla decadenza, il Papa vede la villa prima dell'assalto di generazioni rinascimentali di cacciatori di tesori, che provocarono danni immensi alle sue fabbriche. Dal suo resoconto si evince che le colonne di numerosi cortili e portici erano ancora in piedi; le sue osservazioni sulla tipologia edilizia e in modo particolare, sul ruolo dell'acqua testimoniano sia la sua sensibilità di osservatore che lo stato di conservazione delle rovine. Realtà archeologica e credenze fantastiche erano all'epoca due aspetti complementari degli studi antiquari e le descrizioni e i disegni più antichi di villa Adriana illustrano alla perfezione questa fondamentale dicotomia.

3- Enea Silvio Piccolomini, *Commentarii*, pp. 328-329. Il Papa erra nell'affermare che la villa sfruttava le acque dell'Aniene. Vedi anche R. Rubinstein, *Pius II and Romans Ruins*, "Renaissance Studies", 2, 1988, pp. 197-203.

4- E. Parlati, *L'iconografia imperiale*, in *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini: l'antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Roma, 1988, p. 82; J. R. Spencer, *Filarete, the Medallist of the Roman Emperors*, AB, 61, 1979, pp 550-561.c

Verso il 1465 l'architetto senese Francesco di Giorgio Martini visitò la villa e lì realizzò almeno due piante in scala oggi conservate agli Uffizi, delle quali una rappresenta il recinto dell'isola e il cortile delle fontane ovest Tra la sala circolare. Le due piante furono in seguito rivedute da un altro disegnatore⁵ cui si devono le illustrazioni del suo trattato manoscritto che si conserva ancora oggi a Torino. Nelle pagine del manoscritto che precedono i disegni della villa, Francesco elencò i motivi che lo spinsero a riprodurre su carta antichi edifici, mettendo in luce le difficoltà che dovette superare per misurare i monumenti sul posto⁶. I disegni di Martini⁷ sono i più antichi documenti grafici di uno studio diretto della villa sopravvissuti fino ai nostri giorni. Nella dissonanza tra i due disegni è da leggersi l'atteggiamento critico degli architetti rinascimentali avevano nei confronti delle fonti antiche. Martini trasformò il suo modello antico riorganizzandolo secondo i propri sistemi proporzionali e la sua fantasia. Il fatto che non abbia tenuto conto dell'integrità formale della fonte non era un evento insolito; la preoccupazione per la fedeltà archeologica nasce si è epoche successive. Il suo atteggiamento critico era un fattore comune agli architetti del Quattrocento, molti dei quali notarono alcune ovvie discrepanze tra la pratica della reale e quanto teorizzato da Vitruvio-Vedi L. Pellicchia, *Architects Read Vitruvius: Renaissance Interpretation*

5-G. Scaglia, Author de *Francesco di Giorgio Martini, ingénieur et dessinateur*, "Revue de l'art", 48, 1980, pp. 7-25.

6- Cod.Salluzziano, p. 148, f. 71; Maltese, 1967, vol. I, p. 275.

7- H. Burns, *I disegni di Francesco di Giorgio agli Uffizi di Firenze* in *Francesco di Giorgio architetto*, a cura di P. Fiore e M. Tafuri, Milano, 1993, pp. 331-334, 353.

of the Atrium of the Ancient House, JHSA, 51, 1992, pp. 377-416, in particolare pp. 390-400.⁸ e correggevano i disegni dei ruderi in modo da riconciliare le incoerenze riscontrate.

Nello stesso periodo un altro architetto rinascimentale, Giuliano da Sangallo, fece alcuni disegni del sito che sono contenuti nella raccolta di disegni conosciuta come codice Barberini⁹. I numerosi disegni ispirati i monumenti architettonici romani e i progetti di palazzi e ville degli filmati offrono una visione ben documentata dell'atteggiamento che si ebbe nel tardo Quattrocento verso l'antico.

Lo spirito che anima la raccolta dell'autore che raccoglie oltre settanta rappresentazioni di monumenti dell'antichità lo si coglie nel formato e nella presentazione dei fogli: piante e interpretazioni che uniscono proiezione ortogonale e prospettiva permettono all'osservatore di cogliere l'organizzazione tridimensionale degli edifici rappresentati, ma quest'impressione illusoria dello spazio viene spesso ottenuta a spese dell'accuratezza e precisione caldegiate all'epoca. Giuliano da Sangallo ingrandì i particolari della decorazione dei monumenti rappresentati e li collocò a un lato del foglio sul quale registrava anche le iscrizioni conservatesi. I dettagli degli ordini come pure le invenzioni meccaniche e i progetti architettonici originali occupano il resto delle pagine, riempite fino all'inverosimile di spettacolari vedute singole

8- Vedi L. Pellicchia, *Architects Read Vitruvius: Renaissance Interpretation of the Atrium of the Ancient House*, JHSA, 51, 1992, pp. 377-416, in particolare pp. 390-400.

9- Hulsen, 1910; Borsi, 1985; A Nesselrath, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 52, 1989, pp. 281-292.

versioni diverse di un oggetto particolare o temi eterogenei. Raccolte di schizzi quali il codice Barberini¹⁰ svolsero un ruolo importante nella formazione degli aspiranti architetti del Quattrocento in quanto all'epoca la conoscenza diretta dell'architettura antica era riservata a una ristretta cerchia di persone. In un'epoca in cui mancavano ancora i trattati d'architettura stampati, ricchi di illustrazioni, queste raccolte furono strumenti di inestimabile valore che permisero a generazioni di architetti di tramandare, studiare e far circolare dati precisi riguardanti edifici e progetti.

Con l'approssimarsi del Cinquecento, l'importanza attribuita all'accuratezza e alla fedeltà vitruviana cedette il posto a una concezione più flessibile e libera dell'architettura. La direzione per il pluralismo e le diversità dell'architettura romana coincise con l'esplorazione di monumenti imperiali elaborati come la Domus Aurea negli anni ottanta del Quattrocento. Villa Adriana fu oggetto delle stesse attenzioni, non a caso compare su tre fogli del codice : in un caso con la pianta del triclinio scenografico¹¹, in un altro con le tombe vicine alla via Tiburtina, mentre il più suggestivo è probabilmente quello raffigurante gli stucchi della volta delle grandi terme¹²; riportata sul foglio insieme alle riproduzioni di altre quattro strutture, illustra a perfezione lo stretto rapporto esistente fra studi antiquari e disegno

10- Hulsen, 1910; Borsi, 1985; A Nesselrath, "Zeitschrift fur Kunstgeschichte", 52, 1989, pp. 281-292.

11- Biblioteca Vaticana, cod. Barb. lat., 4424, ff. 24, 41, riprodotti da Borsi, 1985, pp. 137-208.

12- Biblioteca Vaticana, cod. Barb. lat., 4424, ff. 24, 41r, riprodotti da Borsi, 1985, p. -202.

architettonico nel Rinascimento.

Il Vasari racconta che Morto da Feltre, seguace del Pinturicchio che si specializzò nella decorazione in stucco, trascorse molti mesi nella villa Adriana di Tivoli, disegnandone tutti i pavimenti e le grotte sia di superficie che sotterranee¹³. Purtroppo nessuno dei disegni della villa da lui eseguiti è stato identificato; tuttavia, nella bottega di Raffaello è evidente il forte interesse suscitato dagli stucchi della villa dei primi decenni del Cinquecento. Sappiamo che anche Bramante, Raffaello e altri artisti del Rinascimento studiando le rovine della villa. Nella biografia di Bramante, Vasari scrisse che durante il suo primo anno a Roma si dispose a disegnare sistematicamente gli antichi edifici romani e in particolare prese misure di edifici a Tivoli e villa Adriana di cui in seguito fece grande uso¹⁴. Bembo riportò che Raffaello era stato a Tivoli perché avevo in mente di vedere sia il vecchio che il nuovo e quanto c'era di bello nella zona¹⁵. Nonostante non sia stata identificata alcuna testimonianza grafica di tali studi¹⁶, le opere di questi artisti documentano dall'importanza fondamentale della villa quale fonte dello stile alto rinascimentale. Ne è un esempio rivelatore il tempietto di Bramante: secondo la riproduzione di Serlio, l'edificio a pianta centrale

13- Vasari 4, 1996, pp. 517-518.

14- Vasari 4, 1996, p.76.

15- V. Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella lettura del suo secolo*, Roma, 1936, p.42.

16- Non è sopravvissuto nessun disegno della villa risalente all'Alto Rinascimento. Vedi H. Gunther, *Das Studium der Arkitektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tubingen, 1988.

doveva essere incastonato con un gioiello all'interno di un colonnato rotondo. La concezione di Bramante di una Tholos cupolata all'interno di un cortile rotondo non ha precedenti tra gli edifici del Quattrocento; il recinto dell'isola della villa offriva un esempio romano di una disposizione concentrica analoga. Bramante, inoltre, potrebbe essersi ispirato e disegni della medesima struttura eseguiti da Francesco di Giorgio Martini¹⁷, che quasi certamente egli ebbe occasione di visionare negli anni 40 del loro secolo quando degli architetti si videro a Milano.

La reviviscenza rinascimentale della villa spinse gli architetti a studiare dal vivo i resti delle ville antiche e la lezione appresa, soprattutto da Bramante Raffaello, inaugurò anche un nuovo approccio al disegno del paesaggio.

Baldassare Peruzzi, che lavorò a stretto contatto con Bramante, realizzò un'esauriente rassegna grafica di edifici antichi e le sue ricerche lo portarono a concludere che Vitruvio aveva trascurato molte delle più belle opere dell'età classica¹⁸. Peruzzi era assistente di Bramante già nel 1505, quando quest'ultimo stava lavorando al nuovo progetto di San Pietro, il primo edificio rinascimentale in grado di competere per proporzioni e complessità con i monumenti imperiali coperti a volta. Importante ai fini della nostra ricerca un disegno¹⁹ del

17- Rosenthal, 1964, pp.71-72.

18- B. Cellini, *Opere, vita, trattati, rime, lettere*, Milano, 1968, pp. 857-858; W. Lotz, *Mannerism in Architecture: Changing aspect*, in *Acts of the XX International Congress of the History of Art*. Princeton, 1963, vol. II, p. 240.

19- I due elementi potrebbero far parte di due studi diversi, ma il loro allineamento sulla pagina e il

Peruzzi nel quale riunisce al fianco della pianta della basilica di Massenzio tre piccoli schizzi due dei quali sono versioni di un'importante architettura di villa Adriana che sembrerebbe aver ispirato in parte lo schema di San Pietro: la pianta e la ricostruzione interna dell'ambiente del Ninfeo nel cortile dell'acqua. Nell'interpretazione di Peruzzi, i quattro ambienti disposti lungo gli assi diagonali del Ninfeo funzionano come spazi satelliti di cui egli modifica la configurazione e le dimensioni. Malgrado sia in scala ridotta, la ricostruzione dell'interno riesce a trasmettere efficacemente il sistema avvolgente di muri, volte, nonché la notevole monumentalità delle proporzioni. Quando Raffaello visitò Tivoli, è probabile che la villa lo attirasse tanto per gli stucchi delle volte quanto per la forma architettonica. La capacità di Raffaello e dei suoi allievi di fare proprie e trasformare creativamente le decorazioni antiche, come pure il ruolo cruciale svolto dalla villa in questo processo sono sostenuti con sensibilità da Bellori: “ In questa villa di Hadriano superbissima fin nelle sue ruine, e nell'altre di Rome, Raffaele da Urbino, Giulio Romano fecero molto studio in tempo, che vi si conservavano detti vestigi, onde chi desidera vedere pitture antiche , le ammiri pure negli ornamenti delle loggie del Palazzo Vaticano condotti da Giovanni da Udine e da gli altri allievi di Raffaele l'Appelle moderno; siccome alla vigna di Madama a Monte Mario, a Mantova nel Palazzo Te et nell'altre

prolungamento del lato della basilica sino a racchiudere uno degli ottagoni diagonali indica con forza un collegamento deliberato.

opere di Giulio Romano²⁰. Molti disegni anonimi²¹ ritraggono la volta rappresentata per primo dal Sangallo; un altro documenta nei particolari la decorazione a stucco di una volta conservatasi nelle sostruzioni del Tempio dorico. Questo tipo di decorazione continuò ad attirare l'attenzione di artisti e architetti per i successivi tre secoli come dimostrano i disegni restante degli stessi stucchi eseguiti da Charles-Louis Clérisseau, Piranesi e Violet le Duc²².

L'interesse rinascimentale per villa Adriana raggiunse l'acme alla metà del Cinquecento. Nel 1554 fu pubblicata la guida del Palladio alle antichità di Roma²³, che comprendeva un accenno alla villa basato in gran parte sul celebre passo della *Historia Augusta*, e da un disegno del recinto dell'isola, uno dei tanti che fece probabilmente nello stesso anno²⁴, emerge il grande interesse di Palladio per la simmetria e la

20- G. P. Bellori, *Nota delli musei, librerie, gallerie et ornamenti di statue e pitture ne' palazzj, nelle case e ne' giardini di Roma*, Roma, 1664, pp. 64-65. Vedi anche J. Schulz, *The revival of Antique Vault Decoration in Acts of the XX International Congress of the History of Art*, Princeton, 1963, vol. II, pp. 90-92.

21- Per i disegni attribuiti da Egger all'anonimo F vedi S. Valori, *Disegni di antichità all'Albertina di Vienna*, Roma, 1985, pp 155-163.

22- Per le versioni in acquerello di Violet le duc del 1837 vedi *Le voyage en Italie de Violet le Duc*, Paris, 1980, p. 133.

23- A. Palladio, *L'Antichità di Roma*, Roma 1554, p. 31. Palladio conosceva con ogni probabilità la guida di Pirro Ligorio intitolata *Delle antichità di Roma, Roma 1553*.

24- Al Royal Institute of British Architects si trovano quattro disegni della villa realizzati da Palladio: due piante del recinto dell'isola, una pianta della grandi e piccole terme e un foglio di piante generali di edifici tra cui la sala circolare, il padiglione con curve a S e il cortile delle fontane est. I disegni potrebbero risalire a una prima visita del 1547 come si deduce da una lettera di quell'anno di Marco Thiene, cugino del mecenate di Palladio.

gerarchia delle forme. Come Francesco di Giorgio Martini²⁵, Palladio proiettò sulle rovine adrianee i suoi personali principi di progettazione interpretandole in modo da trovare conferma alle sue teorie ed ai suoi preconcetti artistici.

Più difficile da comprendere il suo interesse per le Piccole e le Grandi Terme, caratterizzate dalla loro pianta asimmetrica; si può ipotizzare che ad averlo colpito fosse stata l'infilata distanza schierate dietro la facciata ovest: questa serie di spazi coperti voltati anticipavano la monumentale enfilade di stanze del piano nobile di Thiene da lui disegnato. Altri architetti rinascimentali imitarono l'uso palladiano delle infilate di stanze interdipendenti più o meno nello stesso periodo in cui il Palladio misurava le terme della villa.

Nel 1567, Philibert Delorme pubblicò *Le premier livre de l'architecture*, trattato che ebbe importanti conseguenze sullo sviluppo dell'architettura rinascimentale d'Oltralpe che in questa sede assume particolarmente particolare importanza essendo il primo trattato d'architettura a occuparsi di villa Adriana. Discutendo di cornici, Delorme presenta un'incisione su legno di un insolito fregio decorativo²⁶ che afferma provenire dalla villa. La descrizione che

25- Si ritiene che un manoscritto del trattato di Francesco, che è oggi conservato nella New York Public Library si trovasse a Vicenza e fosse probabilmente consultato da Palladio. Daniele Barbaro si riferisce al trattato di "Francesco Sanese" nella sua edizione di Vitruvio, alla redazione della quale collaborò Palladio. L. Puppi, *Scrittori Vicentini di architettura*, Vicenza 197, p.71, n. 233; A. Foscari e M. Tafuri, *L'armonia e i conflitti*, Torino, 1983, p. 151, nn. 82-83.

26- P. de l'Orme, *Le premier livre de l'architecture*, Rouen, 1648, Libro V, cap X, p. 213. L'illustrazione di Delorme si basa su un disegno che si trova a Windsor: Blunt 1971, p. 24.

l'accompagna rivela l'atteggiamento di Delorme nei confronti dell'architettura antica e il suo valore nella pratica di quell'epoca, poiché egli sceglie il fregio della villa per dimostrare come gli antichi si fossero allontanati dai canoni stabiliti da Vitruvio e per incoraggiare i propri colleghi ad arricchire i loro progetti d'ispirazione classica. La volontà di arricchire e ampliare il canone classico è ben riscontrabile anche nei progetti di Delorme per un nuovo ordine architettonico adeguato alle esigenze ed ai materiali francesi.

Il fatto che il trattato di Delorme sia l'unica pubblicazione rinascimentale menzionare villa Adriana nonostante siano giunte a noi testimonianze che dimostrano che Peruzzi, Michelangelo, Palladio e molti altri studiarono approfonditamente il sito, è da ricercarsi nella volontà dei trattatisti di non contravvenire ai precetti di Vitruvio che non sempre trovavano applicazione nei resti della villa.

Uno dei personaggi cardine nella storia di Villa Adriana fu sicuramente Pirro Ligorio²⁷, architetto napoletano esperto di antichità; non solo compilò la prima descrizione esauriente della villa, ma preparò anche la prima pianta in scala del sito intero²⁸. Inoltre fu proprio lui ad assegnare gli altisonanti nomi dell' *Historia Augusta* a specifiche strutture della villa, determinando con ciò il modo in cui artisti e studiosi vi si sarebbero riferiti fino ai giorni nostri.

27- Il *Vitruvius* di Daniele Barbaro, illustrato copiosamente dal Palladio, era dedicato al Cardinale Ippolito d'Este mecenate di Ligorio. Per la consultazione da parte di Palladio del manoscritto di Ligorio, cfr L. Puppi, *Andrea Palladio*, Milano, 1973, p. 26, n. 116.

28- D. R. Coffin, *Ligorio Pirro*, *Mac Millan Encyclopedia of Architects*, New York 1982, vol. III, pp. 9-11.

Egli per conto di Ippolito d'Este fece una campagna di scavi molto aggressiva alla ricerca di statue nel periodo che va dal 1550 al 1568²⁹. A partire dal 1560, anno in cui iniziò a Tivoli la costruzione della famosa Villa d'Este progettata da Ligorio per il cardinale Ippolito d'Este³⁰, pare che l'intensità di scavo sia aumentata per soddisfare la sempre maggiore richiesta del committente di avere rivestimenti marmorei, materiali edili e sculture. Nelle zone in cui non effettuava scavi veri e propri, condusse ricerche sistematiche, registrando con annotazioni e disegni le proprie osservazioni, alcune delle quali conservatesi fino a oggi. La sua *Descrittione della superba e magnificentissima villa Tiburtina Hadriana*³¹, fu pubblicata solo postuma nel 1723, ma i suoi manoscritti erano comunque già famosi ed esercitarono una forte influenza sui successivi studi della villa³². I manoscritti non lasciano dubbi sul fatto che egli volesse pubblicare insieme al trattato una pianta esauriente. Ligorio stabilisce dapprima l'orientamento e l'estensione della villa osservando che essa superava le sette meraviglie del mondo antico, e compie poi un passo di cruciale importanza citando il brano della *Historia Augusta*, che interpreta come chiave attendibile per identificare le antiche funzioni e i significati simbolici gli uffici specifici.

29- E. Mandowsky e C. M. Mitchell, *Pirro Ligorio's Roman Antiquities*, London, 1963, pp. 78.

30- Coffin, 1960; C. Lamb, *Die Villa d'Este in Tivoli: Ein Beitrag zur Geschichte der Gartenkunst*, Munich, 1966.

31- Ligorio/Graevius, 1723, p.8, par. 4; la *Descrittione* di Ligorio fu tradotta in francese da Félibien des Avauxun po' prima del 1702.

32-Vedi Ricotti, *Ligorio*, 1973, un'analisi completa dei manoscritti di Ligorio su villa Adriana, da cui sono tratti gran parte dei particolari qui forniti.

Quando non è in grado di identificare i resti tramite un rimando diretto all'*Historia Augusta*, ricorre a formulazioni personali spesso sostenute da analogie spurie: la sala absidata³³, ad esempio, diventa un luogo di riunione di filosofi stoici per via della vicinanza al muro dell'ambulacro che Ligorio associa con il Pecile ivi citato. Benché imprecise, le denominazioni altisonanti da lui scelte fecero comunque presa, al punto che per la maggior parte vengono utilizzate ancora oggi. Ligorio fu un osservatore acuto delle strutture architettoniche e avanzò delle ipotesi rivelatesi poi corrette sull'esistenza del canale scenografico³⁴; in alcuni casi i suoi commenti su particolari andati perduti, come pavimenti e soffitti, costituiscono gli unici documenti rimasti al riguardo. Nel manoscritto denuncia più volte l'insufficienza delle parole per poter descrivere la villa: promette infatti che la disposizione delle strutture sarebbe comparsa sulla pianta che avrebbe disegnato come meglio poteva; in un'altra versione del manoscritto, sottolinea quanto sia insufficiente il linguaggio per definire gli elaborati rapporti tridimensionali del complesso sud e annuncia che avrebbe mostrato tutto nel disegno in corso di esecuzione, perché vi erano logge collocate sopra altre logge appartamenti, latrine, bagni, camere doppie, un piano impostato sull'altro e scale dal disegno bellissimo, i quali tutti richiedevano di essere illustrati graficamente piuttosto che a

33- Ligorio/Graevius, 1723, 11D. Metternich e L. Schudt

34-Ligorio/Graevius, 1723, 15 E.

parole³⁵.

La pianta generale del Ligorio³⁶ probabilmente non fu mai redatta oppure andò perduta, ma alcuni dei suoi disegni possono essere considerati studi preparatori per parti ridotte del rilievo. Tra i suoi manoscritti custoditi a Torino, si conserva una pianta generale³⁷ dell'area tra il blocco del canale e il belvedere ovest, evidentemente disegnata a mano libera sul posto: il portico del belvedere a ovest è indicato sommariamente, i rapporti non ortogonali dei muri che delimitano la terrazza ovest appaiono calcolati in maniera approssimativa e vengono documentate un paio di misurazioni. Altri fogli raffiguranti la pianta del complesso sud vengono attribuiti a Ligorio, sono illustrazioni rivelatrici della sua tanto discussa precisione e attendibilità di antiquario. È fuor di dubbio che le rovine fossero in condizioni molto migliori allora di quanto non lo siano oggi e che dunque offrirono materiale più completo al fine di una ricostruzione. Malgrado ciò Ligorio ha lasciato correre la fantasia più di quanto non sarebbe accettabile attualmente. Sotto molti aspetti, l'atteggiamento di Ligorio verso i ruderi della villa è simile a quello di Francesco di Giorgio Martini e di Palladio poiché tutti e tre osservarono i resti con

35- Biblioteca Vaticana, cod. Barb. lat., p. 519, f. 135v.

36- Già alla fine del Cinquecento si credeva che la pianta del Ligorio fosse andata perduta (Del Rè, 1611, p. 85).

37- Torino, Archivio di Stato, Ligorio- Antichità, XX, f. 91r. Cfr. H. Thelen, *Der Palazzo della Sapienza in Rom*, in *Misbellanea Bibliothecae Hertzianae zu Ehren von Leo Bruns*, a cura di F.Graff Wolf Metternich e L. Schudt, Munich, 1961, p. 301.

creatività e cercarono in essi sia uno stimolo per i loro progetti originali sia una conferma alle loro teorie. A differenza del Palladio che tende a imporre alle rovine i propri valori in termini di gerarchia e simmetria, Ligorio è più incline a improvvisare variazioni da virtuoso sui temi che i ruderi gli suggeriscono. Le ricostruzioni ingegnose che il napoletano realizzò sono senz'altro quelle tridimensionali dei suoi progetti di ville e fontane che suscitavano, insieme ad altri esempi, l'influenza che la villa esercitò sulla storia dell'architettura del paesaggio.

La prima pianta esauriente del sito³⁸ è opera di Francesco Contini e venne pubblicata nel 1668; si tratta di una grande pianta pieghevole con relativo testo di accompagnamento. Per la redazione del libretto esplicativo Contini fece liberamente ricorso ai manoscritti di Ligorio mentre la pianta fu l'esito di un rilievo che fece di persona. Nell'introduzione, Contini fa riferimento alle difficoltà incontrate dovute allo stato del sito: “Mi conferij nel luogo: osservai quel sito esser in un colle circondato da due valli di circuito di sei miglia, e viddi la maggior parte di quelle anticaglie sì fattamente atterrate, e coperte dalle ruine che non si scorgevano i loro fondamenti; anzi la più parte d'esse erano sopraffatte da macchie foltissime e spinose. Tali

38- F. Contini, *Adriani Caesaris immanem in Tyburtino Villan*, Roma, 1668, che consiste in due piante, una piccola (54x 19,5 cm) e una grande (220 x 78 cm), accompagnate da un libretto esplicativo di otto pagine. La pianta piccola è riprodotta in Ricotti 1973a, fig 1. una riproduzione della pianta di Contini appare in A. Kirker, *Latium: Id est, nova E parallela Latii tum Vetrus tum novi descriptio*, Amsterdam 1671 pp. 152-153.

asprezze mi palesarono la difficoltà, che havrei trovato a ridurle in Pianta...Cominciare a far cavar terra per trovare i fondamenti: feci recider gli intoppi, che m'impedivano, e più volte mi calai in varij pozzi, e aperture, che scopersi in quegli scoscesi, e per quelle vigne. Questa diligenza mi ha poi ancora fatto scoprire alcune strade sotterranee, per le quali si v`a al coperto da un luogo all'altro di detta villa, come si vedono disegnate nella pianta, e finalmente hò levata con quella esattezza, che hò potuto, rispetto al nuovo reso ormai da tempo per ogni parte manchevole”³⁹. Anche Antonio Del R`e, in uno scritto di poco precedente ai rilievi del Contini, aggiunse qualche particolare sulle difficoltà che bisognava affrontare per misurare la villa:”Tanto grande il luogo e gli edifici sono tanti e cosi grandi che hanno fatto immensa rovina, sopra li quali sono germogliati arboscelli e alberi grandi di maniera ch'hanno fatto selva e non li si puole di loro ritrarre in disegno la pianta, ne meno le valli profonde”.⁴⁰ Testimonianze scritte ci riportano che il Contini lavorasse ai rilievi preparatori fin dal 1634. Sembra che Contini si sia affidato molto agli scritti di Ligorio al punto da collocare un inesistente teatro latino all'estremità settentrionale della valle est. Ligorio aveva descritto esattamente ,ma in termini piuttosto vaghi, il teatro nord situandolo sotto la terrazza occupata dal tempio dorico; Contini scambiò le rovine del teatro nord,

39- Contini 1668, frontespizio.

40- Contini 1668, frontespizio.

che ai suoi tempi erano allagate, per una naumachia⁴¹ e non trovando il teatro menzionato da Ligorio se ne inventò uno nella parte est dotato di un'elaborata frons scenae. Successive versioni della pianta soprattutto l'edizione popolare del 1751 perpetuarono l'errore, del resto ripetuto anche di recente nel 1961. Malgrado le sue imperfezioni, essa fornì per la prima volta dall'antichità una visione grafica di insieme del monumentale progetto di Adriano.

Il secolo d'oro per gli studi artistici e antiquari di villa Adriana fu sicuramente il Settecento. Dopo la guerra di secessione spagnola i viaggi verso l'Italia da parte di turisti e studiosi del nord iniziarono ad intensificarsi e il “Grand Tour”⁴² che era considerato una tappa fondamentale nella formazione del giovane aristocratico. La visita alla villa in questo periodo era complicata dal fatto che nel frattempo la proprietà era andata frazionandosi in quarantacinque proprietari che hanno suddiviso il luogo in appezzamenti irregolari destinati a pascolo. Su alcuni ruderi vennero costruiti alcuni edifici permanenti come nel caso del casino Fede e del casino Liborio usati oggi come sede amministrativa il primo e come sede oggi del museo didattico il secondo. I lavori avviati diedero vita alla scoperta di sculture notevoli che ridestarono l'attenzione per il sito. Anche dopo l'acquisto del Conte Fede di buona parte dei terreni che costituivano l'intero complesso della villa, il sito non riacquistò più la sua unitarietà

41- Contini 1668, chiave, A-6.

42- A. Burgess e F. Haskell, *Age of the Grand Tour*, New York, 1967.

complessiva. E' dovuto anche a questo il fatto che i visitatori settecenteschi ne ebbero una visione frammentaria e come mai le loro descrizioni sottolineassero una percezione in sequenza anziché una unitaria del sito; in questi resoconti ci si sofferma su roveti e rampicanti, serpi e scorpioni, e sulla difficoltà di acquisire una comprensione globale dell'insieme.

Uno dei primi visitatori settecenteschi a lasciare una documentazione sostanziosa dei suoi studi antiquari sulla villa fu il pittore romano Pier Leone Ghezzi⁴³, che stando alle date apposte ai suoi disegni, oltre a visite ripetute, effettuò due soggiorni prolungati; durante il primo periodo realizzò principalmente vedute architettoniche. Non si interessò solamente alle rovine più note della villa come il recinto dell'isola che disegnò in scala, ma anche agli edifici a nord ed alle gallerie sotterranee. Ghezzi si preoccupò di rappresentare sempre le cose come apparivano, come nella rappresentazione degli oculi che illuminano i criptoportici svelandone il funzionamento. Egli fu molto infastidito dalla pianta del Contini che a dir suo non aveva nulla di corrispondente al vero inducendolo ad affermare che fosse inventata. I suoi disegni indagarono anche gli aspetti tecnici della costruzione riportando sistemi costruttivi e spiegandone dimensionamento e funzionamento. Disegnò anche gli stucchi delle grandi terme che nel corso dei secoli erano sbiaditi per effetto del tempo al punto che il

43- Guerrini, 1971, A. Lo Bianco, "L'antico come citazione filologica e movente etico in Ghezzi pittore" in lo Bianco, 1985, pp13-28.

disegno risultava a lui visibile con difficoltà. Nel documentare quanto rimasto per effetto dei crolli e dell'espogliazione, l'obiettivo di Ghezzi è quello di conservare traccia delle bellissime opere della villa destinate a sparire nel tempo. I disegni di questo pittore non hanno però tutti lo stesso carattere; infatti le vedute paesaggistiche sembrano in completa antitesi rispetto i disegni di rilievo. L'enfasi che da alle stato rovinoso delle strutture, echeggia in un'altra didascalia, in cui egli afferma che lo scheletro rivelava chiaramente come fosse il corpo⁴⁴. La sensibilità di Ghezzi verso le qualità pittoriche della villa rifletteva l'interesse crescente per le rovine collocate in un paesaggio di tipo classico. Nel Seicento, Poussin e Lorrain si erano ispirati alla campagna di Tivoli; la stessa cosa vale per i Bamboccianti, pittori olandesi, alcuni dei quali si erano stabiliti tra i ruderi di villa Adriana⁴⁵. Tra questi, Arrigo Blomaert e Nicolaus Wolf lasciarono scritte le loro firme in un criptoportico. Più di un secolo dopo, vari direttori dell'Accademia di Francia a Roma, promossero lo studio diretto del paesaggio invitando i loro *pensionnaires* a disegnare dal vero organizzando gite nei dintorni della città⁴⁶. Nell'autunno del 1755, Natoir scrisse che "attualmente sono tutti sparpagliati per Roma a disegnarne le varie parti, approfittando della fine dell'autunno; alcuni architetti hanno disegnato la pianta della villa di Adriano vicino a Tivoli, dove sostengono di aver trovato fra le

44- Biblioteca vaticana, cod. Vat. Lat., 3108, f. 152.

45-A. Chong, *The Drawings of Cornelis van Polenburch*, MD, 25, 1987, pp.3-62.

46-Carlson, 1978, p. 62.

antichità molti soggetti adatti per i loro studi⁴⁷. Nel 1756 sia Hubert Robert che Jean-Honorè Fragonard erano già residenti presso la stessa Accademia, impegnati a formulare un'interpretazione nuova del paesaggio in cui le rovine rivestivano un ruolo poetico. Quattro anni dopo, entrambi visitarono più volte la campagna limitrofa a Roma visitando spesso anche Tivoli facendo capo a Villa d'Este, che l'abate di Saint -Non aveva preso in affitto per l'estate⁴⁸. Gli esiti di queste gite trovano posto tra i disegni di paesaggio più sublimi in assoluto: in una veduta di Fragonard, le gradinate cadenti del Teatro Nord⁴⁹ formano una concavità che abbraccia un gruppo di cipressi secolari i quali ancorano la composizione sulla destra. A centro è situato il casino Fede, che si staglia su un fondale avvolgente di rami, mentre sulla sinistra vi sono alcune figure che emergono dalle buie profondità della sostruzioni a volta del teatro. La sagoma arcuata e ariosa dei grandi alberi si profila contro il cielo, completando una suggestiva immagine di bellezze naturali arricchite dalle vestigia di un passato remoto. Alla metà del Settecento, i resti che costellavano lo scenario lussureggiante e selvaggio della villa fornirono lo spunto per la creazione di pittoreschi giardini abbelliti di finti ruderi. In un altro disegno, Fragonard ritrae l'altissima conca del triclinio scenografico⁵⁰, soggetto

47-P. de Nohlhac, *Hubert Robert, 1733-1808*, Paris,1910, p. 16.

48-Carlson, 1978, p. 62; P. Rosenberg, a cura di, *Panopticon italiano: un diario di viaggio ritrovato, 1759-1761*, Roma, 1986, p. 160.

49- Ananoff, 1961, vol. II; p. 116 e fig.234.

50- *Ibidem*, p. 119 e fig. 232.

anche di un disegno di Robert⁵¹ che tuttavia si prese maggiori libertà, inventando fra l'altro una volta a cassettone che mai è esistita nella realtà. Robert esagera anche la profondità del prolungamento assiale, soluzione che rimanda al suo progetto per l'ampliamento della Grande Galleria del Louvre⁵² e al dipinto in cui raffigurò la stessa galleria in rovina. Nel suo edificio, il grande emiciclo del triclinio si anima della presenza di alcuni villici, mentre la volta massiccia e incombente viene trasformata in un leggero baldacchino di rampicanti che ondeggiano al vento. Nel 1775, il pittore francese Louis Chaix⁵³ disegno un incantevole veduta delle Grandi Terme: l'immediatezza della composizione nasce dall'angolazione insolita che le viene data con il punto di vista quasi al livello del terreno generando una sensazione avvolgente. Vedute di questo tipo avvicinano l'antico visitatore della villa al visitatore moderno. Le reazioni dei visitatori di villa Adriana si differenziano rispetto a quelle di chi visita Pompei o Ostia dove il legame fra natura e opera dell'uomo si è irrimediabilmente spezzato. L'interesse per i paesaggi della villa, ritratti in numerosissime vedute, venne eguagliato dall'attenzione per le rovine che diversi architetti si preoccuparono di documentare nei loro disegni. Molti di questi sono pressoché indistinguibili dalle opere dei pittori che con quegli architetti

51- G.K. Loukouski, *La Rome d'Hubert Robert*, Paris, 1930, tav. 77; H. Burda, *Die Ruinen in den Bildern Hubert Robert*, Munchen, 1979, pp. 82-97.

52- A. Corboz, *Peintre militante et architecture révolutionnaire: A propos du thème du tunnel che Hubert Robert*, Basel, 1978.

53- Vedi J.F. Méjanes, *A spontaneous Feeling for Nature: French Eighteenth-Century Landscape Drawings*, "Apollo", 104, 1976, pp. 401-412.

visitarono il sito, ma da altri schizzi e piante in scala affiora una cura di tipo specialistico di certi particolari. E' il caso di Charles-Louis Clérisseau⁵⁴ che si recò più volte alla villa nel corso degli anni 40 e 50 del Settecento, spesso insieme a altri pittori come Claude -Joseph Vernet e architetti

quali Adam e Piranesi. Il disegno più pittorico di Clérisseau raffigura la rotonda delle grandi terme⁵⁵: in un primo piano, la composizione è bilanciata a destra da una porzione crollata della volta a cassettoni, mentre a sinistra compare un insieme pittorico di diversi rilievi, frammenti architettonici e figure; in secondo piano, giganteggia la concavità ombreggiata della sala circolare traforata da un oculo nella cupola. Sotto quest'ultima Clérisseau si prende la libertà di dare una sistemazione nuova a varchi e nicchie, collocando al centro un nicchione fiancheggiato da portali più piccoli, laddove in realtà la disposizione è inversa. È probabile che questi gli aggiustamenti nascessero dalla volontà di situare all'estremità visibile la composizione una concavità che attirasse fortemente l'occhio; illuminante risulta il confronto con il disegno della stessa architettura fatto da Piranesi. In un altro disegno Clérisseau mostra l'edificio di servizio centrale⁵⁶ incorniciato dall'atrio a volta delle grandi terme. Anche qui si prende qualche libertà: vani ad arco dell'edificio dovrebbero proseguire interrotti dal pianterreno al primo piano, mentre Clérisseau li

54-McCormick, 1990, e *Piranesi and Clérisseau's Vision of Classical Antiquity*, in Brunel, 1978, pp. 303-314.

55-Blair Adam, n. 458.

56-Cambridge. Fitzwilliam Museum, n. 3666; riprodotto in McCormick, 1990, fig. 34.

trasforma in una doppia serie di arcate; inoltre, la superficie della volta appare interamente struccata, ma all'epoca la decorazione già non esisteva più.

I disegni rivelano tutti un uso raffinato della modellatura, che mette a nudo la geometria tridimensionale dei cilindri e dell'ottagono sottesa al progetto. Clérisseau prestò grande attenzione alla struttura degli archi che segnano l'innalzarsi della volta. Egli frequentò villa Adriana accompagnato anche dal suo allievo Robert Adam che non ha caso nei suoi fogli mostra raffigurazioni la cui costruzione è estremamente somigliante a quella del suo maestro. Il tipico sapore settecentesco della descrizione che diede ad Adam delle sue sedute alla villa è tale che vale la pena citarla. Nell'aprile del 1756, Adam visitò Tivoli “per vedere la villa di Adriano, disegnare e controllare certa gente che lavora lì per me, visto che mi sto facendo una pianta esatta”⁵⁷. Sono almeno dodici i fogli di Adam pervenuti a noi molti dei quali condividono con i disegni di Clérisseau soggetti e anche alcune caratteristiche compositive al punto che alcuni disegni sembrano essere esercizi di resa architettonica. Nei suoi disegni si legge la volontà di enfatizzare alcune parti rispetto ad altre come nel tentativo di voler mettere in rilievo o di appiattire determinati particolari architettonici. Egli ricalcò anche la pianta del complesso sud tracciata dal Ligorio e l'influenza dello studio nonché della frequentazione si

57-J. Fleming, *Robert Adam and His Circle in Edimburgh and Rome*, London 1962, p. 204, e *Allan Ramsay in Italy*, “Connoisseur”, 137, 1956, pp. 78-84.

trova nelle sue opere caratterizzate da un notevole assortimento di ambienti geometricamente differenti che danno luogo a sequenze di spazi di grande varietà. L'esperienza di Adam come quella di molti altri ci dice quanto Roma fornisse agli architetti stranieri sia l'occasione di conoscere i suoi monumenti antichi, sia le tradizioni antiquarie a quelli associate. I disegni della villa eseguiti da Adam dimostrano una libertà ed una creatività che ben si confanno a un giovane architetto tirocinante ansioso di accumulare un repertorio di forme a cui fare riferimento al momento di realizzare un progetto. Per questo motivo l'esecuzione è piuttosto sommaria e mira a cogliere i rapporti essenziali tra spazi e volumi, luci e ombre, evitando il formalismo e l'attenzione al dettaglio dei rilievi in scala; appare chiaro che a muoverlo non è un interesse antiquario ma architettonico. La differenza tra questi due tipi di atteggiamento risulta evidente in tre stampe raffiguranti il teatro sud pubblicate negli 1753 dall'architetto Giuseppe Pannini dedicate al Cardinal Silvio Valenti, segretario di Stato e ispettore dei beni antiquari sotto Papa Benedetto XIV. Incaricato di fare indagini sul teatro, i suoi disegni furono poi incisi all'acquaforte da Paolo Fidanza, che sulle lastre riportò lunghe didascalie a spiegazione del metodo e degli obiettivi del Pannini:” Trasferitomi in adempimento degli ordini dell'E.V. a Tivoli per osservare il Teatro Scenico di nuovo ultimamente scoperto fra le rovine di Villa Adriana, ne presi le misure, e ne cavai la Pianta e lo Spaccato con quella esattezza, che lo stato presente

dell'edificio hanno potuto permettermi; poiché non ostante che il tempo ne abbia distrutta una parte, ne rimane però di esso quanto per idearne con moral certezza lo stato primiero bastar possa. Per eseguir ciò con maggior precisione ho dovuto con profondi scavi riconoscere le vestigie de' fondamenti quali ho rinvenuti capaci a sostenere nel fronte della Scena doppi colonnati di Granito e Giallo antico d'ordine composito che vendevansi a tempo di Pirro Ligorio, e di Francesco Contini, quali lo attestarono⁵⁸. La prima delle tre tavole, di formato in folio, riproduce la pianta del teatro sud accompagnata dal prospetto delle gradinate e dell'edicola circolare fatiscenti. La seconda presenta invece tre prospetti del teatro: Una ricostruzione delle gradinate e dell'edicola che corrisponde al prospetto della prima lastra, un prospetto della *frons scenae* com'era all'epoca, senza il colonnato, e una ricostruzione della scena con il doppio portico restaurato. La terza stampa comprende una prospettiva del teatro vista da nord, che lascia fuori la scena per mostrare l'orchestra in tutta la sua ampiezza; al di sotto Pannini indica le misure delle gradinate, gli ordini della scena e qualche particolare sul torso di una statua che si presume fu rinvenuto nel corso delle ricerche. Pannini si preoccupò principalmente di documentare con accuratezza quello che trovò sul sito e di ricostruire in maniera plausibile l'aspetto originario dell'edificio sulla base di un attento esame dei resti, pur frammentari. Ma il suo metodo archeologico e suoi obiettivi sono sostanzialmente diversi da quelli di

58- Pannini e Fidanza, Roma, 1753, p. 1.

Adam, che era mosso da un intento architettonico e creativo. L'astrazione meccanica della forma data dall'italiano, unita alla tecnica spigolosa del Fidanza, si risolve in una serie di immagini aride e spente se paragonate ai più vivaci disegni di Adam, ricchi di spessore e di chiaroscuri drammatici. Malgrado i loro limiti, tuttavia, le opere del Pannini costituiscono una pietra miliare negli studi sulla villa, perché per loro tramite le riproduzioni in scala e le ricostruzioni di una sua importante fabbrica raggiunsero per la prima volta il pubblico. In questo senso, la modesta immagine che egli condusse prefigura le monografie archeologiche dedicate alle varie strutture della villa, vedi quelle recenti riguardanti il giardino stadio e il recinto dell'isola. Un altro personaggio che legò la sua vicenda professionale al disegno della villa fu Charles Cameron⁵⁹; pubblicò in una lussuosa edizione dei disegni di Palladio raffiguranti le terme romane corredandoli con molte raffigurazioni di particolari decorativi; in coda era inserito un gruppo di tavole raffiguranti soffitti e stucchi, dette dei quali ascritti alla villa. I disegni dello scozzese, che in primo tempo vennero considerati ricostruzione di frammenti andati poi perduti, si rivelarono poi essere un adattamento di alcune invenzioni nate dalla mano di Francesco Bartoli⁶⁰. Oggi sappiamo con certezza che nessuno di questi è attendibile: “Bartoli assimilò le impressioni di tratte da un'osservazione diretta e da disegni altrui delle volte decorate romane

59- G.K. Loukouski, *Charles Cameron*, London, 1943.

60- T. Ashby, *Drawings of Ancient Paintings in English Collections*, PBSR, 7, 1914, pp.1-62; P. Quarrie, *Treasures of Eton College Library*, New York, 1990., in particolare nn.187,188.

e ne rielaborò i vari elementi, creando un disegno interamente suo.”⁶¹

La villa continuò a suscitare interesse anche dopo il 1770 ; il britannico Hardwick ed il suo amico Giacomo Quarenghi⁶² vi si recarono insieme e alcuni dei disegni che realizzarono sono giunti fino a noi. Analizzando i disegni dei due appare evidente che, avendo fatto il lavoro insieme, vi sono molte analogie. Questi disegni ebbero un'importante diffusione al punto che anche lavori successivi come quelli di John Soane realizzati qualche anno dopo evidenziano un debito di paternità nei confronti delle tavole del Quarenghi come nel caso della pianta delle piccole e grandi terme. Aldilà di questo, l'episodio mette in luce il ruolo fondamentale svolto dal disegno nel diffondere notizie intorno alla villa e illustra come il sito stesso, attirando architetti da tutta Europa, facilitasse lo scambio di idee in materia di architettura. Gli interni cupolati della Banca d'Inghilterra firmati da Soane devono molto alla conoscenza che questi aveva della villa, anche se per realizzarli Soane dovette rifarsi ai disegni di Hardwick e Quarenghi. Se la maggior parte degli artisti e architetti del Settecento che visitarono la villa sembra essersi accontentata di disegnare alcuni dei suoi monumenti più suggestivi, poco dopo la metà del secolo cominciò ad affermarsi la pratica di indagini più approfondite. E' singolare che a differenza di quanto è accaduto per gli altri importanti monumenti romani dei quali nei tre secoli precedenti sono state riprodotte piante e

61- Joyce, 1990, pp. 357-358.

62- s. Angelini, *I cinque album di Giacomo Quarenghi nella Civica Biblioteca di Bergamo*, Bergamo, 1967, tavv. 3, 20.

prospetti in numerose pubblicazioni, di villa Adriana non venne data alle stampe nessuna pianta in scala dei suoi edifici. Circolavano molti disegni ispirati ai suoi scenari, ma se si fosse dovuto giudicare dai trattati di architettura più comuni alle raccolte di di tavole con illustrazioni e ricostruzioni di edifici romani, la villa poteva non essere mai esistita. La motivazione a questa anomalia era da ricercarsi sia nella difficoltà di accesso al sito sia alla difficoltà di applicare le regole vitruviane a queste architetture. Pertanto, o se ne aveva un'esperienza diretta o la si conosceva attraverso la diffusione dei disegni eseguiti in loco. Nella seconda metà del Settecento, vennero fatti almeno quattro tentativi per rimediare alla situazione e si condussero delle ricerche accurate che tuttavia rimasero perlopiù inedite: è questo il caso delle tre indagini a opera di architetti dell'Accademia di Francia a Roma; tra il 1776 e il 1781 uscirono invece alcune parti importanti di un quarto studio, effettuato da Piranesi già intorno al 1750. Quest'ultimo era un personaggio ricercatissimo e molto frequentato dagli architetti francesi. Oggi lo si considera innanzitutto un incisore appassionato di antichità, ma ai suoi tempi per mesi veniva reputato un architetto di grande creatività e i suoi disegni provocatori, quali la pianta di un immaginario Magnifico Collegio⁶³, influenzarono tutta una generazione di architetti, specie francesi. Fra il 1754 e il 1756, forse su suggerimento di Piranesi o di Clérisseau, un gruppo di questi prese

63- Il progetto di Piranesi per il Magnifico Collegio (ca. 1750) si ispirava in parte al recinto dell'isola, in particolare al canale circolare.

parte ad un'indagine della villa: Marie-Joseph Peyre, Pierre-Louis Moreau-Desproux, e Charles de Wailly collaborarono alla ricerca, che a quanto sembra, però, non fu mai portata a termine. All'inizio dell'Ottocento, Sebastiani riferisce che i tre architetti avevano lavorato “con incredibile assiduità moltissimi giorni in diversi anni. L'abbozzo della loro pianta fatta sopra la scala di circa una lega per tesa comprendeva un'estensione di 625 tese dilungo, sopra 325 di largo (circa 1120 x 600 metri), ripiena tutta di fabbriche, ma o perché la pianta fosse stata fatta a più riprese o perché troppo difficil cosa fosse il ritrovare i legamenti che l'una fabbrica univano all'altra, non poterono mai giungere a conciliare e formare un tutto insieme, per cui non fu mai pubblicata⁶⁴. L'influenza della villa risulta evidente sia nei primi progetti di Peyre, sia negli edifici che Wailly ideò dopo la partenza da Roma. Nel 1756, durante il suo soggiorno romano, Peyre aveva disegnato un'Accademia che si rifaceva quasi in egual misura al Magnifico Collegio di Piranesi e alla villa; elemento forse più interessante del progetto è l'introduzione di ambienti di forme dimensioni diverse che davano vita a configurazioni cellulari di grande varietà geometrica, sulla falsariga delle piccole terme. Intorno al 1763, disposizioni analoghe degli spazi fanno una prima comparsa in Francia nei progetti per abitazioni private, che dalla semplice infilata di stanze passano a insiemi più complessi di stanze collegate tra loro⁶⁵.

64- Sebastiani, 1828, p. 310.

65- R. Middleton, *Neoclassical and Nineteenth-Century Architecture*, vol 1: *The Enlightenment in France and England*, New York, 1987, pp.118-119.

Nelle *Oeuvres d'architecture*(1765), Peyre indicò come elementi dell'architettura romana particolarmente degni di essere imitati i corridori di servizio sotterranei e l'ingegnosa illuminazione dall'alto⁶⁶ per le camere del pianterreno, sfruttati anche nella villa. Il cortile centrale del castello di Montsmusard⁶⁷ progettato da de Wailly (il progetto, risalente al 1764 non fu mai portato a compimento) e opportunamente detto “Temple d'Apollon” è invece una struttura colonnata e allude sapientemente alla sala circolare, mentre il disegno del 1782 del castello di Enghien presso Anversa, rimane anch'esso irrealizzato, presentava una vasca ornamentale ispirata al canale scenografico. Il lavoro dei francesi sopracitati venne ripreso nel 1762 da Jacques Gondoin; il resoconto del suo lavoro redatto da Quatrèmere de Quincy ne segnala chiaramente la portata: ” Il complesso di rovine (che costituiscono la villa di Adriano) occupa parecchie miglia quadrate. Individuare la posizione di tutti questi monumenti e i rapporti esistenti tra loro, restituire un prospetto alle piante, lavorare con una catena da topografo in questo labirinto di macerie richiedeva un genio particolare, quasi divinatorio. Inoltre, per proseguire felicemente l'indagine occorreva possedere il terreno (da misurare). Il signor Gondoin decise nientemeno che di acquistare la proprietà e così avrebbe fatto, non fosse stato per gli innumerevoli ostacoli sorti. Egli continuò tenacemente a raccogliere nei suoi album

66- M.J. Peyre, *Oeuvres d'architecture*, Paris, 1765, pp. 10, 32.

67- A. Braham, *Charles de Wailly and Early Neo Classicism*, BM, 114, 1972, pp. 670-685; Mosser, 1979, n. 318.

ogni dettaglio che la natura del sito gli consentiva di documentare. Poi, con generosità rara, diede tutto all'amico di Piranesi, che all'epoca stava dedicandosi a un progetto analogo”⁶⁸. Dopo aver affidato a Piranesi i risultati incompleti della sua indagine, Gondoin rientrò in Francia, dove progettò tra l'altro edifici di stile classico come la Scuola di Chirurgia a Parigi che sfoggiava una fontana a ninfeo dedicata a Esculapio. Gondoin, dopo il fallimento del secondo tentativo di acquistare la villa, si ritirò in Francia e provò a fare nella sua tenuta in piccolo quanto aveva fatto Adriano nella villa a lui tanto cara ma la rivoluzione francese impedì la realizzazione del suo sogno.

Di tutti gli artisti, archeologi e architetti che nell'arco dei cinque secoli passati hanno studiato la villa, Giovanni Battista Piranesi si impone come il suo interprete ispirato ⁶⁹. Piranesi visitò Roma per la prima volta nel 1740, alla suggestionabile età di vent'anni e l'esperienza determinò il corso della sua vita. Dopo essersi stabilito definitivamente nel 1747, egli si dedicò fino alla fine dei suoi giorni all'indagine sistematica della città, in particolare dei suoi monumenti antichi, rinnovando la tecnica dell'incisione all'acquaforte realizzò una serie di stampe di grande effetto che per la cura dei dettagli, le dimensioni e la grandiosità della concezione non avevano pari. Queste stampe ebbero ampia diffusione, sia come fogli sciolti che in volumi rilegati, e alcune di esse, come le *Antichità romane* (1756), sintetizzarono

68- Quatremère de Quincy, 1834, pp. 203-204.

69- Per una disamina generale della vita e dell'opera di Piranesi, vedi Wilton-Ely, 1978, e Scott, 1975.

brillantemente il tipo di erudizione antiquaria che aveva contraddistinto i tre secoli precedenti. Grazie al lavoro instancabili di Piranesi e attraverso la sua straordinaria visione, intere generazioni di studiosi, turisti, architetti e viaggiatori “casalinghi” che non hanno mai avuto la fortuna di visitare Roma di persona sono riusciti a conoscerla e a comprenderne l'architettura. Nei trecent'anni successivi alla riscoperta della villa, l'architettura romana mantenne un'autorità indiscussa in tutta Europa. Gli architetti potevano dissentire sull'importanza da assegnare a certi esempi piuttosto che ad altri e sull'interpretazione che bisognava darne, ma tutti concordavano sul fatto che gli studi dei resti archeologici romani, condotti sul sito o sui libri, costituivano un momento essenziale della loro formazione professionale. Architettura antica significava a tutti gli effetti architettura romana, proprio perché i siti archeologici romani erano sia accessibili che pubblicati, e nella pubblicazione nessuno fu più sistematico e analitico di Piranesi. Intorno alla metà del Settecento, tuttavia, il primato dell'architettura romana cominciò ad essere messo in discussione, tant'è che con l'aumentare delle conoscenze relative agli antichi monumenti greci favorito dalle opere del conte Caylus, di Le Roy, Stuart e Revett, si finì per sottolineare la nobile semplicità dell'architettura greca a spese di quella più complessa romana. Sulla scia del filosofo Jean-Jacques Rousseau, alcuni teorici della disciplina come Marc-Antoin Laugier caldeggiarono il ritorno alle

fonti primitive e, facendo risalire le origini dell'architettura agli ordini greci e le origini del tempio greco a costruzioni primeve, considerarono il disegno architettonico greco un esempio di genuinità e immediatezza, mentre l'architettura romana, che spesso sfruttava gli ordini per motivi decorativi oltre che strutturali, fu criticata per la mancanza di rapporti tra forma e funzione. Partendo da tali premesse, nacque e si sviluppò il neoclassicismo, un'estetica nuova e rivoluzionaria che preferiva la razionalità all'invenzione e la semplicità alla complessità. La reazione di Piranesi si esprime sotto forma di dichiarazioni polemiche⁷⁰, con cui egli affermò la supremazia dell'architettura romana su quella greca dal punto di vista sia estetico che storico, e tale preoccupazione lo accompagnò fino all'ultimo, quando, già malato, si recò a Paestum⁷¹ per studiare i famosi templi e stabilire che si trattava di opere etrusche e non elleniche, da considerare pertanto legittime antecedenti dei monumenti romani. Pochi hanno notato il fatto che in quello stesso periodo Piranesi era anche impegnato nella pubblicazione delle ricerche su un sito, villa Adriana, che ai suoi occhi rappresentava l'espressione massima della varietà dell'architettura romana. Le vedute della villa incise da Piranesi sono molto note, ma gli studiosi hanno dimostrato spesso la tendenza a separarle dai suoi altri sforzi mirati a documentarne i resti. Esistono numerose prove a sostegno della tesi che negli ultimi anni di vita

70- R. Wittkower, *Piranesi's 'Parere su l'Architettura'*, JWCI, 2, 1938-1939, pp. 147-158; Wilton-Ely, 1978,

71- Pane, 1980.

Piranesi stesse preparando la pubblicazione di un'indagine approfondita della villa che sarebbe stata la summa dei suoi lunghi studi sull'architettura romana. La morte, sopraggiunta nel 1778, gli impedì di portare a termine il grandioso progetto, con il risultato che parti significative di questa ricerca andarono perdute o rimasero inediti, mentre altri frammenti postumi dati alle stampe del figlio Francesco sono stati largamente ignorati. Facendo riferimento alla grande pianta della villa pubblicata da quest'ultimo nel 1781, tenteremo in questa sede di ricostruire il modo in cui si articolava il lavoro, quale portata avesse e quali fossero gli obiettivi che il Piranesi padre si era proposto di conseguire. Il suo interesse per la villa raggiunse l'apice appena prima del 1778, ma sui suoi resti egli lavorò tutta la vita⁷². Un graffito del 1741 nel criptoportico dell'edificio con peristilio con vasca⁷³ vi attesta la sua presenza poco dopo l'arrivo a Roma. Negli anni quaranta e cinquanta del secolo, Piranesi si recò più volte a disegnare sul sito, spesso in compagnia di artisti stranieri quali Clérisseau e Adam⁷⁴. Il biografo Legrand racconta che disegnando e prendendo le misure della villa essi “furono obbligati farsi largo nella boscaglia a colpi d'accetta e poi dettero fuoco alla zona che avevano così disboscato per eliminare serpi e scorpioni. Tali precauzioni

72- Vedi M.Lolli-Ghetti, *Giambattista Piranesi a Villa Adriana*, in Giuliano et al., 1988, pp. 183-219; J. E. Mortensen in *Giovanni Battista Piranesi: Drawings and Etchings at Columbia University*, a cura di D. Nyberg, New York, 1972, pp. 112-114; J.Pinto, *Piranesi at Hadrian's Villa*, SHA, 43, 1993, pp. 464-477.

73-S. Gavuzzo Steward, *Note sulle Carceri piranesiane*, “L'arte”, 15-16, 1971, pp.56-74

74-A. A. Tait, *Reading the Ruins: Robert Adam and Piranesi in Rome*, “Architectural History”, 27, 1984, pp. 524-533.

indispensabili per poter disegnare in pace, erano tanto preziose quanto lo sarebbe risultata una licenza di stregoneria presso i villici del luogo, perché fin quando questi non si abituarono alla loro presenza, nessuno fece del male agli artisti dal momento che nessuno osava avvicinarli”⁷⁵. Sempre nella biografia di Piranesi, Legrand riferisce che quando andavano a disegnare alla villa il maestro e i suoi assistenti “si alzavano sempre al sorgere del sole, soddisfatti di un pasto frugale e di un materasso di paglia adagiato fra le ricche vestigia”⁷⁶. Piranesi dovette dedicare una quantità immensa di tempo e di sforzi al rilievo del sito; basti pensare che nel 1796, quando fu redatta la pianta della villa per mano di un gruppo di studenti, quaranta ingegneri lavorarono sei mesi per esaminare meno della metà dell'area compresa in quella del Piranesi. Nel 1781, a tre anni dalla morte del padre, Francesco Piranesi pubblicò la grande *Pianta delle fabbriche esistenti nella villa Adriana* liquidata dagli archeologi come opera di fantasia. La pianta di Piranesi, riconosciuta come opera del padre, è stampata su sei fogli formato *in folio* che montati insieme, raggiungono una lunghezza di oltre 3 m. La grande scala utilizzata 1:1000⁷⁷ e la sua inarrivabile tecnica di incisione gli consentirono di illustrare nel dettaglio ogni elemento della villa. Viste insieme, le sei grandiose tavole comunicano un'impressione

75-J.G. Legrand, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.B. Piranesi architecte, peintre et graveur* (Bibliothèque Nationale, Parigi, Ms. Nouv. Acq. Fr. 5968, f.138V), trascritto in G. Erouart e Mosser, *A propos de la 'Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.B. Piranesi': origine et fortune d'une biographie*, in Brunel, 1978, p. 235.

76-Erouart e Mosser, *A propos de la 'Notice historique...'*, p. 245.

77-La scala di 1000 palmi romani sotto la dedica misura 21,9 centimetri. poiché un palmo romano equivale a 22,34 cm, ne consegue che la scala è di 1:1020.

vivida dei rapporti organici che legano le architetture della villa al terreno su cui fu edificata. L'estensione dell'area riprodotta (la dimensione nord-sud misura oltre due chilometri), pur non mettendo in ombra le costruzioni, dà risalto al terreno: l'architetto e progettista Piranesi, forse influenzato dal suo contemporaneo Gianbattista Nolli⁷⁸, pone qui l'accento sulla toponomastica della villa. A differenza del Contini, Piranesi sfrutta magistralmente l'ombreggiatura per dare spicco alle valli e ai crinali che definiscono l'ampiezza del sito. Va notato inoltre che leggi suoi contorni non sono illuminati da una sola fonte, come fosse dal sole ma da più punti. Un altro tocco illusionistico è quello lampante della lunga lastra marmorea dai bordi irregolari e consumati, sorretta da grappe metalliche, sulla quale sembra incisa la pianta. Si tratta di un evidente allusione alla *Forma Urbis Marmorea*⁷⁹, il modello in marmo dell'antica Roma, alcuni frammenti del quale ispirarono le descrizioni del sito date da Piranesi dopo il 1756. I bordi apparentemente spessi della lastra contrastano con quelli regolari dei fogli, accentuando l'illusione che la pianta sia incisa sul marmo anziché stampata su carta. Piranesi intensifica ulteriormente l'effetto sovrapponendo alla lastra altri frammenti: l'iscrizione dedicatoria e i bolli laterizi, il tamburo e la base di colonna dorica riportati con i punti cardinali. L'abbondanza di notizie grafiche riportate sulla pianta viene oltremodo arricchita da un esteso

78-A. Ceen, *Rome, 1748: The Pianta grande di Roma of Gianbattista Nolli in facsimile*, Highmount, New York., 1984

79-FUR, e E. Rodriguez Almeida, *Forma Urbis Marmorea: Aggiornamento Generale, 1980*, Roma, 1981.

commento di quattrocentotrentaquattro voci che identificano e analizzano quasi ogni parte della villa. Il commento di Piranesi, che supera di gran lunga quello di Ligorio di Contini, articola i resti della villa in ventuno nodi o zone, ciascuna delle quali viene prima rappresentata e poi esaminata nel dettaglio, spesso ambiente per ambiente. Le informazioni fornite sono di quattro tipi: -identificazioni fondate sulle funzioni presunte, spesso fantasiose, dei ruderi; descrizioni ampie e solitamente accurate di ciascun elemento, che spesso documentano particolari poi andati perduti; testimonianze preziose sui luoghi di ritrovamento delle opere d'arte; indicazioni sulla proprietà di ogni zona, dalle quali è possibile ricostruire com'era suddiviso il sito all'epoca. Un documento così originale e pregevole, che esplicita in ogni frase l'autorevolezza di Piranesi antiquario erudito e la sua passione polemica, non certo l'opera dell'allora ventitreenne Francesco. In confronto alla sua resa piuttosto pesante di soggetti analoghi come il rilievo di Pompei del 1795⁸⁰, la pianta di villa Adriana presenta un'esecuzione più ricca di sfumature, basata su una sottile gradazione del tratto anziché su soverchianti contrasti di chiaroscuro. Il disegno di Napoli fornisce importanti notizie su quel che ne precedette la pubblicazione. Benché sia stato esposto due volte dal 1938⁸¹, anno in cui venne identificato, non se ne sono mai

80- Francesco Piranesi redasse due piante generali degli scavi di Pompei, l'una nel 1780 e l'altra nel 1792; vedi J. Wilton-Ely, *Piranesi*, cat. mostra, London, 1978, p. 128.

81-R. Pane, *L'acquaforte di G. B. Piranesi*, Napoli, 1938, pp. 18-19; E. Galasso, *Omaggio a Piranesi*, Benevento, 1968, p. 50; Bettagno, 1978, p.65.

approfondite le implicazioni: in particolare, nessuno esaminato in relazione alla pianta, di cui è chiaramente uno studio preliminare. Il disegno, enorme, a scala identica alla pianta pubblicata e i sei grandi fogli che lo compongono corrispondono esattamente alle tavole di quella.⁸² Dei sei fogli il secondo reca la data del 1777 che, insieme alle lunghe annotazioni di pugno di Giovanni Battista, fuga qualunque dubbio riguardo la paternità dell'intero progetto. Visto da vicino il disegno di Napoli sempre una sorta di palinsesto costituito da più strati eseguiti con diversi mezzi, con cancellature, eliminazione e appunti scritti da mani diverse. Il disegno rivela quattro fasi di lavorazione: la prima corrisponde alla rappresentazione precisa delle maggiori fabbriche della villa, ovvero al trasferimento iniziale dei numerosi disegni in scala eseguiti sul sito; nella seconda furono eseguiti i particolari topografici più importanti, dei corsi d'acqua delle valli est e ovest in (acquerello azzurro) e le terrazze più grandi in (acquerello giallo). A questa fase sembrerebbe essere seguita la resa a mano libera della cornice marmorea, delle grappe e decorazioni varie. Piranesi apportò alcune correzioni e inserì delle note in gesso rosso riportanti indicazioni per il miglioramento della resa grafica. Nella quarta ed ultima fase passò con una penna metallica alcuni particolari

82-Il disegno risulta tagliato in dieci fogli, ma l'originale si componeva chiaramente in sei fogli, ognuno dei quali misura all'incirca 520 x 710 millimetri. La pianta è stata incollata a un cartoncino di supporto rigido che ne ha impedito l'esame del verso e si presenta in cattivo stato. Le misure comparative che seguono, rilevate dal disegno di Napoli e dalla pianta, confermano l'identità della scala: diametro del recinto del teatro Marittimo (43 mm), larghezza della terrazza est-ovest (95 mm), asse maggiore del cortile del peristilio con vasca (51 mm).

architettonici assegnando loro una serie di numeri corrispondenti a quelli del commento che sembra essere stato abbozzato dal padre e che Francesco adattò e incise su lastre separate della pianta.⁸³

Nell'ultimo decennio della sua vita, Piranesi realizzò dieci stampe della villa, alcune delle frutto di studi preparatori più antichi e disegnati sul sito. Quattro di questi studi, alcuni dei quali realizzati con i già citati Adam e Clérisseau, ci sono pervenuti insieme ad altri sei fogli raffiguranti parti della villa di cui non fu mai stampata alcuna veduta. In tutto sono sedici le vedute dedicate da Piranesi a villa Adriana ed illuminano splendidamente l'eccezionale fusione di accuratezza documentaria e genio interpretativo che contraddistinsero l'artista.

La prima acquaforte in ordine di tempo raffigura la sala circolare, identificata come Tempio di Apollo, che anche allora era in piedi solo per metà.

Del 1769 è invece la veduta frontale del triclinium scenografico, che rappresenta con rimarchevole chiarezza gli spicchi concavi e più antichi della complessa volta, usando i due avanzi simmetrici della muratura crollata per chiudere il primo piano.

L'incisione della terrazza est ovest (1770) illustra forse più di ogni altra sua raffigurazione della villa l'ambientazione magnifica in cui si collocava: la spettacolare fuga del muro dell'ambulacro indirizza subito l'occhio verso le cime a sud di Tivoli, dominate dal monte Ripoli, che

83- Questa osservazione si deve a Joe Aronson. L'uso di lastre separate per il *Commento* tuttavia non dimostrano necessariamente un intervento di Francesco in quanto anche Giambattista era solito utilizzare questo stratagemma in caso di commenti elaborati alle tavole.

fanno da sfondo alle parti orientali della villa più elevate; in secondo piano, un pastore pascola le greggi entro i confini della vasca assiale al centro della spianata. Il ruolo preponderante che svolge il paesaggio in quest'opera relativamente antica verrà assegnato nelle stampe posteriori alle architettura che presentano un andamento più avvolgente e di contenimento.

Dello stesso anno è la scenografica veduta che ritrae la sala principale delle grandi terme vista da sud est. La composizione di Piranesi sottolinea il contrasto pittoresco tra le forme arcuate della massiccia volta a crociera e i delicati festoni dei rampicanti che riempiono ad arte gli squarci aperti nella muratura.

Nel 1774 comparvero altre due stampe: la prima è uno scorcio della sala absidata, e illuminata da una luce obliqua che dà grande risalto alla semicupola; anche nella seconda, un'acquaforte dell'edificio di servizio centrale, Piranesi ricorre a un'illuminazione obliqua che mette in evidenza la ricca superficie muraria a *opus reticulatum* e la scansione del piano superiore mediante paraste; la luce filtra fra le rovine attraverso gli squarci della terrazza superiore prodotti dal crollo delle volte.

Nel 1776 Piranesi pubblicò l'incisione raffigurante il muro che chiude il lato orientale del cortile dell'acqua. Sia la composizione nel suo insieme, sia molti particolari della stampa definitiva come la collocazione di alberi, figure e perfino lo spazio destinato alla

didascalia, vennero prestabiliti tramite un disegno preliminare; peraltro i due elementi compositivi più importanti, l'albero che incornicia la veduta e le nuvole leggere visibili a destra, risultano assenti dal disegno: evidentemente furono incisi sulla lastra a mano libera.

Dello stesso anno è l'acquaforte che ha per soggetto il prolungamento assiale del triclinium scenografico, per la quale esiste uno studio preparatorio oggi appartenente a una collezione privata. La stampa è notevole per l'uso caratteristico dello scorcio e del chiaroscuro, specie nella luce che si riversa all'interno delle aperture della volta; al contrario, più che sui contrasti fra luci e ombre, il disegno si concentra sulla risoluzione dei problemi compositivi che poneva la prospettiva angolata. Sia l'una che l'altro comunque documentano fedelmente particolari quali ad esempio i mosaici della volta e gli elementi strutturali; di questi ultimi, è probabile che l'arco appiattito in primo piano a sinistra, sotto al quale in origine scorreva l'acqua che dalla cascata terminale arrivava al canale scenografico, fosse visibile prima del 1771, anno in cui, come annota Piranesi, venne ricoperto.

Analogamente agli interni palatini che hanno tanta preminenza nella scenografia barocca, la galleria dell'appartamento con portico ritrattata da Piranesi nel 1777 è anch'essa scandita da passaggi alternati di luce e ombra. Da allora, quest'ambiente ha subito pochi cambiamenti; un confronto fra la stampa di Piranesi e una fotografia moderna darà la misura della sua accuratezza e attendibilità archeologica. Come nella

maggior parte delle sue vedute Piranesi anche qui manipola le dimensioni e i rapporti proporzionali, documentando tuttavia fedelmente le strutture essenziali e i dettagli ornamentali.

La stampa raffigurante la sala ottagonale delle piccole terme, forse l'ultima veduta della villa a essere incisa, è vero e proprio *tour de force* di resa architettonica. Un bel bozzetto in gesso rosso ne costituisce senza dubbio lo studio preparatorio. Grazie ad un'impareggiabile padronanza della composizione e del gioco di luci e ombre acquisita in tutta una vita trascorsa a studiare architettura romana e a catturarne l'essenza sulla lastra incisa, Piranesi riproduce con una tale maestria la muratura modulata che racchiude e sagoma lo spazio centrale che difficilmente anche una fotografia potrebbe rendere meglio l'effetto. Colpisce soprattutto lo straordinario scorcio degli archi tridimensionali che si aprono nel muro convesso a destra. Le sue doti interpretative risultano particolarmente indicate alla resa della natura organica della struttura, le pareti della quale sembrano pulsare di movimento, mentre le volte si inarcano come rami di alberi possenti che si incontrano in una corona ariosa di fogliame. I disegni delle fabbriche della villa eseguiti da Piranesi forniscono la testimonianza più diretta ed eloquente del suo duraturo interesse per il sito. Dei tanti, il più bello è forse quello a gesso rosso che rappresenta la sala circolare delle grandi terme.⁸⁴ Il tratto deciso e l'ombreggiatura raffinata ritraggono uno spazio plasmato dalla concavità delle pareti,

84-Il disegno di Piranesi è invertito per favorire il trasferimento della composizione sulla lastra di rame.

restituendo perfettamente la struttura essenziale dell'edificio e il suo aspetto pittoresco. Piranesi documenta anche la ricca decorazione pittorica che adorna la volta e le nicchie sottostanti, confermando molti dei dettagli annotati da Ghezzi nel suo disegno del 1742, come pure il cumulo di macerie in primo piano destra. Contrariamente ai disegni di Clérisseau e Adam del medesimo soggetto, il foglio di Piranesi riporta con accuratezza la disposizione dei varchi nei muri. Un altro bel disegno a gesso rosso ci mostra i quartieri di servizio, dei quali Piranesi scelse di rappresentare la lunga facciata curva da nord-ovest per dare risalto all'imponenza della struttura troneggiante sopra la valle ovest; la composizione ricorda le sue vedute del Colosseo e del Pantheon, caratterizzate anch'esse da una spettacolare fuga di mura esterne curve. In un terzo schizzo, eseguito in gesso rosso su nero, Piranesi raffigurò invece il recinto dell'isola, con la mole del cortile delle fontane ovest che si erge sulla sinistra e i muri dell'isola vera e propria che occupano il resto del campo; questa composizione richiama alla mente un'altra sua vista del Colosseo, questa volta del suo interno, nella quale l'arco avvolgente della gradinata in rovina abbraccia la sostruzione del monumento che si proietta in primo piano. Lo schizzo autografo del recinto dell'isola sembra sia stato copiato da un ignoto disegnatore⁸⁵ che riuscì a catturare, se non la

85- Per alcune opinioni sull'attribuzione dei disegni discussi da Tubbs, vedi le lettere di R. Bloomfield e A.M. Hind in AR, 51, 1922, p. 263, e 52, 1922, p. 31. Bloomfield mette in dubbio l'attribuzione a Piranesi, mentre Hind "è incline a ritenerli autentici". Hind osserva inoltre che come studi preparatori per stampe risultano meno incisivi e ipotizza che potrebbero essere opera di Francesco, "che in quel periodo lavorava probabilmente come apprendista dal padre", oppure di qualche artista che copiò i disegni di Giovanni

maestria tecnica dell'originale, il rapporto essenziale fra le forme. Questa copia e tre altri disegni dello stesso autore tratti da schizzi di Piranesi mancano dell'energia dell'autorevolezza del maestro; ciò nondimeno, oltre a esserci utili per capire meglio la sua attività alla villa, essi documentano il suo interesse verso strutture non ritratte nelle stampe e disegni autografi. Il secondo di questi disegni ha per soggetto l'interno dell'edificio di servizio nord, visto guardando verso l'ingresso principale a nord-ovest. Il terzo rappresenta invece il belvedere ovest sormontato dal casaletto e dalla colombaia⁸⁶ che Sebastiano Soliardi fece costruire sopra alla fine del Cinquecento che furono rimossi nel 1881; queste aggiunte fanno somigliare il rudere a un altro casale il Casale Barco, eretto intorno al 1585 dal cardinale Luigi d'Este presso la vicina località bagni di Tivoli. L'ultima copia riproduce la sala principale delle grandi terme con volta a crociera a vista e a differenza della magnifica stampa di Piranesi che la ritrae da sud-est. Considerate nel loro insieme, le raffigurazioni che Piranesi diede della villa costituiscono un tema dominante della sua opera, la cui importanza crebbe con il maturare dell'artista, e rappresentano al tempo stesso un modo nuovo di vedere e documentare il passato. Oltre a fornire una testimonianza inestimabile sui ruderi adrianei e sul loro rapporto con il paesaggio circostante, le vedute e soprattutto la

Battista andati perduti,"e in conclusione fra Piranesi e l'apprendista propendo leggermente per Piranesi". Il disegno Tubbs con il belvedere ovest venne riprodotto in H.O. Corfiato, *Piranesi Compositions*, London, 1951, fig. 61, e *Architectural Drawings from the Collection of the Royal Institute of British Architects*, London, 1961, p. 16.

86-Lugli, 1940.

pianta si pongono come altrettanti momenti cruciali nella storia della descrizione dei siti archeologici, il cui valore risiede nella maniera di interpretare i resti quanto in quel che viene documentato.

Piranesi applica qui con rigore e autorevolezza di gran lunga maggiori che in qualunque suo precedente studio antiquario, i principi che aveva iniziato a formulare attorno al 1755, così come pure il metodo archeologico elaborato durante la compilazione delle *Antichità romane*: non si limita a registrare l'esterno degli edifici come vedute, ma arricchisce la raccolta di disegni analitici, piante e sezioni. In più, ricrea strutture cadenti o scomparse tracciando una pianta ipotetica e laddove è possibile si rifà ad antiche fonti letterarie, come nel caso del commento alla pianta, dove si appropria della nomenclatura dell'*Historia Augusta* per interpretare la funzione e il significato di alcune fabbriche della villa. Ma il ricorso a questi mezzi nasce soprattutto dall'esigenza di Piranesi di raggiungere il suo traguardo ultimo: quello di una ricostruzione completa, realizzata appunto nella pianta. La traduzione di muri cadenti in piante archeologiche⁸⁷, compito che nel Settecento veniva solitamente svolto da artisti e architetti, diede vita a un nuovo tipo di astrazione grafica⁸⁸. Questo processo, specie se condotto da un disegnatore provetto quale Piranesi, offuscò il confine fra dato archeologico e invenzione. Un confronto fra il rilievo archeologico della villa effettuato da Piranesi

87- Wilton-Ely, 1978, p.48.

88- W.Oechslin, *L'intérêt archéologique et l'expérience architecturale avant et après Piranèse*, in Brunel, 1978, pp.395-418.

che la sua ingegnosa ricostruzione di Campo Marzio⁸⁹ del 1772 mette in luce i rapporti formali analoghi, anche se l'uno è sostanzialmente fondato su prove concrete e l'altra è frutto di una fantasia visionaria. Nella pianta del Campo Marzio, la sua interpretazione della grandezza di Roma prende avvio dalle astratte convenzioni geometriche dell'antica *Forma Urbis Marmorea* e lo stato frammentario di questa gli suggerì le immaginose configurazioni della sua lapidaria visione; la pianta della villa, invece, consente ai ruderi di parlare più direttamente e in questo modo, più che di metafore, essi assumono la funzione di documento. Nella dedica apposta alla ricostruzione di Campo Marzio, Piranesi commenta: “Ma chiunque egli sia, prima di condannare qualcuno di imposture, osservi di grazia l'antica pianta di Roma... osservi le antiche ville del Lazio, quella d' Adriano in Tivoli”.

La villa incarnò la ricchezza e la varietà dell'architettura imperiale romana più di qualunque altro sito antico noto nel Rinascimento. Certi architetti di età rinascimentale, ad esempio Francesco di Giorgio Martini, trovarono inquietante questa varietà e, guardando il complesso con occhio vitruviano, sentirono il bisogno di conformarlo alle interpretazioni predominanti del disegno architettonico romano⁹⁰. Piranesi, al contrario, si impose come paladino della sua complessità e delle sue virtù, che contrappose, specie negli anni più maturi, “alla

89- G.B. Piranesi, *Il Campo Marzio dell'antica Roma*, Roma, 1762; J. Wilton Ely, *Utopia or Megalopolis? The 'Ichonographia' of Piranesi's 'Campus Martius' Reconsidered*, in *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, a cura di A. Bettagno, Venezia, 1983, pp. 293-304, in particolare p. 296.

90- Buddensieg, 1971, pp. 263-264. I disegni del recinto dell'isola e della sala circolare di Francesco di Giorgio Martini illustrano una trasformazione simile.

nobile semplicità e serena grandezza” dell'arte antica glorificata da Johann Winckelmann⁹¹: concetto, questo, essenziale per la formazione del dogma neoclassico. Per ironia della sorte, la visione che Winckelmann aveva dell'antichità prendeva non pochi spunti dalle sculture rinvenute nella villa, ad esempio il famoso bassorilievo di Antinoo appartenente alla collezione Albani. In una cruciale fase di transizione nella storia dell'arte occidentale, la villa conservò il proprio ruolo di paragone fornendo testimonianze e giustificazioni a entrambe le parti dell'incandescente polemica sul primato delle forme greche o delle forme romane. L'austera visione di Winckelmann , sostenuta anche da Laugier e Le Roy, non rappresentò altro che un ripudiare in tutto e per tutto la caratteristica esaltazione barocca della licenza creativa⁹², che era poi l'anima del genio concettuale di Piranesi. E in effetti i sofisticati padiglioni della villa sono piuttosto lontani dalla casupola vitruviana di Laugier. Piranesi guardò alla diversità e alla capacità inventiva degli antichi come a una fonte di ispirazione per un'architettura creativa del suo tempo; parafrasando Sallustio, egli liquidò chi lo criticava proclamando che: ”Essi disprezzano la mia novità, io il loro timore “⁹³. È proprio alla luce di quanto detto che vanno viste le piante e la pubblicazione di cui doveva far parte. Le osservazioni conclusive dello stesso Piranesi sul grande rilievo della villa riassumono le sue convinzioni: “Conviene perfine persuadersi,

91- J.J. Winckelmann, *Storia dell'arte nell'antichità*, 1764.

92- Wilton-Ely, 1978, p.66.

93- G.B. Piranesi, *Parere su l'architettura*, Roma, 1765, tav. 6.

che gli Edifizij di questa Villa superavano ogn'altro per la loro magnificenza, che per l'ornamento, e per la loro vaga, e bizzarra figura: Dalle quali cose, molto possono profittare i Professori di Architettura”⁹⁴.

Nell'Ottocento, la situazione della villa e la percezione intellettuale e artistica che si ebbe delle sue rovine subirono un profondo cambiamento. Il governo del nuovo regno d'Italia acquistò metà del sito e furono rimosse molte barriere. Già tempo prima dell'intervento statale, artisti e studiosi italiani che iniziarono a lavorare alla villa con un nuovo atteggiamento razionale e quindi cominciarono a considerare villa Adriana in maniera diversa dai loro predecessori. Si iniziarono rilievi fatti con maggior scientificità e di conseguenza evitando di parlarne in tono romantico. Una generazione di studiosi nati nell'ultimo decennio del Settecento si avvicinò allo studio di villa Adriana con una sensibilità più moderna verso l'organizzazione del sapere. Il lavoro di archeologi quali Antonio Nibby Luigi Canina fu più razionale di quello dei loro predecessori. Due artisti loro contemporanei, Luigi Rossini Agostino Penna ripresero l'indagine della villa da dove Piranesi l'aveva interrotta con finalità didattiche e risultati espressivi molto diversi. Nibby sviluppò il suo metodo di ricerca fondato sull'interesse nei confronti delle fonti originali e la ricerca di documenti; un'analisi metodica che diede basi moderne e più scientifiche allo studio dei siti

94- *Pianta delle Fabbriche...*6.7 Cfr. Milizia, che nel 1781 scrisse: “Quella magnifica Villa, che ancora fa lo stupore degli intendenti” (F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, in *Opere complete*, Bologna, 1827, IV,p.108).

archeologici delle località vicine a Roma. Il suo commento si fondò sull'abilità cartografica di Sir William Gell⁹⁵, fondata sui principi delle triangolazioni. Nel 1827 fu data alle stampe la *Descrizione della villa Adriana*⁹⁶, in cui Nibby commenta criticamente i suoi predecessori che a suo dire non fecero che copiarsi l'un l'altro. Egli fu un attento osservatore e il suo lavoro si presenta ricco di informazioni. Egli suddivise le rovine della villa in dodici nodi, la cui denominazione deriva in gran parte dall'*Historia Augusta*, tentando di ridare dove possibile una nomenclatura il più possibile esatta; guardò agli studi esistenti servendosi di prove materiali per confutare le incongruenze rilevate.

Nibby Io anche un archeologo e alla sua morte gli succedette Luigi Canina⁹⁷; architetto piemontese Canina conobbe Nibby e Gell. Nel 1825 succedette come architetto dei Borghese; in tale veste ideò gli obelischi e propilei egizi presso il laghetto di villa Borghese. Canina paragonò esplicitamente il suo lavoro a quello realizzato a villa Adriana: "Considerando che essendo codesta villa Borghesiana quella che più di ogni altra si avvicina per la sua magnificenza, per la sua vastità, e per la varietà delle fabbriche alla celebre Adriana Tiburtina, e contando essa già tra le sue fabbriche una fortezza, un Ippodromo e diversi tempi all'uso degli antichi edificati, era ben conveniente che, ad

95- W. Gell, *Topography of Rome and Its Vicinity*, London, 1834; E. Clay, a cura di, *Sir William Gell in Italy: letters to the Society of Dilettanti*, 1831-1835, London, 1976

96- Nibby, 1827.

97- W. Oechslin, *Canina, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 18, Roma, 1975, pp. 96-101.

imitazione del Canopo di villa Adriana, avesse pure essa un qualche edificio consimile a quelli degli Egiziani”⁹⁸. In qualità di notevole conoscitore ed interprete di villa Adriana produsse un'ampia dissertazione sul sito edita nel 1856. Il testo è accompagnato da una pianta dettagliata che si rifà al rilievo di Piranesi e da venticinque tavole che documentano il sito come appariva all'epoca, ricostruendone l'aspetto originario. Durante il primo quarantennio dell'Ottocento, vi fu una proliferazione senza precedenti di stampe raffiguranti villa Adriana, ma di bassa qualità in quanto cresceva la richiesta di immagini poco costose per i primi turisti.

La mediocre riproduzione delle gallerie sotterranee di Pronti indica la qualità relativamente povera di queste stampe in formato ridotto, che tuttavia svolsero un ruolo importante nel diffondere la fama di villa Adriana. Luigi Rossini⁹⁹ diede un contributo concreto alla valutazione della villa in quanto oggetto dello studio storico dell'arte. Siamo nella Roma di Shelley Keats, di Byron e Turner; Sin dall'inizio, Rossini fu consapevole dell'eredità lasciata da Piranesi: il titolo della sua prima serie importante di grandi stampe, *Le antichità romane*, pubblicata tra il 1819 e il 1823, è un riconoscimento all'omonima grande opera del 1756 del suo illustre predecessore. I raffronti tra i due autori rivelano che Rossini attenuò in parte la drammaticità del chiaroscuro piranesiano, puntando su una gamma di tonalità più equilibrate che

98- L. Canina, *Le nuove fabbriche della villa Borghese*, Roma, 1828, p. 12.

99- N. Pirazzoli, *Luigi Rossini, 1780-1857: Roma antica restaurata*, Fusignano, 1990

desse luogo a immagini forse meno spettacolari, ma più chiare e distinte. Le stampe di Rossini mostrano talvolta edifici della villa dei quali non esiste una corrispondente di veduta piranesiana. Nei tre casi in cui affrontò un aspetto della villa di cui quest'ultimo non si era occupato, Rossini raggiunge esiti alquanto originali: una sua veduta del triclinium scenografico, ad esempio riesce a trasmettere il rapporto esistente fra i muri di sostegno e gli spicchi slanciati della volta con un effetto che sfugge alla macchina fotografica; la stampa raffigurante il cortile delle fontane ovest ne cattura la densa stratificazione, dando un'idea chiara della sua struttura e organizzazione spaziale. Lo studio più ambizioso e approfondito della villa condotto ai inizi dell'Ottocento è rappresentato da quattro volumi del *Viaggio pittorico* di Agostino Penna¹⁰⁰, i primi due dei quali contengono centotrentasette vedute della villa come appariva all'epoca e una pianta pieghevole¹⁰¹ tratta da Piranesi. L'obiettivo era quello di documentare fedelmente e con semplicità l'aspetto delle rovine, più che di compiacere lo sguardo. Il suo commento si lega di volta in volta in aiuto all'immagine specifica aiutando a esaminare importanti elementi poi andati perduti oppure sottovalutati dagli studiosi di epoche successive. Per introduzione al primo volume dichiara di voler costruire basandosi su quanto i suoi illustri precedenti hanno già creato. Nel commento valuta questi altri autori, contestando le dichiarazioni dalle quali dissente. Presentando i

100-A. Penna, 1831-1836; il vol. I apparve nel 1832, il vol. II nel 1833 e i voll. III e IV nel 1836.

101- La pianta fu pubblicata anche separatamente; A. Penna, *Pianta della villa tiburtina di Elio Adriano angusto secondo lo stato attuale delle rovine*, Roma, 1836. Riprodotta da Gusman, 1903, fig. 63.

ruderi, egli percorre una sorta di itinerario nel quale oltre alla descrizione fornisce le misure dei principali complessi mostrati e rivela i luoghi di rinvenimento delle principali opere d'arte. Gli altri due volumi dei *Viaggio Pittorico*¹⁰² elencano in centoquarantatre tavole il contenuto artistico della villa, che comprende sculture, pitture, mosaici e altri ornamenti. Penna fu dunque il primo a riunire su carta le opere d'arte disperse e le rovine architettoniche della villa. Villa Adriana in quel periodo fu d'ispirazione anche per scrittori quali Chateaubriand il quale, in visita al complesso monumentale, scrisse: "Nei resti di villa Adriana vi è sicuramente una duplice vanità, essendo risaputo che si trattava soltanto di imitazioni di altri ruderi sparsi nelle provincie dell'impero Romano. Il vero tempio di Serapide ad Alessandria e la vera Accademia di Atene non esistono più; nelle copie di Adriano, dunque, si vedono soltanto le rovine di rovine". In sintonia con papa Pio II che la visitò quattro secoli prima, lo scrittore sottolineò lo sforzo vano dell'uomo che cerca di lasciare una traccia terrena indelebile del suo passaggio terreno¹⁰³. L'acquisto della villa del 1870 generò nuove opportunità di studio alla villa; lo studio scientifico della villa tuttavia si fa risalire all'uscita della seria e documentata monografia di Hermann Winnefeld pubblica a Berlino nel 1895. Alla monografia di Winnefeld fece seguito l'imponente pubblicazione di

102- La decisione di ampliare il *Viaggio Pittorico* oltre la semplice descrizione del sito fu presa dopola pubblicazione del vol. II del 1833.

103- Chateaubriand, 1969, pp. 134-135, e *Recollections of Italy, England and America*, Philadelphia, 1816, pp. 27-28.

Pierre Gusman del 1904, illustrata con molte preziose fotografie, disegni tratti da fotografie e fotocalcografie di opere d'arte. Per quanto importanti fossero le vedute, agli studiosi di tutto il mondo interessati alle sue rovine, le nuove fotografie erano sovente più utili. Come detto in precedenza, gli architetti rinascimentali e barocchi tra i più importanti quali Raffaello, Ligorio e Borromini, dimostrarono grande entusiasmo per la villa giudicandola una fonte inesauribile d'ispirazione architettonica. Nel tempo, l'interesse verso il sito conobbe un calo, ricomparve poi in che misura con Robert Adam e riaffiorò prepotentemente con Piranesi. Agli inizi dell'Ottocento, stimolati probabilmente dagli scavi che i francesi condussero durante l'occupazione napoleonica di Roma, i vincitori del Prix de Rome laureati in architettura all'Ecole des Beaux-Arts andarono spesso alla ricerca di siti archeologici fuori città¹⁰⁴. Questo flusso di architetti che vivevano una delle esperienze più importanti della loro formazione professionale, ha prodotto un'importante mole di raffigurazioni e soprattutto ha contribuito a ravvivare l'interesse per il sito. Un altro importante contributo alla rivalutazione di villa Adriana lo diede Le Corbusier; è negli schizzi della villa eseguiti dal giovane Le Courbusier nel 1911 che per la prima volta riemerge l'entusiasmo dei tempi passati, un entusiasmo che caratterizza anche le opere di Louis Khan, il quale studiò la villa nel 1951. La villa seguì ad attirare progettisti di talento oltremodo vario, fra cui alcuni architetti di formazione

104- Egbert, *Italia antiqua et monde romain*, 1980, pp. 163-167.

radicalmente diversa. La loro percezione della villa differiva sotto molti aspetti da quella degli architetti che l'avevano visitata in epoche precedenti: ne è un valido esempio Le Corbusier, egli stesso formatosi secondo i metodi dei Beaux-Arts che fu il primo personaggio di rilievo del movimento moderno a dedicare uno studio attento alla villa. Quando a ventiquattro anni, lasciato lo studio di Behrens, fece il viaggio di cui fornì il resoconto *Le Voyage d'Orient*, visitò villa Adriana e l'esperienza era destinata a esercitare una forte influenza sullo sviluppo della sue teorie e del suo lavoro di architetto¹⁰⁵. Uno dei blocchi da disegno che portò con sé nel viaggio contiene trentasette fogli di schizzi a matita della rovine di villa Adriana che, insieme con le didascalie sintetiche ma spesso acute, ci danno un'idea delle reazioni che suscitò in lui il monumentale complesso¹⁰⁶. Il primo della serie ritrae il muro dell'ambulacro¹⁰⁷ e la spianata della terrazza est-ovest; i profili mossi del monte Ripoli e delle colline di Tivoli chiudono una composizione in cui con concisione eloquente l'architetto ha colto la fusione tra architettura e paesaggio. “A villa Adriana i livelli vengono stabiliti in armonia con la campagna; i monti sostengono la composizione, che del resto, come è evidente, si fonda proprio su di essi”¹⁰⁸. Le Corbusier utilizzò i suoi fogli anche per altri scopi. Alcuni disegni quali la rappresentazione del muro dell'ambulacro e uno

105- Tratto da considerazioni di H. Allen Brooks.

106- Vedi l'edizione in fac-simile, *Le Corbusier, voyage d'Orient*, New York, 1988.

107- Le Corbusier, *Carnet V*, p. 34.

108- Le Corbusier, 1931, p. 193.

schizzo delle piccole terme¹⁰⁹ una via di mezzo tra la veduta pittorica e un promemoria architettonico; altri sono invece più analitici e mostrano come egli sia venuto a patti con la complessità dell'architettura adrianea. Le Corbusier disegnò più volte piante, sezioni e prospettive dei principali edifici della villa, quali il cortile della residenza¹¹⁰ e il cortile dell'acqua¹¹¹ usando la matita per ricercare i principi architettonici radicati nelle loro rovine. In un'occasione, presenta una sequenza di archi e volte¹¹² espressi come forme geometriche pure. La sua successiva formulazione di un ricco linguaggio architettonico fondato su elementi canonici adatti alle costruzioni in cemento armato si può far risalire in parte proprio agli studi che condusse su villa Adriana. Le Corbusier fece numerosi schizzi del triclinio scenografico¹¹³ nei quali si rivela il fascino che esercitò su di lui l'illuminazione del prolungamento assiale. In uno di questi, protagonista è il drammatico contrasto tra il fascio di luce che illumina l'abside terminale e le pesanti ombre del corridoio a volta in primo piano; la didascalia indica che ad affascinarlo era l'atmosfera misteriosa che conseguentemente si creava. Quella colonna di luce verticale fece da riferimento quarant'anni più tardi nella progettazione della chiesa di Notre Dame du Haut Ronchamp, dove le cappelle laterali sono illuminate tramite fessure che si innalzano a raccogliere i

109- Le Corbusier, Carnet V, p. 77.

110- Le Corbusier, Carnet V, pp. 40,41,46,47,91.

111- Le Corbusier, Carnet V, pp. 85-87.

112- Le Corbusier, Carnet V, pp. 80-81.

113- Le Corbusier, Carnet V, pp. 67-74.

raggi del sole per indirizzarli verso il basso inondando di luce l'interno buio e cavernoso. Analogamente a Piranesi che l'aveva usata per sottolineare la dimensione creativa dell'architettura romana e l'importanza che essa aveva per il disegnatore suo contemporaneo, Le Corbusier la invocò quale sprone per i moderni progettisti impegnati nella trasformazione creativa del passato. Nella villa, scrisse: “si medita ... sulla grandezza di Roma. Là venne fondato un ordine. Fu il primo grande ordine occidentale ... Passeggiare nella villa Adriana e dirsi che il moderno potere organizzativo (che in fin dei conti è romano) non ha ancora realizzato niente... quale tormento per un uomo che si sente complice di questo ingegnoso fallimento!”¹¹⁴. Ma la villa come ci appare ritratta negli schizzi è un esemplificazione della sua famosissima definizione dell'architettura come “il sapiente rigoroso e magnifico gioco dei volumi composti nella luce” e le dimensioni monumentali, l'uso creativo di forme elementari nella progettazione e l'applicazione costante del calcestruzzo nella costruzione la collegano direttamente alle teorie sull'architettura moderna elaborate da Le Corbusier.

Se i concetti dominanti di ordine e armonia diedero forma alle reazioni che la villa suscitò negli architetti rinascimentali, i progettisti dello scorso secolo ne interpretarono le rovine alla luce di una percezione della struttura formale decisamente moderna. Forse più di ogni altro sito dell'antichità la villa si presta alla frammentazione; poiché per

114- Le Corbusier, 1931, pp.157-158.

forza di cose visitatori esperiscono la villa in sequenza, vengono a crearsi molteplici e provocatorie relazioni formali. Non esiste un solo punto dal quale si possa godere una veduta generale dei ruderi; la memoria deve integrare i frammenti. Nell'opera di Louis Kahn troviamo notevoli esempi della concezione secondo la quale la villa era una fonte dalla quale attingere idee a piacimento. Nel 1951 Kahn trascorse tre mesi all'Accademia Americana in Roma¹¹⁵ e in quel periodo visitò la villa; Thomas Veerland ricorda che quest'ultima aveva “uno stile architettonico di cui Kahn era un fervido ammiratore”¹¹⁶. Kahn continuò a meditare sulla villa anche in seguito, indagando nei suoi problemi l'essenza di “un luogo dell'incommensurabile”. Nel 1960 Charles H. Moore pubblicò il primo trattato su villa (per lo meno negli Stati Uniti) scritto da un architetto per gli architetti. La caratteristica principale della villa, l'integrazione di arti diverse in un monumentale paesaggio con padiglioni, rimane vaga. La villa non voleva essere un monumento commemorativo ma un luogo appartato, e per quanto potesse esser naturale per Adriano prevederne la fama futura essa non aveva nulla a che fare con quelle dichiarazioni pubbliche di potere e di autorità quali Pantheon e la Mole Adriana. Adriano, cercò il suo monumentale arcipelago, un'invenzione parallela della realtà a quanto sembra priva di intenti propagandistici. La villa è il supremo ritratto artistico della civiltà romana al suo apogeo, è un

115- V. Scully, *Louis I. Kahn*, New York, 1962, p. 37.

116- T. Vreeland in “L.A. Architect”, Febbraio, p. 7.

luogo in cui sopravvivono ancora ben vive, la complessità e le potenzialità dell'architettura greco-romana. Villa Adriana, nonostante tutta la sua grandezza reale e narrata, non ha mai costituito un modello di riferimento ampiamente frequentato, in antico, come in epoca contemporanea. È stata sì, molto visitata e ammirata, ma non è mai stata dichiaratamente assunta ad architettura di riferimento nonostante la forza espressiva esercitata dai croquis di Le Corbusier e l'influenza di quest'ultimo sulla cultura architettonica internazionale nel secolo scorso (Gentili Tedeschi, Denti 2004). Questo per due ragioni: la prima riguarda il fatto che ancora oggi, in effetti, l'impianto di Villa Adriana non è stato compreso sotto il profilo della forma. La seconda perché se di modello si tratta, questo è in effetti terribilmente complesso. È difficile da applicare, richiede una particolare volontà di forma, tempi di verifica dilazionati, e si esaurisce sostanzialmente nella sua stessa originalità. È inoltre considerabile come una modalità di articolazione progettuale che, benché regolata, manifesta un certo grado di irrazionalità, nel senso che risulta più aderente ad un utilizzo individualista e intimista, piuttosto che disponibile ad una trasmissibilità generalizzabile.

Bibliografia

Biondo Flavio, *Roma Restaurata et Italia Illustrata* di Biondo da Forlì. Tradotta in buona lingua volgare per Lucio Fauno. In Vinegia appresso a Domenico Giglio 1558.

Bulgarini F., *Notizie storico antiquarie statistiche ed agronomiche intorno all'antichissima città di Tivoli e suo territorio*. Roma, 1848.

Totaro L., *Pio II e i suoi commentarii: un contributo alla lettura della autobiografia di Enea Silvio Piccolomini*". Bologna 1978 pp. 235.

Contini F., *Hadriani Caesaris immanem in agro tiburtino villam*. Roma, 1668.

Gusman P., *La villa Impériale de Tibur* - Paris ,1904.

Lanciani R., "*Relazioni su Villa Adriana*" in *Notizie degli Scavi* 1878 p. 37, 68-9 e 1378.

Nibby A., *Descrizione della Villa Adriana* – Roma, 1827.

Penna A., *Viaggio pittorico della Villa Adriana Roma* - vol. I-IV 1830-1836.

Piranesi G.B., *Pianta delle fabbriche esistenti nella Villa Adriana* – Roma, 1781 (pubblicata dal figlio Francesco dopo la sua morte).

Pirazzoli N., *Luigi Rossini, 1780-1857: Roma antica restaurata*, Fusignano, 1990.

Pirro Ligorio - Codice Vaticano latino 5295, *Trattato delle Antichità di Tivoli et della Villa Hadriana fatto da Pyrrho Ligorio Patritio*

Napoletano et dedicato all'Ill.mo Cardinal di Ferrara. Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. Lat. 5295 fol. 1r - 32 v.

Salza Prina Ricotti E., "*Criptoportici e Gallerie sotterranee di Villa Adriana nella loro tipologia e nelle loro funzioni*" in *Les Cryptoportiques dans l'architecture romaine - Colloque Rome 1972*, Rome 1973 p. 21.

Salza Prina Ricotti E., "*Villa Adriana, il sogno di un imperatore. Architettura, arte e giardini*", Roma 2000.

Salza Prina Ricotti E., "*Villa Adriana in Pirro Ligorio e Francesco Contini*" in *Memorie dell'Accademia dei Lincei 1973-4* p. 3-47 tav. I-IV XVII.

Salza Prina Ricotti E., "*Villa Adriana nei suoi limiti e nella sua funzionalità*" *Rendiconti Pontificia Accademia di Archeologia XIV 1982* p. 25-55.

Scully V., *Louis I. Kahn*, New York, 1962

Sebastiani F.A., *Viaggio a Tivoli, antichissima città latino sabina, fatto nel 1825*. Foligno 1828.

Volpi G.R., *Vetus Latium Profanum Tomus decimus in quo agitur de tiburtibus seu tiburtinis. Auctore Josepho Rocco Vulpio soc. Jesu sacerdote. Pars Altera*. Romae MDCCXLV, pp. 389-427

Mac Donald W.L – Pinto J. A., *Villa Adriana, la costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn*, Milano, 1997.

Note

LIBRO II

“Uno degli scopi del lavoro dell'architetto è di opporre una certa resistenza al rapido esaurirsi della ragione pratica che determina la costruzione di un edificio. Suscitare un tempo nascosto che resista al tempo del suo uso e che sia in grado di conferirgli nuove valenze estetiche persino nel caso in cui l'iniziale funzione, esauritasi, sia incomprensibile, o che l'edificio sia stato dal tempo o da eventi traumatici, ridotto in rovina.”

Francesco Venezia

Villa Adriana e l'immagine contemporanea delle rovine.

Musealizzazione del complesso delle palestre

Politecnico di Milano - Scuola di Architettura e Società

Anno accademico 2013-2014

Relatore: Prof. Federico Bucci

Autore: Sergio Vedovelli

Correlatori: Prof. Pier Federico Caliari

Arch. Alessia Chiapparin

Arch. Sara Ghirardini

Arch. Samuele Ossola

Introduzione

Il rapporto tra architettura e rovina, in generale, è stato ampiamente affrontato anche in ragione della sua stretta connessione con alcune delle vicende chiave della storia dell'architettura. Se ci limitiamo a considerare l'influsso delle rovine romane sull'architettura successiva, si va dal ruolo di modello costruttivo assunto da alcune costruzioni sopravvissute al loro tempo, a quello di riferimento culturale per architetti che in epoche diverse, dal Rinascimento al Neoclassico, hanno tentato di rinnovare i fasti dell'antico. Il rilievo delle rovine è una costante nella formazione di molti architetti ma, in alcuni casi, rivela qualcosa di più delle passioni del suo autore: ciò avviene, ad esempio, nei disegni fatti a Roma da Marten van Heemskerck nel 1536. I soggetti rappresentati sono la Basilica di San Pietro e il Cortile del Belvedere ancora in costruzione in quel tempo ma, forse influenzati da ciò che si poteva vedere a poca distanza – le Terme di Caracalla, la Basilica di Massenzio e il tempio della Fortuna Primigenia di Preneste – i disegni rivelano, soprattutto, come le architetture nel loro momento iniziale (il cantiere) e in quello finale (la rovina) tendano ad assomigliarsi e a far emergere alcune costanti della loro natura.

L'architettura vista in uno stato di sospensione tra completamento e interruzione dimostra l'appartenenza ad un tempo unico ed è probabilmente qualcosa del genere che intendeva dimostrare John Soane, facendo illustrare, nel 1798, il suo progetto per la *Bank of*

England da J.M. Gandy. Il disegno, o meglio il quadro, uno dei più belli nella storia dell'architettura, rappresenta un progetto in forma di rovina e non denuncia solo la passione antiquaria di Soane bensì mette in luce un aspetto importante dell'architettura: il suo essere legata a pochi rapporti, a poche forme che nel tempo si ripetono e che, pur essendo state perfezionate in epoche differenti non appartengono definitivamente ad alcun tempo.

Descrizione del progetto

L'immagine di Villa Adriana, diffusa, sin dal tempo della sua riscoperta, da architetti, artisti, viaggiatori, ha reso la dimora imperiale una delle aree archeologiche più note ed amate in Europa. Un susseguirsi di studi meticolosi di carattere antiquario, basati sulle medesime informazioni, senza sentire l'esigenza di operare verifiche sul campo, l'hanno impressa nell'immaginario collettivo, producendo il paradosso di un'area archeologica conosciuta più per il vagheggiamento intellettuale che per l'esplorazione. Dopo l'acquisizione allo Stato italiano, gli scavi furono rari, ridotti a ripuliture o sterri, per lo meno fino a quelli più ambiziosi, condotti nel Canopo per mezzo dei cantieri scuola del Ministero del Lavoro, nel secondo dopoguerra. Recenti indagini di scavo mirate hanno portato in luce monumenti di cui s'ignorava l'esistenza (è il caso dell'Antinoeion, fondamentale nel programma decorativo del filone egittizzante, piuttosto che il Canopo). Un riesame delle aree della Palestra e del Teatro Greco attraverso ricerche puntuali e multidisciplinari hanno portato alla luce indizi che hanno messo in discussione verità accettate da tempo. L'evidenza archeologica ha così dimostrato l'unicità nel loro genere degli edifici della Villa, dando vita ad una nuova immagine, differente rispetto a quella che emergeva da una tradizione di dispute

accademiche, sfatando il mito dell'impeccabilità della documentazione antiquaria, rivelatasi, in più casi, lacunosa o scorretta. Tale complesso, di recente ritrovamento, è situato verso il margine della residenza imperiale e precisamente in quella che l'imperatore chiamò Valle di Tempe per rendere omaggio ad un luogo (in Tessaglia) che lo aveva affascinato durante i suoi viaggi in Grecia. D'altra parte tutti gli edifici di Villa Adriana sono ispirati a quanto vide l'imperatore nei suoi viaggi. In questa parte del complesso monumentale che si trova nei pressi dell'attuale ingresso del percorso di visita alla villa, recenti scavi condotti dal Dr Zaccaria Mari¹¹⁷, hanno portato alla luce una sensazionale scoperta. Scrive l'archeologo in merito al suo ritrovamento: "...Un altro rilevante intervento ha riguardato la c.d. Palestra, situata all'inizio della valle detta di Tempe.... Lo scavo ha finora interessato (2005-2007) solo la Palestra che, lungi dall'essere un complesso utilitario e disadorno, è risultata articolata in più edifici monumentali, rivestiti di marmi e decorati con cicli statuari fra i più importanti della villa. Non è ancora chiaro a quali funzioni era destinata, ma sostenibile appare l'interpretazione come luogo di culto delle divinità egizie sulla base di alcuni significativi rinvenimenti scultorei vecchi e nuovi, della presenza di fontane e di una quintaninfeo che fa da sfondo. Per ora sono stati rimessi in luce solo gli edifici a pianta rettangolare sulla fronte con interposto un giardino

117 Z. Mari e pubblicati nel Vol. LXXIX – Atti e memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte, Tivoli, 2006 da pag. 113 a pag. 139.

pensile, che attendono di essere ricollegati alle grandi aule della zona retrostante e alle costruzioni inglobate nella Casina degli Architetti e nel Casino Fede. Dai risultati delle indagini ... sembra di poter ricavare che i complessi 'ideologico-religiosi' di Villa Adriana debbano essere ricercati all'esterno del corpo centrale, ove si addensano le costruzioni tipiche (triclini, portici, terme...) di una residenza di *otium*. Ciò induce a superare una certa semplificazione che serpeggia negli studi, in base alla quale la villa è considerata un immenso organismo dotato di ogni *comfort* e raffinatezza, ma privo di significati più profondi. I lavori alla Palestra si sono inseriti in un contesto più ampio grazie alle ricerche condotte, a partire dal 2003, dall'Università "Pablo de Olavide di Siviglia nel vicino Teatro Greco."¹¹⁸ La struttura dell'edificio è stata indagata con saggi mirati che ne hanno rivelato la singolare pianta ad ovale, forse spiegabile con la natura di teatro di corte e con esigenze dettate dal tipo di spettacoli. La *cavea*, somigliante per il ristagno d'acqua e il forte interro ad una sorta di bacino (come *naumachia* è raffigurato nelle vecchie piante), aveva gradinate in travertino ed era conclusa probabilmente non da un tempio *in summa cavea* (come si pensava per analogia con altri esempi noti), bensì da una tribuna riservata all'imperatore (*pulvinar*). [Le indagini nelle aree limitrofe hanno escluso la presenza della *porticus post scaenam* e di un quadriportico annesso al teatro, mentre hanno rivelato sistemazioni terrazzate destinate a giardini]". Alla luce di questi risultati vengono

118 Z. Mari, Estratto da un articolo pubblicato sulla rivista FAI, Roma, 11/2011

meno le considerazioni del Piranesi che in merito alla stessa area annotò:

“Palestra. Luogo dove si faceva esercizi per render robusto il corpo, con la lotta, il salto, i giuochi del duco e de cesti, ed altri. Sito che appartiene al conte contini.

1. *peristilio per lottare a scoperto con tre portici semplici per comodo degli spettatori ed uno doppio per lottare all'aperto.*
2. *stanze per nudarsi, ungersi e cretarsi i lottatori, saltatori ed altri, che si esercitavano nel ginnasio*
3. *scale, che ascendevano a piani superiori*
4. *sisto di due piani, il superiore con portici doppi in oggi diruti*
5. *portici che circondavano per due lati il primo piano del sisto e sostenevano le passeggiate scoperte.*
6. *corridori sotterranei, che servivano di sostruzione al sopraposto portico del sisto. in uno di essi segnato scorre l'acqua, la quale fa mostra alla fontana del sito (f) detta ora di palazzo.*
7. *corpo di fabbrica per diversi usi degli atleti, con portici interni doppi, e portico esterno, che sostenevano l'area di un peristilio superiore.*
8. *forma dell'acqua, che si ripartiva nei lavatori, o bagni di quei che si esercitavano nella palestra.*
9. *esedre quadrate, o sale nobili, che erano adorne di marmi e stucchi.*
10. *sale contigue a dette sale, con volte già ornate di stucchi e pitture, come si osservavano nei luoghi (h).*
11. *adito di comunicazione alle sale suddette con volta a finissimi stucchi,*

come si vede ne' frammenti (h).

12. *galleria, o tablino ornato già di statue, come da nicchie esistenti. nella tribuna di mezzo era collocata una statua sedente, congetturandosi dal piedistallo di marmo greco che ivi si osserva.*

Convieni qui notare che le fabbriche di uso commune, come sono le indicate dell'ippodromo, naumachia, teatro, palestre, e castro nella parte più bassa; all'incontro le seguenti del ninfeo, pisanattaneo, stadio, vestibolo, terme e canopo sono in piano medio. per regolamento de' piani, o aree delle medesime, parte sono introdotte nel cavo del monte, come lo stadio, le terme, ed il canopo, e parte con carichi di terra, come il piano del pisanatteo o, verso la valle e i giardini. questi cavi sianno amministrato la materia per le fabbriche composte per la maggior parte di tufi di colore leonato, uniti alli corsi de mattoni frapposti nella formazione della parete.

Ninfeo, ovvero luogo delizioso di fontane ora si possiede dal conte suddetto.

1. *sostruzione del poggio superiore ornato di nicchie quadrate, ed intonacate di pomici e tartari dipinti.*
2. *continuazione della medesima con nicchie semicircolari.*
3. *cavea con fondo semicircolare, e nicchie per le fontane ornate di pomici, e tartari dipinti d'azzurro e verde; la quale serviva di prospetto ad un viale.*
4. *opposta sostruzione del poggio, con nicchie semicircolari per fontane similmente ornate.*

5. *sostruzioni irregolari che reggono un angolo del poggio.*
6. *tempio rotondo d'ordine dorico, come da frammenti sparsi nel poggio si riconosce: occupa lo mezzo per fa mostra ai vari aspetti del ninfeo , e dedicato era alle ninfe presidenti delle acque.*
7. *scala del tribunale del tempio*
8. *recinto semicircolare del tempio, con varie aperture*
9. *podj al piano del poggio per riguardare le sottoposte fontane del ninfeo*
10. *corpo di edifiçio nobile a diversi piani per trattenersi presso il ninfeo*
11. *stanza con volta ornata di finissimi stucchi, e grotteschi con sfondo dipinti*
12. *scala che ascendeva ai diversi piani di detto edifiçio*
13. *portico che l'adornava*
14. *albergo con portico per uso di castellarj e fontanie del ninfeo*
15. *adito di comunicazione a diverse parti delle fabbriche.*
16. *cunicoli per uso del ninfeo.*

Nel sito indicato nella pianta con nome di pantanello, presso l'ippodromo era luogo ove scolavano vicine sorgenti, e le acque piovane. Quivi mons. Hamilton Pitteri se tento' una cava, col dar esito alle acque per mezzo di una forma, e vi rinvenne nel fondo di esso un prodigioso numero di frammenti di statue, fra teste, mezzi busti, vasi, candelabri, animali, bassirilievi, ottima scultura, colonne di giallo e alabastro, ed altri marmi mischi, tenendo conto di capitelli, basi, fregi intagliati e rocchi di marmo ordinario, che rilasso nel basso fondo. Questo ammasso di frammenti di pretende adunato per dispreggio di religione e per barbarie d'ignoranza che pose in rovina la molteplice quantita' degli ornamenti, che avevano le fabbriche della villa,

credendo in tal modo restassero distrutte ed annullate per sempre teatro. egli e' oggi diruto, già disegnato dal Ligorio e dal Contini. alcuni muri di esso si scoprirono nell'anno 1775, nella vigna pertinente al seminario vescovile di Tivoli; ed altri esistono nel fossicello segnato (d).”

Piranesi, fondandosi sul nome attribuito all'area da Pirro Ligorio, cercò di attribuire una destinazione alle varie parti che compongono i resti di questa parte della villa ma evidentemente cadde in errore.

Percorrendo il viale cipressi secolari alla sinistra dell'ingresso attuale, si arriva sul fianco sinistro del teatro Greco; lasciato questo sulla destra ci si avvia verso la scalinata del tempio, ritrovamento del suddetto Z. Mari. La cosa che sorprende è vedere che essendo crollata una parte del pavimento dell'area che rimane compresa tra i due templi, sono messi a nudo i criptoportici che costituiscono le sostruzioni del piano che si trova ad una quota superiore rispetto all'area detta del Pantanello. Da qui la prima considerazione in merito alle quote della villa. Infatti il luogo in cui Adriano decise di costruire la sua dimora, è un rilievo che emerge tra due valli. Si rese necessario perciò, per poter costruire la considerevole quantità di edifici e giardini, edificare muri di sostegno ed elaborare stratagemmi che consentissero di ottenere dei piani. Ne deriva che la collinetta venne cinta da mura e apparati sostruttivi utili allo scopo di regolarizzare il terreno.

Il nuovo Codice della valorizzazione dei Beni amplia il concetto del termine valorizzazione che se prima lasciava spazio solo a interventi diretti sul manufatto, oggi ne lascia anche a tutta una serie di interventi all'intorno del manufatto; l'intervento sul bene è volto alla musealizzazione e alla comunicazione del bene a larghe fasce di visitatori. La valorizzazione deve risolvere il problema dell'intervento sul bene da una parte e risolvere tutto un problema di strutture per far fronte a un'organizzazione generale delle visite. La realizzazione di questo padiglione ha come principale obiettivo la dotazione di una struttura capace di far fronte alla domanda di spazi per la ricerca e lo studio che Villa Adriana stessa genera, e che costituisce una dotazione di servizi al pubblico necessaria per la valorizzazione del sito archeologico, attualmente insufficiente.

La collocazione di questo edificio nell'area del Pantanello è strategica in quanto già dotata di un'ampia area destinata a parcheggio in prossimità dell'ingresso della Villa e dotata di un accesso proprio carraiato a supporto della logistica interna. Questa nuova struttura deve contenere uno spazio museale, una biblioteca, un auditorium e dei laboratori, funzioni utili allo studio ed alla valorizzazione del sito che allo stato attuale appare poco adatto alla visita ed alla comprensione del luogo.

Uno studio condotto dal Professor Pier Federico Caliari e riportato nel suo libro *Tractatus logico sintattico* diviene il punto di partenza per

un'attenta analisi del luogo di inserimento di questo nuovo edificio.

L'obiettivo principale dello studio consiste nell'indagare l'esistenza o meno di un principio compositivo, regolato in base a norme di tipo geometrico-posizionali, che possa essere espresso e visualizzato in tracciati regolatori. Dallo studio emerge che Villa Adriana custodisce sotto traccia, ed esibisce in trasparenza una modalità della composizione architettonica che è di per sé eccezionale, e che assai raramente si riscontra nell'esperienza della progettazione antica, tradizionalmente legata ad una pianificazione su matrice ortogonale. Il tracciato regolatore di Villa Adriana costituisce un esempio di composizione polare, individuabile solo in poche altre realtà, molto sofisticate, del mondo greco-romano, riferibili tutte ad impianti monumentali sacri.

Le ragioni di questo tipo di scelta, attuata dall'architetto di Adriano, e strutturante il principio ordinatore di Villa Adriana in opposizione al *mos maiorum* dell'organizzazione 'vettoriale' della *centuriatio*, sta da una parte nell'eccezionalità del compito architettonico affidato ai progettisti (la villa dell'uomo più potente del mondo), dall'altra nei modelli culturali filoellenici del committente. Le origini della composizione di Villa Adriana devono essere indagate, secondo il *Tractatus* non nelle presunte regge ellenistiche, ma nei luoghi sacri del mondo greco ed ellenistico: l'Acropoli di Atene, l'Acropoli di Pergamo, complessi architettonici ordinati secondo una composizione

polare radiale. In questo senso il *Tractatus* descrive un cambio di paradigma nella lettura e nella trasmissione di Villa Adriana come caso esemplare di architettura antica, che segna il passaggio tra la concezione che vede la villa come il prodotto di una "composizione pluriassiale paratattica" (definizione di Paolo Portoghesi mutuata da Mac Donald, Pinto) a quella che la descrive invece come l'esito di una "composizione policentrica radiale ipotattica".

Le tavole allegate al *Tractatus* mostrano su fogli discreti, cioè separati l'uno dall'altro, i tracciati regolatori di Villa Adriana e lo fanno con la chiarezza offerta dall'esercizio di riduzione della complessità. Se si cerca di sovrapporre le diverse tavole tra di loro, la chiarezza scompare in una foresta inestricabile di segmenti e di punti. Il sistema polare che regola il progetto originale adrianeo è infatti invisibile ad occhio nudo; è una specie di spettro che affiora quando viene evocato e si manifesta come una nuvola di punti, i quali vengono coinvolti di volta in volta nel momento in cui il progetto li seleziona nell'esercizio della composizione. Un altro degli obbiettivi sottesi alla ricerca è quello di cercare di fare chiarezza nei modelli formali della Villa. L'idea che l'architettura della Villa sia una modulazione citatoria di architetture viste nei viaggi del Principe, e quindi il frutto di suoi ricordi strutturati in memorie, è stata sempre la chiave di lettura di quella 'città privata' che è la residenza tiburtina, da leggersi quindi come una collezione di architetture simboliche e oniriche, un museo dei ricordi delle provincie

lontane dell'impero. Da questa idea, si sviluppa tutta una serie di affermazioni riferite alle possibili referenzialità che hanno portato a vedere nelle 'regge ellenistiche' delle provincie orientali, i modelli riproposti nella costruzione. In realtà non si è mai capito quali esse siano e, anche quando ne sono state suggerite alcune, non si è mai compreso il ragionamento di morfogenesi che sta alla base del rapporto di identità e referenza, cioè quale strategia citatoria sia stata elaborata dal progettista. Questo studio è rivolto principalmente agli architetti e in particolare a coloro i quali hanno voluto confrontarsi con l'aspetto originale del processo ideativo dell'architettura. Un testo a carattere interdisciplinare ha come obiettivo principale quello di illustrare la vera forma di Villa Adriana, intendendo con ciò una descrizione delle relazioni tra gli elementi della composizione e tra questi e il tutto a noi noto, che non possa essere soggetta a interpretazioni, ma solo a considerazioni di presa d'atto. La rinuncia ad una lettura aperta, cioè soggetta a interpretazioni che portino a sovrapporre la conoscenze storiche con il documento archeologico e con la consistenza formale e architettonica, è dettata dal fatto che, nonostante la *forma* di Villa Adriana sia stata – in parte – oggetto di studi importanti e qualificati, si ritiene che nessuno di essi, sia giunto ad una completa e soddisfacente formulazione del tema. Essendo parti della Villa ancora da scavare il confronto è solo e unicamente con la struttura geometrica e delle giaciture delle architetture presenti nella

villa. In una parola, della loro logica sintattica – oggi verificabile nella composizione complessiva – generata in fase progettuale, cioè quando la villa altro non era che un progetto sulla pergamena, non ancora realizzato. L'esistente è trattato non come realtà archeologica, ma in funzione della consistenza dei manufatti come insieme di relazioni formali, come astrazione presente nel pensiero progettante, prima della trasformazione del disegno in materia; cioè a tutto quel sapere che appartiene solo e unicamente all'architetto, che sta nel progetto e nella sua rappresentazione – prima mentale e poi disegnata – e che anticipa la costruzione. Naturalmente, l'autore di questo testo ha piena consapevolezza dell'importante lavoro sviluppato in questi ultimi anni dalla Soprintendenza per i Beni Archeologici del Lazio, grazie a figure come Mario Lollo Ghetti, Benedetta Adembri, Zaccaria Mari, ma anche grazie a contributi importanti di persone che, dall'esterno della Soprintendenza hanno speso una vita a studiare Villa Adriana, come Fulvio Cairoli Giuliani, Eugenia Salza Prina Ricotti, Giuseppina Enrica Cinque restituendo prodotti scientifici di alto profilo. La forma di Villa Adriana, non compare come tema di approfondimento scientifico né tra le *novità*, né tra le *prospettive* della ricerca. Questo, non certo per una dimenticanza o per una volontaria omissione, ma per mancanza di studi seri avviati da parte degli architetti. Infatti, non si può spiegare l'assenza del tema della composizione architettonica di cui la Villa costituisce un paradigma assoluto – poco applicato nell'antichità ma

assolutamente centrale per la cultura moderna e contemporanea, cioè da quando Francesco di Giorgio e Palladio ci hanno messo piede – se non attraverso una chiara abdicazione dell'architettura rispetto a ciò che può definirsi, con un neologismo, *adrianologia*, cioè il corpus scientifico letterario di tutti i contenuti legati alla figura del grande imperatore. Le ragioni di questa assenza possono essere individuate in due ordini di problemi: da una parte, l'accettazione delle indicazioni presenti nei contributi precedenti, nei quali è vero, è sempre presente un accenno alla particolarità della forma di Villa Adriana, ma in pochi di essi viene sviluppato un vero approfondimento. E, negli ultimi contributi, la forma della Villa è ritenuta o un fatto imperscrutabile forse dovuto all'idea – neanche tanto celata – che una vera forma non ci sia proprio, oppure che essa sia riconducibile ad un fatto di attenta adeguazione all'esistente, sia essa plastica morfologia del sito, sia essa normale condizione generata dai *summa signa* della centuriazione. Dall'altra, un immotivato disinteresse nei confronti della conoscenza del progetto antico, come se questo fosse un qualcosa di esterno all'architettura, superato dai tempi e dalle nuove modalità di controllo digitale e tecnologico dei processi di definizione della forma. Come se, ancora oggi, non fossero ben presenti nelle azioni del pensiero progettante, gli stessi principi che erano comuni agli architetti del mondo antico. Principi che, e questo è un fatto specifico dell'architettura, in verità non sono mai cambiati e continuano a essere

il nocciolo stesso dell'architettura, anche di quella contemporanea. Manca quindi oggi una riflessione aggiornata sulla composizione architettonica della Villa e sul suo principio ordinatore, e bisogna di conseguenza prendere atto che l'essenza stessa della sostanza architettonica della Villa è uscita dagli orizzonti della ricerca. Questo scritto, intende rimettere le cose a posto, reintroducendo la composizione architettonica nei grandi contenuti dell'adrianologia, costituendosi come un trattato di architettura con un campo di applicazione estremamente limitato, racchiuso in una specie di tēmenos, in cui hanno accesso solo la geometria e la sua articolazione nel processo ideativo. La rovina è 'troppo rovina'; è cioè in un tale stato di avanzata consunzione, da non permetterne ricostruzioni volumetriche credibili, o anche virtuali, dell'originaria consistenza e verità nell'atto fondativo, a cominciare dal rapporto forma-funzione. Quindi, non conoscendo a sufficienza la qualità e l'integrità del progetto originario, come è possibile avanzare l'ipotesi di una 'vera forma'? C'è solo una risposta che crediamo possa essere utile e credibile: attraverso l'analisi delle geometrie compositive e della sintassi ordinativa, che è materia esperibile soprattutto dalla planimetria di restituzione della consistenza archeologica e quindi dal suo rilievo. Il rilievo della consistenza archeologica restituisce una verità sintattica che appartiene all'astrazione, ad uno spettro identificabile attraverso gli strumenti classici della composizione architettonica, attraverso le

operazioni concettuali, sequenziali, quasi meccaniche, che il pensiero progettante attiva come processo di definizione e dimensionamento dell'architettura. Partendo da queste logiche, applicando alcune regole individuate dal professore, abbiamo individuato un centro ed un asse in funzione del quale collocare il nuovo padiglione nell'area dedicata. La genesi compositiva della pianta del padiglione è stata oggetto di lunghi confronti alla ricerca degli elementi di permanenza del sito e dell'architettura in generale. A tal proposito sono risultati di grande ispirazione alcune letture ed interviste fatte al Professor Francesco Venezia il quale ritiene che “la pianta è fortemente legata al piano di fondazione, il quale segna i destini dell'edificio. La fondazione è il momento più importante della costruzione di un edificio in quanto vengono tracciate le regole fondamentali e i rapporti che regoleranno l'alzato”. Il suo insegnamento si fonda sulla convinzione che solo esercitando il pensiero su pochi temi progettuali, solo assumendoli come fuochi di riflessione inesauribili, solo interrogandosi sul modo in cui essi sono stati risolti nelle grandi opere ereditate dal passato e affrontati dai maestri che ci hanno preceduto, si può oltrepassare la superficie dell'architettura e giungere ad indagarne l'intima struttura. Un archetipo dell'architettura è indubbiamente il muro; questo, fin dalla fondazione, è il primo elemento costruito e l'ultimo a lasciare traccia una volta che il manufatto cade in rovina. Il muro nasce insieme all'architettura, esso è una sorta di “sommatoria”, di

“aggregato” di materie prime disponibili in natura: le pietre, di qualsiasi genere e forma, disposte l'una accanto all'altra, l'una sopra l'altra nei vari generi aggregativi esprimono sin dalle origini una predisposizione all'orditura: al pari dell'arte della tessitura anche l'arte muraria attiva una sintassi combinatoria e compositiva. Nelle codificazioni elaborate in ambito mediterraneo dalla civiltà ellenica, si esprimono la rigogliosità, la ricchezza e la varietà di forme della concezione stereotomica dell'architettura occidentale. All'archetipo murario associamo il valore sovrastorico di un tema architettonico permanente, stabile, mai più cancellabile dall'esperienza costruttiva dell'uomo, ma sempre rinnovabile attraverso un incessante lavoro di riscrittura sulle materie, sui modi di ricomposizione dei volumi. Questo elemento in villa Adriana trova la sua massima espressione: muri dritti, curvi, di vari spessori e con varie funzioni. I primi muri realizzati probabilmente sono quelli di contenimento che permettono alla villa di disporsi su diversi livelli. una serie di segni che dal basso verso l'alto definiscono gli spazi del vivere umano. Da qui, la necessità di perimetrare l'area del nostro intervento con un muro che divenisse la continuità del segno esistente in una sorta di distacco temporale tra la nuova e l'antica architettura nel segno della convinzione che l'architettura sia solo una . L'intento è quello di ancorare ulteriormente il nuovo progetto all'esistente non in un tentativo di inserimento camaleontico o di camufflage ma nell'esigenza di interagire con il

luogo parlando lo stesso linguaggio, costruendo un elemento ed un segno che si inserisse nella logica generatrice dell'esistente. Infatti, se è vero che, come ritengono diversi studiosi, villa Adriana non ha ancora svelato tutti i suoi segreti, alcuni dei quali forse sono persi per sempre, è altrettanto vero che i suoi principi generatori si sono conservati. I muri di villa Adriana lavorano sugli arretramenti ottenuti per effetto dei muri sottostanti, fatta eccezione per il muro che sostiene la piana del Pècile. Quest'imponente sostruzione detta Cento Camerelle che ospitavano una funzione non ancora definita con certezza, sono un elemento che caratterizza l'opera ingegneristica romana in varie parti del vasto territorio dell'Impero. La sostruzione è stata utilizzata a diverse scale anche all'interno della villa; un esempio palesato dal tempo è costituito dai criptoportici voltati che fanno da sostegno alla piana dei tempi menzionata all'inizio del discorso. Ci siamo fortemente ispirati ad un concetto espresso da Venezia secondo il quale: "La reinterpretazione delle rovine, delle spazialità che appartengono alla memoria dell'uomo e dei luoghi che le hanno custodite, che ne hanno registrato le trasformazioni e gli usi, è una modalità del progetto, a mio parere coraggiosa, che adottano alcuni architetti contemporanei per scongiurare il pericolo della fine dell'architettura, della assenza del suo significato o della rinuncia a creare luoghi per abitare poeticamente". La citazione di questo importante maestro al quale ci siamo riferiti più volte per trovare risposte alla difficoltà del progettare in un luogo così

“complicato”, vuole solo essere una dichiarazione d'intenti e non giudicare il risultato. Trovato il punto d'inserimento, l'orientamento e il tema il progetto comincia a maturare in una logica atemporale, cercando di lavorare senza tradire le premesse impegnative che l'hanno ispirato. Il padiglione emerge dalle pieghe del terreno ad rimarcare la sua dichiarazione di voler essere fortemente legato al suolo che lo accoglie. L'interazione del padiglione inserito nel pantanello con le rovine esistenti genera delle risultanze compositive che trovano riferimenti importanti nel passato; la proiezione dei diversi elementi che si dispongono sullo stesso asse ma su piani diversi, danno luogo ad una nuova immagine unitaria (una sorta di “chimera”) . Il padiglione diventa un prolungamento della fondazione dell'Iseum, essendo posizionato nel punto più basso della sequenza di livelli del sistema villa.

Il sistema di setti paralleli del progetto ripropone una probabile scansione della struttura portante che costituisce le sostruzioni esistenti. I diversi spessori si confrontano con quelli più ricorrenti tra i muri misurati all'interno della villa generando spazi abitabili. Lo schema di tale d'impianto trova similitudine nella sequenza muraria dell'ipogeo sottostante l'arena del Colosseo o nelle cosiddette Sette Sale delle Terme di Tito piuttosto che nelle sostruzioni delle gallerie traiane. A stabilire la dimensione dell'ingombro della pianta, un parallelo con il quadriportico adiacente al teatro greco ancora sepolto.

In questa fase di ricerca al giusto dimensionamento nasce la perplessità di aver in qualche modo centrato solo parzialmente la logica che sottende alla costruzione dell'imponente complesso. Infatti, dopo un a serie di tentativi siamo giunti alla conclusione che all'edificio manchi una figura curvilinea; questa appare continuamente nella villa in molte sue accezioni. Nel nostro progetto l'elemento circolare dà luogo ad un'interruzione dei setti generando uno spazio distributivo in cui il disallineamento degli assi di percorrenza che vi confluiscono generano una tensione, una sorta di forza centripeta accentuata da una leggera pendenza radiale che inclina il pavimento verso il centro. Il cortile ricavato, nucleo della composizione, va a definire uno spazio nevralgico in cui la tensione della rotazione è bilanciata dall'inerzia dei bracci che costituiscono i padiglioni. L'emergere della massa muraria curvilinea rispetto alla quota dei setti intercettati, rimarca la figura geometrica che lo genera. Il cerchio è anche l'elemento che unisce le varie parti, e quindi le funzioni dell'edificio, ponendosi, come è nella sua natura architettonica, come grande cerniera di collegamento. Le teste dei muri che costituiscono il padiglione non si allineano sui due fronti per innescare il gioco chiaroscurale delle ombre e per richiamare il senso del non finito presente in un sito archeologico. L'uso di vasche d'acqua poco profonde vuole sottolineare l'importanza di questo elemento sempre cercato fin dall'antichità dai romani che ne hanno fatto un grande uso nelle loro architetture, da quelle domestiche a

quelle più monumentali. Il padiglione ospita funzioni pubbliche ed altre non visitabili riservate a chi vi lavora. Il percorso di visita che parte dalla biglietteria porta l'avventore direttamente al cerchio di distribuzione; da lì la possibilità di entrare nel museo che si trova alla sua destra o di andare a sinistra dove potrà uscire direttamente al percorso che conduce al sito archeologico. Il museo costituisce la parte più importante del complesso in quanto destinato a raccogliere statue, bassorilievi ed altri oggetti ritrovati nella villa nei vari scavi. Il percorso obbligato, conduce il visitatore immediatamente all'estremità rivolta verso la zona d'ingresso dove si trova la continuazione della vasca d'acqua esterna, per poi rimandarlo in direzione opposta percorrendo nella sua interezza il museo. Una serie di rampe di inclinazione ridotta aiutano il superamento dei piccoli dislivelli necessari a recuperare le differenze di quota tra le due estremità dell'edificio. A metà del percorso, un'interruzione della parete con relativo sfondamento dà luogo ad una nicchia che ospita una statua di Adriano. L'importante spessore murario permette di ricavare nicchie o sfondamenti. Al termine del museo, attraversato il book-shop, si accede all'area archeologica. Imboccando la porta diametralmente opposta all'ingresso del museo, si accede all'area dedicata agli studiosi in cui si aprono la biblioteca a sinistra e una sala lettura a destra; superato l'atrio che mette in comunicazione i due luoghi strettamente legati, si accede ad una seconda zona distributiva al centro della quale si trova

un impluvium. Alla sinistra di questa si trova un auditorium, mentre a destra i laboratori destinati ai ricercatori. Un ruolo fondamentale lo gioca la copertura, la cui continuità è interrotta dall'emergere dei setti oltre l'estradosso. Opportuni tagli permettono alla luce zenitale di entrare in modo inaspettato riproponendo situazioni suggestive esperite sin dall'inizio dai visitatori delle rovine. Le parti cieche della copertura sono piantumate con verde estensivo, ad evocare uno scenario per il nuovo edificio simile a quello che vede per protagonisti i manufatti preesistenti: la rivincita della natura sul manufatto. L'intero edificio, utilizza una fondazione tipo massicciata ferroviaria per rispondere alle logiche di rispetto del luogo che impone la sovrintendenza. Questa scelta entra in contrasto con le premesse delle aspettative che dovrebbe avere nel suo ciclo di vita un edificio. Infatti come dice Venezia "Una rovina per diventare tale deve avere una sostanza costruttiva poderosa"; qui potrebbe aprirsi un dibattito che affronteremo più avanti quando affronteremo la musealizzazione delle rovine ma giusto per puntualizzare la nostra posizione in merito, propendiamo per la soluzione che miri alla permanenza. Concordiamo ancora con Venezia quando dice che: "Uno degli scopi del lavoro dell'architetto è di opporre una certa resistenza al rapido esaurirsi della ragione pratica che determina la costruzione di un edificio". Il sistema costruttivo è a secco per le ragioni sopracitate ma non per questo rinuncia ad esprimere l'idea di solidità e di presenza massiva che

l'intervento richiede. I setti emergenti, al visitatore che vede il padiglione dall'alto daranno la possibilità di leggere la pianta. Nelle costruzioni a muri portanti, pianta e fondazione sono strettamente connessi essendo l'uno l'immagine dell'altro; Quando ci troviamo in un sito archeologico in cui si trova un edificio a raso del quale sono visibili le tracce dei muri caduti, ci troviamo di fronte ad una pianta materica. La fondazione è il momento più importante della costruzione di un edificio in quanto vengono tracciate le regole fondamentali e i rapporti che regoleranno l'alzato. Queste tracce rappresentano l'espressione fondamentale dell'edificio che è sparito; il resto era importante ma appartenente all'aspetto espressivo. Il carattere di un edificio che trova la sua giusta proporzione tra la pianta e il suo elevato è frutto di una ricerca che necessita di studi puntuali che un progettista è chiamato a svolgere. La lezione di Le Corbusier in tal senso è rimasta insuperata; i grandi maestri moderni sono sicuramente tanti ma nessuno più di lui può essere considerato l'architetto della misura. Un edificio deve buona parte della sua qualità ai giusti rapporti tra le parti e col tutto. La proporzione costituisce una caratteristica dell'architettura italiana; nel Quattro-Cinquecento si è seguita in maniera maniacale la proporzione divina che non deve apparire in maniera dichiarata ma comparire in maniera trasparente, sottotraccia. Misura e proporzione distinguono qualcosa di armonico da qualcosa di mostruoso.

Uscito dal padiglione, il visitatore continua il percorso in direzione del primo tempio. Questo è stato oggetto dei recenti studi del Mari; si tratta di una sala rettangolare suddivisa in tre navate grazie all'utilizzo di colonne in marmo cipollino con capitelli e basamenti in stile corinzio. Prezioso il pavimento, sempre in marmo bordato di giallo. Sul lato corto della sala è stato rinvenuto un propileo, ovvero una scala monumentale. Alla sommità della scala, due pilastri con rivestimento marmoreo di vari colori sostenevano due sontuose colonne.

Qui inizia un nuovo discorso nel discorso; se prima l'interrogativo era rivolto a come inserire un nuovo manufatto nelle vicinanze di altri che per quasi duemila anni sono rimasti isolati, qui il problema diventa quello del riuso.

L'architettura si è sempre rinnovata nel solco della tradizione; questo ovviamente succede anche nelle altre arti in quanto anche Stravinsky disse che non c'è innovazione senza profonda conoscenza del passato. Nella conoscenza della tradizione in architettura, un posto d'onore ce l'ha sicuramente la rovina; e ce l'ha per un semplice motivo: la rovina è un edificio che perde tutto ciò che la rendeva adeguata a rispondere a dei compiti legati a una società, a dei costumi, a dei riti, alla funzione che ospitava, a tutto ciò di cui l'architettura si fa carico. Perdendo questo la rovina assume la capacità di offrirci una chiave di visione e di interpretazione universale; Roma, che è una città di rovine, è per sua

natura una città universale, cioè una città in cui costantemente noi siamo ammoniti dalla presenza dei resti degli edifici del passato che proprio perché hanno perso tutto ciò che li legava alla loro funzione, ci danno delle indicazioni, degli orientamenti molto precisi. L'intervento su un manufatto del passato è volto al recupero o alla reinterpretazione della sua immagine. Dagli anni Ottanta si è riaperto il filone dell'intervento diretto sull'archeologia e non soltanto volto alla conservazione sulla scia di importanti interventi in Spagna e precisamente a Sagunto e a Merida. Interventi sul bene ci sono sempre stati ed alcuni sono stati di importanza fondamentale; basti pensare all'intervento di Balanos al Partenone contro cui si sono scagliati gli archeologi contemporanei, ma Balanos è una figura che appartiene al suo tempo che a nostro avviso ha lavorato bene con gli strumenti che aveva a disposizione ed è stato capace di restituire il Partenone che non c'era e l'ha reso in una forma che è in equilibrio tra la riconoscibilità tipologica e la rovina stessa. Stessa cosa si può dire per l'intervento di Valadier al Colosseo. Quando si interviene sul bene si interviene non solo sulla materia ma si interviene sull'immagine e questo è un concetto fondamentale che ha rivoluzionato quella che è stata la la teoria del restauro che si è sviluppata in Italia dagli anni Sessanta in avanti. L'intervento di valorizzazione del bene è un intervento generale, complessivo, ma l'immagine molto spesso è ancora più importante dell'aspetto materiale. Quando a Roma hanno

deciso di restaurare l'area archeologica centrale, si è deciso di farla col laterizio, di mostrare quello che era lo scheletro degli edifici romani. Questa soluzione ha avuto una tale forza, una tale capacità di comunicazione, che noi oggi possiamo riconoscere a chi ha restaurato gli edifici alla fine dell'Ottocento e primi del Novecento di aver avuto delle idee chiarissime. Gli interventi sul bene naturalmente portano a considerazioni che danno vita a casi polemici; il lavoro di Giorgio Grassi sul Teatro di Sagunto è un caso che è ancora aperto nonostante siano passati vent'anni dalla realizzazione dell'intervento. Anche interventi come quello di Scarpa su Castelvecchio che noi consideriamo tra i caposaldi della scuola della museografia italiana e un intervento di restauro molto cosciente, in realtà genera ancora oggi qualche sussulto polemico. La rovina in fondo è una fonte inesauribile di d'ispirazione; è come se spingesse continuamente ad incarnare nuovi destini generando nuovi progetti che sono ovviamente caricati di valori legati al momento. La sua forza ispiratrice le deriva proprio dal fatto di essere sopravvissuta all'eclissi di tutto ciò che l'ha generata e sta ancora lì con la sua potenza di forma e di coinvolgimento: ci spinge a pensare nuovi destini a quella forma, non necessariamente il riuso della rovina, ma nuovi edifici che assumendo i connotati di quella forma si caricano di nuovi valori, di nuovi usi (Alvar Aalto e le rovine del teatro di Delfi) che poi dovranno fatalmente perdere per diventare altre rovine, si spera. E' un ciclo che non dovrebbe mai

esaurirsi e in questo si inserisce pesantemente la questione della costruzione. Parlando della rovina non si può non parlare del tempo; la rovina acquista la sua identità specifica, la sua essenza in quanto è consumata dal tempo.

I resti delle architetture di villa Adriana sono tra le forme che più hanno alimentato il rinnovamento dell'architettura europea anche se ora quelle rovine sono infeconde, in quanto sono state sottratte al circuito dell'esistenza, della vita e quindi sono diventate testimonianze sterili nel momento in cui diventano rovine protette e quindi prive di vitalità. E' negli automatismi del mestiere dell'architetto quello di iniziare la lettura di una costruzione partendo dalla pianta, che come scriveva Le Corbusier in *Verso un'architettura*, è rivelatrice. Quando ci troviamo in un sito archeologico in cui si trova un edificio a raso del quale sono visibili le tracce dei muri caduti, ci troviamo di fronte ad una pianta materica. Queste tracce rappresentano l'espressione fondamentale dell'edificio che è sparito; il resto era importante ma appartenente all'aspetto espressivo. Il carattere di un edificio che trova la sua giusta proporzione tra la pianta e il suo elevato è frutto di una ricerca che necessita di studi puntuali che un progettista è chiamato a svolgere. La lezione di Le Corbusier in tal senso è rimasta insuperata; i grandi maestri moderni sono sicuramente tanti ma nessuno più di lui può essere considerato l'architetto della misura. Un edificio deve buona parte della sua qualità ai giusti rapporti tra le parti e col tutto. La

proporzione costituisce una caratteristica dell'architettura italiana; nel Quattro-Cinquecento si è seguita in maniera maniacale la proporzione divina che non deve apparire in maniera dichiarata ma comparire in maniera trasparente, sottotraccia. Misura e proporzione distinguono qualcosa di armonico da qualcosa di mostruoso. Sulla base di queste importanti considerazioni abbiamo impostato il progetto per la musealizzazione dell'esistente.

Ricominciando il viaggio interrotto all'uscita del padiglione, ci dirigiamo verso sud in direzione del tempio egizio oggetto dell'ultimo ritrovamento in ordine di tempo della villa. Un imponente scalinata risarcisce un dislivello di quasi tre metri; alla destra di questa vi è collocata una sfinge, ritrovata di recente proprio nello scavo che ha rimesso in luce le tracce del tempio. Lo stato di progetto presenta una situazione in cui sono presenti parti di muri di altezza diverse, uno dei quali, quello più a sud, serve da contenimento al terreno su cui poggia la cosiddetta "Casina degli Architetti". Il nostro proponimento è quello di intervenire sulle tracce dell'esistente non per ricostruire l'immagine perduta di cui non c'è giunta traccia ma per costruire un'immagine che sintetizzi l'essenza del tempio. Una nuova immagine che non vuole essere sostituta della verità perduta ma che seguendo una sua logica compositiva ripercorra su parti del sedime esistente la costruzione di un momento sospeso tra quello di una nuova costruzione e la sua caduta in rovina. "In passato costruire sui lasciti di epoche precedenti,

e persino con i resti degli edifici antichi, era una pratica comune, adottata per la rigenerazione del tessuto urbano. L'architettura si offriva come forma di 'risarcimento', rimandando l'ineluttabile perdita completa degli edifici 'ad un più lungo avvenire'. Oggi invece sembra qualcosa di 'straordinario' e gli edifici sono diventati simili a elettrodomestici a scadenza preordinata, destinati a incrementare future scariche.” Per far questo si è reso necessario restituire il tempio di una porta, una soglia, il limite che con la sua carica di riferimenti simbolici sintetizza la sacralità del luogo religioso. La storia ci ha insegnato dell'importanza del rapporto tra interno ed esterno dell'edificio sacro, del condizionamento del luogo proibito che, derivato dai tempi più remoti del vivere collettivo, ha generato i concetti di inclusione ed esclusione. Salita la scalinata restaurata e superata la soglia, l'edificio appare nella sua figura volutamente incompleta. Le coperture parziali lasciano ampi spazi di trasparenza e si limitano a proteggere il percorso di visita; l'altezza all'intradosso è volutamente ridotta alla ricerca di compressione delle parti cieche per chi percorre il luogo ma senza scendere al punto da acquisire una dimensione domestica. Questa soluzione è tesa ad ottenere come risposta il carico del gioco chiaroscurale in un ambiente che non può, per il suo carattere di rovina, prescindere dalle ampie trasparenze. La trasparenza è il punto di forza della rovina in quanto permette alla luce di entrare direttamente laddove non sarebbe entrata quando l'edificio

era nel suo stato di compiutezza. Non si tratta di imitare o ironizzare, ma di reinterpretare la spazialità antica alla luce delle culture moderne e postmoderne, attualizzandone i sistemi costruttivi, cercando di ricreare la poeticità prodotta dall'interazione tra massa e luce, tra elemento naturale e artificiale, tra la scala gigante e quella umana. Reinterpretazioni che già Piranesi aveva operato nelle Carceri, rappresentando le rovine in modo onirico e visionario, e nelle Vedute di Roma mettendone in evidenza l'anatomia, gli elementi costruttivi. Lo stesso Fisher Von Erlach nell'incisione raffigurante la rappresentazione del tempio di Salomone a Gerusalemme evidenzia in maniera smisuratamente grande il sistema di sostruzioni a discapito del pur grande tempio che si sviluppa al di sopra di esse mettendo in risalto la straordinaria importanza riposta nelle opere di sostruzione.

Sotto le parti coperte vengono disposte nel lato a destra dell'ingresso in corrispondenza dei resti delle nicchie originarie, una serie di riproduzioni di statue rinvenute negli scavi rinascimentali effettuati nel Pantanello. Lungo il lato sinistro vengono disposte delle colonne ricostruite per anastilosi con i rocchi ritrovati in loco e sistemate in corrispondenza delle basi rinvenute negli ultimi scavi del Mari.

Usciti dall'edificio il percorso prosegue alla stessa quota nell'area che rimane compresa tra i due templi al di sotto della quale uno squarcio dovuto al crollo di alcune volte le mette a nudo permettendo al visitatore di leggere la composizione stratigrafica che ha generato il

piano artificiale. Una delle caratteristiche principali di villa Adriana è quella di porre il visitatore nella condizione di perdersi, di vagare disorientato in un dedalo di percorsi che portano a luoghi inaspettati, di scegliere una direzione per il desiderio di avvicinarsi ad un rudere visto in lontananza e ritrovarsi in un altro luogo, altrettanto suggestivo, ma diverso da quello verso il quale si era diretto. Questa particolare situazione di sospensione che si vive nel resto del complesso archeologico si vuole riproporlo anche nella porzione che abbiamo indagato ed è per ciò che da questo momento viene lasciato ogni arbitrio al visitatore offrendo sempre la possibilità di scegliere tra direzioni diverse. Per semplicità di spiegazione del progetto, ipotizziamo un percorso il quale non è necessariamente quello più razionale ma semplicemente quello che ci aiuta a spiegare le logiche che ci hanno guidato nelle scelte compositive. Al tempio sopra descritto si è voluto dedicare anche un punto di vista preferenziale; salendo una rampa che si trova in direzione est, verso la valle di Tempe, si raggiunge una quota elevata di poco più di un metro rispetto il piano di calpestio del tempio d'ingresso. E' qui che abbiamo pensato di proporre un punto dal quale avere un controcampo dell'interno dell'edificio. La costruzione per parti lascia spazio al visitatore di figurarsi la parte mancante rendendolo partecipe o addirittura artefice della ricostruzione figurata del manufatto. Probabilmente è anche questo stimolo continuo, questo lavoro del nostro cervello al quale la

rovina chiede di partecipare che rende tanto affascinanti ed inesauribili luoghi abbandonati.

Il prolungamento del primo dei setti che costituisce il padiglione va determinare la perimetrazione dell'area di intervento nel rispetto della logica di costruzione della villa. Nel suo primo tratto affianca il lato sostruito della piana delle palestre in cui, per effetto dell'inclinazione del terreno, gli archi tamponati delle volte lentamente scompaiono ricoperti del suolo. L'edificio, il più imponente di questa parte di villa Adriana, era con ogni probabilità destinato al culto di Iside come testimoniano i ritrovamenti di busti di sacerdoti isiaci. Si tratta una struttura a pianta rettangolare di 47,50 x 37,50 metri poggiante su un piano di sostruzioni con ampia zona centrale avente le dimensioni di 29,50 x 19,00 metri intorno a cui corre un doppio portico di pilastri con nicchie. In origine i pilastri, sfalsati per creare ed aumentare gli effetti di luce e ombre, probabilmente sorreggevano archi, e delimitavano la zona destinata al passeggio. Di questo edificio ci sono pervenuti tutti i setti che emergono per circa due di metri. Il lavoro per estrusione ha generato una serie di setti sfalsati tra loro che innescano una forte dinamica alla vista di chi percorre il corridoio perimetrale. Una serie di nicchie ospita copie delle statue rinvenute in situ che arricchiscono le pareti prive delle decorazioni che in origine rivestivano il tempio. Il progetto vuole mostrare il suo legame con qualcosa che veniva prima del progetto e che il progetto vuol far apparire di nuovo.

Tuttavia questo qualcosa non riguarda immediatamente le forme ma qualcosa di cui, con la sua presenza, vuole denunciare la perdita ed insieme il bisogno. L'aspetto un po' provvisorio, l'aria di non finito, la condizione di attesa e insieme di forzata inerzia manifestano la loro voglia di essere sempre, anche oltre la figura. Tuttavia la ricerca è quella di costruire oggetti che cerchino nell'ordine e nei rapporti delle forme l'armonia dell'insieme e una sequenza di suggestioni.

Opportune aperture nei setti divengono un importante strumento di lettura del sito, che innesca delle dinamiche di relazione visiva con alcune delle immagini più suggestive dell'intorno. L'Iseum è in stretta relazione con il giardino che lo fronteggia; la destinazione del luogo ha suggerito di strutturare l'impianto con un impostazione formale che, derivata dal giardino mediterraneo, porterà nei secoli successivi alla definizione del “giardino all'italiana “. La partizione regolare è scandita da canalette che premettono all'acqua di scorrere confluendo in un'unica vasca posizionata sul fondo. Delle sedute in marmo consentono di sostare all'ombra degli alberi di arancio amaro. Le relazioni spaziali del giardino funzionano per contrasto rispetto a quelle dell'Iseum; infatti mentre nel primo il rapporto con l'intorno è fortemente voluto e ed enfatizzato con inquadrature specifiche, il tempio ha un carattere più introverso. Qui i muri ciechi perimetrali negano la relazione diretta tra interno ed esterno ad eccezione del fronte che si attesta sul giardino su cui la vista dall'interno non è mai diretta ma percepibile

solo di scorcio. Le gallerie si interrompono intersecando i muri a loro ortogonali, generano una situazione labirintica che mette il visitatore nella condizione di dover tornare spesso sui suoi passi alla ricerca di un passaggio alternativo. Il dinamismo che viene a generarsi da vita ad una sorta di teatro in cui i visitatori sono gli inconsapevoli attori che con la loro presenza ridanno significato ad una rovina che altrimenti sarebbe, data la sua natura, morta. Il giardino, invece, non genera la tensione che c'è dentro l'Iseum in cui il gioco chiaroscurale enfatizza le ombre. Qui il visitatore si riconcilia con la natura ritrovando un ambiente di facile lettura in cui il mormorio dell'acqua che scorre lenta invita alla sosta e all'ammirazione della natura circostante.

La sezione prospettica mette in evidenza come l'assenza della copertura permette allo sguardo di trapiantare i muri al sopra della loro sommità consentendo all'osservatore di vedere i crinali dei monti circostanti. Le trasparenze della Villa entrano in gioco anche laddove viene ricercata l'intimità ma in questo caso lo sguardo è portato verso l'alto. Questo senso di aspirazione è tanto più forte nel mezzo dello spazio centrale in cui l'occlusione dei lati non lascia alternative allo sguardo che cerca una via di fuga.

L'edificio della basilica dedicata presumibilmente ad Antino Orus è, tra quelli trattati, quello che si trova nello stato di conservazione migliore dal momento che ampie porzioni delle sue murature sono ancora in piedi a partire dagli ampi archi del prospetto sud che

reggono ancora una parte del muro soprastante. Per migliorare la lettura del manufatto sono state integrate delle parti mancanti sempre seguendo la logica della scrittura muta, che vuole ridare un'immagine ma che non si vuole sostituire a quella originale. Gran parte di quanto detto fin qui sulla rovina si riferisce al posto che occupa nella risposta del progetto: la rovina vista come punto di arrivo del progetto. Ma la rovina rappresenta anche il suo punto di partenza: di qui inizia il lavoro, la costruzione del suo oggetto. La sua versatilità ritrovata nella sua nuova indeterminatezza: cioè a dire tutta la virtualità che la condizione di rovina in realtà esprime. Virtualità che è dovuta alla sua recuperata incompletezza, insieme alla totale assenza di motivazioni. La rovina sembra aver perduto nel tempo tutto quanto aveva di superfluo e che apparteneva alla sua particolarità: è un po' come se avesse compiuto nel tempo la prova che Michelangelo proponeva per la scultura, è come se fosse ruzzolata per il pendio di una montagna perdendo via via tutto quello che non le è necessario. Questa serie di considerazioni ha condizionato la scelta dei materiali impiegati per la costruzione; un impasto di aggregati di diversa granulometria trattati con un prodotto ritardante. Poco prima che il cemento faccia presa la superficie viene lavata affinché struttura e colore degli inerti vengano alla luce, ottenendo l'effetto come rocce appena sbazzate o costruzioni già in rovina, lasciando la superficie grezza.

Conclusioni

Viviamo in un Paese in cui le tracce del passato fanno parte del paesaggio quotidiano e sono spesso, all'occhio del visitatore distratto, delle testimonianze mute al pari di un rumore di fondo che il nostro cervello non registra più in quanto divenuto "l'abitudine". L'abitudine alla "testimonianza continua", quasi ridondante, ha fatto sì che molto spesso venissimo a conoscenza dei nostri tesori per merito di studiosi provenienti da altri paesi perchè noi non li vedevamo come tali. La valorizzazione di questo immenso patrimonio ereditato e spesso maltrattato è oggi una grande risorsa culturale, in primis, ed economica. Come architetti siamo interessati soprattutto alla prima componente ma non possiamo non tenere un contatto con la realtà in quanto l'architettura si è sempre confrontata anche con le logiche economiche. Gli approcci diversi degli studiosi, adeguati alla contemporaneità del momento, hanno fatto sì che nel corso dei secoli il rapporto con la rovina sia mutato. Anche Villa Adriana, dal momento della sua riscoperta nel Rinascimento, è stata raccontata e rappresentata in funzione delle sensibilità che le varie epoche hanno mostrato nei confronti delle rovine: da cava di materiali a scuola di architettura, dal gusto antiquario del romanticismo, fino alla controversa questione a noi contemporanea della reinterpretazione. E' appunto rifacendoci a questo nuovo approccio al resto archeologico che abbiamo attinto da maestri quali Giorgio Grassi e Francesco

Venezia. Il progetto si prefigge di realizzare un museo in un'area archeologica cercando di integrarsi al luogo rispettando le caratteristiche del sito e le regole che l'hanno generato. L'obiettivo è quello di costruire un'architettura in uno stato di sospensione tra il momento della sua costruzione e quello della sua fine volendo in questo modo contribuire alla costruzione di un'immagine che non vuole essere una copia di quella originale ma vuole aiutare a leggere le relazioni formali che hanno generato quel luogo. Queste strutture ovviamente devono avere un'utilità ed ospitare l'uomo che è sia il mezzo che il fine dell'architettura ed è per questo che l'area diventa un museo di sé stessa e delle opere che vi sono state rinvenute. La vulnerabilità del progetto sta proprio nel fatto che avanza nella consapevolezza di essere una risposta imperfetta e per così dire provvisoria. Una risposta che può avere anche dei pregi ma non certo quella di essere soddisfacente. La consapevolezza è quella non di aver raggiunto la qualità del risultato ma di aver attribuito un carattere.

Bibliografia

AA.VV. *Italia Antiqua. Envois degli architetti francesi(1811-1950). Italia e area mediterranea*. Catalogo della mostra. Parigi 12 gennaio - 21 aprile 2002, Roma 6 Giugno – 9 settembre 2002. École nationale supérieure des beaux arts. 2002.

AA. VV. *Adriano, Architettura e Progetto*, Electa Milano 2000.

B. Adembri (a cura di) *Guida di Villa Adriana*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza Archeologica per il Lazio, Electa, Milano 2000.

B. Adembri – G. E. Cinque (a cura di), *Villa Adriana. La pianta del Centenario 1906-2006*, Firenze 2006.

B. Adembri (a cura di), *Suggerzioni egizie a Villa Adriana*, Electa Milano 2006.

Basso Peressut e P. F. Caliarì (a cura di) AA. VV. *Villa Adriana Environments*, Libreria Clup, Milano, 2004.

F. Cacciatore, *Il muro come contenitore. Forme strutturali cave nell'opera di Louis Kahn*, Lettera Ventidue, , 2008.

E. Calandra, *Oltre la Grecia. Alle origini del filellenismo di Adriano*, Edizioni Scientifiche Italiane, Perugia 1996.

E. Calandra, *Memorie dell'effimero a Villa Adriana*, in *Adriano, Architettura e Progetto*, pag 57_62, Electa Milano 2000.

E. Calandra, *Il programma figurativo del Canopo*, in *Adriano, Architettura e Progetto*, pag 69_72, Electa Milano 2000.

P. F. Caliarì, *Tractatus Logico Sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana*. Edizioni Quasar, Roma, 2012.

- A. Ferlenga, *Le strade di Pikionis*, LetteraVentidue, Siracusa, 2014.
- M. Ferrari, *Ricostruire*, LetteraVentidue, Siracusa, 2013.
- E. Gentili Tedeschi, G. Denti *Le Corbusier a Villa Adriana. Un atlante*, Alinea, 2004,
- G. Grassi, *Scritti scelti 1965-1999*, Milano, 2000.
- G. Grassi, *Una vita da architetto*, Milano, 2008.
- P. Leon, (coordinamento di) *Teatro Greco. Villa Adriana. Campaña de excavaciones arqueológicas 2003_2005*, Universidad Pablo de Olavide, Siviglia, 2007.
- W. MacDonald e J. A. Pinto, *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Luis Kahn*. Electa, Milano, 1997.
- G.B.Piranesi, *PiantadellefabbricheesistentinellaVillaAdriana-Roma1781*, pubblicata dal figlio Francesco dopo la morte del padre.
- A.M. Reggiani, *Villa Adriana, paesaggio antico e ambiente moderno*, Electa, Milano 2000.
- Sapelli Ragni (a cura di), *Villa Adriana. Una storia mai finita. Novità e prospettive della ricerca*, Electa, 2010.
- Sapelli Ragni (a cura di), *Villa Adriana. Dialoghi con l'antico*, Electa, Milano 2011.
- E. N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Milano 1997
- E. Salza Prina Ricotti, *Villa Adriana il sogno di un imperatore*. L'Erma di Bretschneider, Roma, 2001.
- F. Venezia, *Abitare su antri. Il ritorno di Tiberio a Sperlonga*, Libria, Melfi, 2013.

F. Venezia, *Che cos'è l'architettura. Lezioni, conferenze e un intervento*, Mondadori Electa, Milano, 2011.

F. Venezia, *La natura poetica dell'architettura*, Giavedoni, Pordenone, 2010.

