

Ringraziamenti

Alle nostre famiglie,
a tutte le persone
che sono al nostro fianco
ci hanno accompagnato
in questa grande avventura.

«La vita è la più grande delle avventure,
ma solo l'avventuriero lo scopre»
G.K. Chesterton

Sommario

1. Abstract

PARTE I. ADRIANO E LA SUA VILLA

1. L'Imperatore Adriano

1.1 La vita

1.2 Personalità di un Imperatore

2. Villa Adriana

2.1 Ragioni della scelta del sito

2.2 Le fasi costruttive

3. Analisi compositiva della villa

3.1 La città dell'Imperatore

3.2 La villa in superficie

3.3 Le connessioni interne: accessi e percorsi

3.4 Analisi compositiva

4. Analisi delle relazioni geometriche

4.1 La teoria della vera forma: gli assi generatori della villa

4.2 Le proporzioni auree

PARTE II. IL PROGETTO ARCHITETTONICO

1. Linee d'intervento

1.1 Il significato di valorizzazione e conservazione integrata

1.2 La museografia e l'allestimento

1.3 Il paesaggio e le rovine

1.4 Selezione delle aree di progetto: Roccabruna e il Canopo

1.5 Obiettivi e criticità

1.6 Gli elementi di progetto nelle proporzioni auree

1.7 La nuova architettura: elementi integrati nella storia e nel paesaggio

1.8 La collezione museale: "antichità classica e moderno rinascimento"

3. Valorizzazione dell'area tra Roccabruna e il Canopo

- 3.1 Ipotesi ricostruttive e studio di nuove proposte della Torre di Roccabruna
- 3.2 La ricostruzione lignea del Tempietto di San Pietro in Montorio di Bramante
 - 3.2.1 Il Tempietto del Bramante a Roma
 - 3.2.2 Mario Botta: San Carlo alle Quattro Fontane sul lago di Lugano
- 3.3 Il nuovo collegamento tra Roccabruna e il Canopo
 - 3.3.1 Il percorso espositivo lungo il muro della Spianata dell'Accademia
 - 3.3.2 La contemplazione nelle rovine del Serapeo

4. Conclusioni

BIBLIOGRAFIA

SITOGRAFIA

ELENCO E FONTI DELLE ILLUSTRAZIONI

PARTE I. ADRIANO E LA SUA VILLA

1. L'Imperatore Adriano

1.1 La vita

Publius Aelius Hadrianus nacque il 24 Gennaio del 76 d.C. Sul luogo di nascita le fonti antiche hanno opinioni discordanti: *Italica*, città spagnola poco distante da Siviglia, terra natale della sua famiglia paterna, oppure Roma, come invece sostiene la *Historia Augusta*, ma le scarse informazioni storiche a noi rinvenute non permettono di chiarire il dubbio.

Gli *Aelii* sono Italici di *Hadria* (nel Piceno), insediatisi in un *vicus* fondato

da Scipione l'Africano nel 206 a.C., poi divenuto municipio, dove Adriano esercitò funzioni amministrative.

A soli dieci anni, Adriano rimase orfano di entrambi i genitori: suoi tutori divennero il cugino di secondo grado Traiano, futuro imperatore romano, e il cavaliere Publius Acilius Attianus, futuro prefetto del pretorio.

Conseguì (svolse) i suoi studi a Roma e forse ad Atene, continuando però a vivere ad Italica, dove coltivò la sua passione per la caccia e per la cultura greca. Proprio a causa di questi suoi interessi, stando a quanto afferma la *Storia Augusta*, Traiano lo richiamò a Roma, dove iniziò a svolgere una delle funzioni delle vigintivirato diventando *decemvir stlitibus iudicandis*, cioè presidente del tribunale dei centumviri incaricati di questioni di eredità.

Adriano ricoprì anche i ruoli di prefetto delle Ferie Latine e sevirò di uno squadrone di cavalieri romani.

Nel 95 intraprese la carriera militare in qualità di tribuno laticlavio prima in Pannonia, poi in Mesia ed infine in Germania.

Probabilmente nel 100 d.C., sposò Vibia Sabina, nipote di Marciana, la sorella di Traiano. Si narra, tuttavia, che si trattò di un'unione poco felice e dettata esclusivamente dalla volontà di rafforzare i legami tra Adriano e lo stesso Traiano, in vista di una futura nomina di Imperatore del giovane.

Nel 101 ha inizio il suo *cursus honorum* in qualità di *quaestor principis*, accompagnando l'imperatore Traiano durante una campagna in Dacia: parteciperà poi alla seconda guerra dacica, diventerà tribuno della plebe,

pretore, console suffetto e arconte di Atene. Vice di Traiano nella guerra contro i Parti (a partire dal 114), Adriano si garantì così la piena fiducia dell'imperatore, che lo adotterà sul punto di morte. Non è ben chiara la circostanza che ha portato Adriano al potere: le fonti storiche raccontano di un presunto avvicinamento del giovane a Plotina, moglie di Traiano, che probabilmente spinse il marito ad adottarlo.

Adriano ricevette, quindi, l'incarico l'11 agosto del 117 mentre era impegnato in Antiochia a ricoprire il ruolo di Governatore della Siria.

Invece di recarsi a Roma, Adriano iniziò il suo principato recandosi ad Ancyra per occuparsi del ritiro delle province traiane considerate difficilmente difendibili come Mesopotamia, Armenia

e Assiria, per poi recarsi subito dopo in Dacia, recente conquista di Traiano, per provvedere al consolidamento dei confini e alla divisione della Dacia stessa in due province. Questo primo anno di sovranità dimostrò quanto le conquiste asiatiche del predecessore di Adriano fossero superiori alle possibilità difensive e amministrative dell'Impero, ma anche che le stesse vantate conquiste daciche non erano abbastanza consolidate, portando il nuovo imperatore a concentrare le truppe in confini strategici, come il Nord dell'Inghilterra.

Nel 137 d.C. morì la moglie Sabina, e, nello stesso anno, Adriano adottò Lucius Ceionius Commodus, che diventò così Lucius Aelius Caesar. Elio Cesare, governatore di Pannonia, tuttavia, morì il 1° gennaio del 138,

aprendo il problema della successione dell'Imperatore. Due mesi più tardi, Adriano decise dunque di adottare Antonino Pio, domandandogli di adottare a sua volta il figlio del console Elio Cesare (che diventerà l'imperatore Vero) e Marcus Annius Verus (il futuro Marco Aurelio). L'imperatore Adriano morirà per un edema polmonare il 10 luglio del 138 a Baia, all'età di 62 anni, proprio come il suo predecessore Traiano.

1.2 Personalità di un Imperatore

Analizzando nel complesso la figura di Adriano, ci troviamo di fronte ad un personaggio dalle mille sfaccettature: uomo intelligente e coraggioso, desideroso di conoscere le altre culture ma nello stesso tempo instabile e crudele, dall'indole autoritaria, che condizionò ogni sua decisione politica e orientò le reazioni dei senatori. "La sua volontà di governare personalmente e di fare in modo che nulla potesse sfuggire al suo controllo lo portarono a intraprendere lunghi viaggi d'ispezione che gli fecero conoscere in prima

persona ogni remoto angolo dell'impero"¹, si racconterà di lui.

Adriano, infatti, è visto dagli storici e dai letterati moderni soprattutto come un grande viaggiatore, e si sono cercate varie ipotesi per spiegare una mobilità che rimane unica nella storia dell'Impero. Raymond Chevallier e Rémy Poignault raccontano:

"Senza escludere un interesse "turistico" [...], questi spostamenti sono rappresentativi di una nuova concezione dello spazio: l'impero è concepito come un'unità culturale greco-romana, che sarà celebrata da Elio Aristide nel suo *Elogio di Roma* [...]. Il viaggio ufficiale

¹ AA.VV., *Adriano: architettura e progetto*, Catalogo della Mostra omologa tenuta a Villa Adriana nel 2000-2001, Electa, Milano 2000, p. 23

diviene una modalità privilegiata dell'esercizio del potere.²

Ognuno dei suoi spostamenti lo ha portato a conoscere i luoghi e le relative situazioni locali, per provvedere a problemi ed esigenze: l'imperatore predilige, infatti, apprezzare direttamente sul luogo le risorse e i bisogni delle province, ispezionare le truppe e i *limes*, costruire e rafforzare le fortificazioni, sorvegliare l'amministrazione locale ed esercitare la giustizia, e infine provvedere alla costruzione di opere architettoniche e urbanistiche. Alcune di queste opere monumentali legate al nome di Adriano furono il Tempio di Venere e Roma (135), il Mausoleo e Ponte Elio (134), la grandiosa Villa Adriana (118-133) e

la ricostruzione del Pantheon su un nuovo progetto (118-125).

Si adoperò per dare impulso alle province, migliorando le vie di comunicazione e rendendole sicure, e aumentò il numero di porti e città, in modo da incrementare i commerci e favorire la circolazione di persone appartenenti a popolazioni differenti. Adriano è così riuscito, con la sua costante presenza, nell'intento di conferire a territori lontani dell'Impero un maggiore senso d'unione.

Il suo lungo regno fu prospero e pacifico: nonostante la sua nota abilità in battaglia, la politica di Adriano fu volta essenzialmente a ristabilire la pace, allontanandosi dalle spinte espansionistiche auspicate da Traiano, che avevano costretto l'Impero ad uno stato continuo di guerra.

² Ivi, p. 17

Fin dall'inizio del suo principato, Adriano si dedicò ad una serie di riforme finanziarie, intervenendo anche all'interno della classe dirigente, con un cambio ai vertici e con la nomina di nuovi funzionari. Con la collaborazione di un esperto giurista, Salvio Giuliano, redasse un nuovo codice, che si occupava anche del miglioramento della condizione degli schiavi.

Amante della cultura greca, tanto da essere chiamato *graeculus*, era dotato di una grande preparazione, sostenuta da una notevole memoria: il suo interesse per la grammatica lo porterà a scrivere discorsi, memorie, componimenti poetici e numerosi scritti in greco, ma soprattutto lo spingerà a costruire biblioteche e favorire l'insegnamento della grammatica e della retorica greca a Roma con l'Ateneo. Marguerite

Yourcenar, immedesimandosi in Adriano, a riguardo racconta: "l'Impero l'ho governato in latino; in latino sarà inciso il mio epitaffio, sulle mura del mio mausoleo in riva al Tevere; ma in greco ho pensato, in greco ho vissuto"³.

La versatilità della sua complessa personalità si estendeva però anche all'attività di architetto: il suo regno fu scandito infatti da numerose fondazioni urbane e costruzioni monumentali.

Nella *Historia Augusta*, Elio Spaziano ha raccontato:

"In quasi ogni città ha costruito qualche edificio e ha dato giochi pubblici. [...] Ha costruito edifici pubblici in tutti i luoghi e senza numero, ma ha iscritto il proprio nome su nessuno di loro, tranne che sul

³ M. Yourcenar, *Memorie di Adriano*, Einaudi, Torino 1988, p. 35

tempio di suo padre Traiano. A Roma ha ripristinato il Pantheon, la Basilica di Nettuno, numerosi templi, il Foro di Augusto, le Terme di Agrippa, e dedicò tutti gli edifici ai loro costruttori originali. Inoltre ha costruito il ponte che prende il suo nome, una tomba sulla riva del Tevere e il tempio della Bona Dea. Con l'aiuto dell'architetto Decrianus ha sollevato il Colosso e, tenendolo in posizione verticale, spostato lontano dal luogo in cui il Tempio di Roma è ora, anche se il suo peso era così grande che fu necessario un lavoro pari a quello di ben ventiquattro elefanti. Questa statua è stata poi consacrata al Sole, dopo aver rimosso le caratteristiche di Nerone, al quale era stata precedentemente dedicata, e ha anche previsto, con l'aiuto dell'architetto

Apollodoro, di realizzarne una simile per la Luna." (historia augusta xix)

Alcuni insediamenti riconducibili al nome di Adriano furono Lambesa in Algeria, Elia Capitolina in Giudea e Antinoopoli in Egitto, in onore del giovane della Bitinia, morto annegato in circostanze misteriose, di cui l'imperatore si era invaghito.

Anna Maria Reggiani lo descriverà come "un intellettuale provinciale, che era un tempo architetto, letterato e poeta [...], che utilizzò la cultura come collante fra le differenti realtà del suo vasto Impero, che considerava un corpo unico in cui tutte le parti avevano pari dignità. I suoi frenetici viaggi nelle più lontane provincie, infatti, tendevano al miglioramento dell'amministrazione ed

erano sostenuti da un'insaziabile curiosità culturale verso i più disparati usi e tradizioni.⁴

Questo quadro così positivo della sovranità di Adriano era tuttavia destinato ad avere vita relativamente breve, in quanto incontrò in primo luogo l'opposizione della classe dirigente romana, che vedeva minacciati i propri privilegi dall'ascesa di uomini nuovi. Inoltre, le città di lingua greca di cui l'imperatore aveva favorito la nascita e lo sviluppo, costituivano una netta minoranza rispetto alla restante massa di popolazioni dell'Impero, che in vasti territori abitava in stato seminomade,

rifiutando l'integrazione con la civiltà e rappresentando un continuo problema per la sicurezza dei confini e la stabilità dell'ordine istituito.

⁴ L. Basso Peressut, P. F. Caliarì, a cura di, *Villa Adriana Environments*, Libreria Clup, Milano 2004, p. 20

2. Villa Adriana

2.1 Ragioni della scelta del sito

A poca distanza dall'odierna Tivoli (l'antica *Tibur*), ai piedi dei monti Tiburtini su una vasta piattaforma di tufo, sorge l'immensa Villa Adriana. Distesa su un dosso allungato tra i due piccoli fiumi Acqua Ferrata, che la divideva da Tivoli, e Risicoli, verso Roma, occupava un'area dai limiti non facilmente identificabili di almeno 120 ettari, che lasciava la libertà ad ogni edificio di sfruttare l'orientamento migliore.

La scelta del luogo dove Adriano avrebbe spostato la sua residenza al di fuori della capitale ha da sempre incuriosito gli studiosi che si siano

avvicinati al tema. È indiscutibile che la zona non sia delle più floride: calda d'estate e fredda d'inverno, senza alcuna caratteristica paesaggistica forte. Pertanto, tralasciando la poco verosimile ipotesi di un'eredità da parte della moglie Vibia Sabina, si pensa che le ragioni che abbiano portato a tale scelta fossero di carattere puramente pratico.

La zona prescelta, infatti, si trovava in prossimità di numerose cave da cui si potevano estrarre materiali da costruzione - travertino (usato nella parte strutturale degli edifici della villa), ottimo calcare da calce, tufo e pozzolana, che, impiegata insieme alle acque delle sorgenti, consentiva l'impasto della malta.

Era attraversata dal fiume navigabile Aniene e servita da quattro grandi acquedotti (Anio Novus, Anio Vetus,

Aqua Claudia e Aqua Marcia) che garantivano l'approvvigionamento di grandi quantitativi d'acqua, ed era facilmente raggiungibile da Roma tramite la comoda via Tiburtina, adatta per il trasporto di mezzi pesanti, con sole 17 miglia romane da Porta Esquilina, corrispondenti a 28 chilometri circa. Nell'immediato intorno sorgevano, inoltre, le note Aque Albule, sorgenti curative di acque sulfuree di cui l'imperatore si serviva, ancora oggi utilizzate nello stabilimento termale di Bagni di Tivoli.

2.2 Le fasi costruttive

Dall'analisi del sistema idrico e fognario e della vastissima rete di comunicazioni, appare certo che la realizzazione dell'intero complesso sia frutto di una progettazione unitaria, pianificata già prima dell'inizio della sua costruzione, contrastando quell'idea di architettura casuale, frutto di una progettazione estemporanea, che spesso in passato è stata legata a Villa Adriana.

La costruzione della villa, tuttavia, sembra essere stata scandita da fasi di maggiore impulso in corrispondenza della presenza dell'imperatore, e da momenti di minore produzione, coincidenti con i periodi in cui Adriano era impegnato nei suoi lunghi viaggi.

Nelle strutture murarie di alcuni edifici, inoltre, sono stati rinvenuti laterizi con

impressi i bolli o marchi di fabbrica con le dati consolari, riportanti i nomi della coppia di consoli in carica nello stesso anno di fabbricazione di una determinata partita di materiali. In questo modo era possibile restituire una griglia cronologica precisa, che avrebbe permesso la datazione dei singoli esemplari. Grazie al ritrovamento di questi bolli, Herbert Bloch⁵ ipotizzò una sequenza costruttiva dei diversi corpi di fabbrica, individuando tre fasi di costruzione principali: dal 118 al 125, dal 125 al 133-34 e dal 133-134 al 138 d.C., anche se, come sostiene Federica

⁵ H. Bloch, *I bolli laterizi e la storia edilizia romana. La Villa Adriana a Tivoli*, in *BC*, 45, 1937, pp. 113-181

Chiappetta⁶, sarebbe più corretto parlare di ordine di precedenza di alcuni edifici su altri anziché di fasi costruttive vere e proprie.

Considerando, tuttavia, un tempo di costruzione della villa relativamente breve, data la grandiosità del progetto, sembra scontato che l'imperatore abbia dato la priorità alla costruzione degli edifici necessari alla sua vita quotidiana, per poi occuparsi delle fabbriche meno indispensabili, come quelle destinate a cerimonie e ricevimenti ufficiali o al personale di servizio.

Adriano, ritornato a Roma nel 118 d.C. da uno dei suoi lunghi viaggi, diede quindi il via alla costruzione del suo grandioso complesso a partire da una

⁶ F. Chiappetta, *I percorsi antichi di Villa Adriana*, Quasar, Roma 2008, p. 22

preesistente villa di età repubblicana, probabilmente di proprietà della moglie Sabina, ancora attiva nel II secolo d.C. Inglobandone e sfruttandone le strutture, l'imperatore fece costruire il primo nucleo della sua residenza, che avrebbe ospitato lo stesso Adriano durante la prima fase di realizzazione della Villa.

Fin da questa prima fase, tuttavia, il progetto doveva essere già ben definito, come testimonia il fatto che l'intero tracciato della principale via di servizio sotterranea della villa, che collega l'area della residenza con il confine sud-orientale del sito, è stato realizzato prima dell'avvio dei lavori sul nucleo repubblicano.

I primi edifici realizzati si trovano presso la villa repubblicana: il Palazzo, le Biblioteche, gli Hospitalia, le Terme

con Heliocaminus e più lontano il Pecile, il Teatro Marittimo, lo Stadio e le Grandi terme.

Tra il 125 e il 134 d.C., dopo il ritorno dell'imperatore dal viaggio nelle province orientali – durante il quale in Bitinia conobbe Antinoo, che sarebbe poi divenuto il suo pupillo – furono realizzati le Piccole Terme, la Peschiera, la cosiddetta Piazza d'Oro, il Vestibolo, il Pretorio, il piazzale del Pecile, il Canopo e Roccabruna.

La presenza di ripensamenti e modifiche in corso d'opera, riconoscibili in tamponature o nell'aggiunta di avancorpi ad alcuni edifici, è semplicemente da attribuire all'intervento diretto di supervisione dell'Imperatore.

3. Analisi compositiva della villa

3.1 La città dell'Imperatore

Le fonti storiche testimoniano il fatto che Adriano avesse concepito la villa come un vero e proprio "cantiere aperto", dove l'imperatore e i suoi architetti avrebbero potuto esercitare l'attitudine alla progettazione. La *Historia Augusta* ci riferisce che, nella sua villa, Adriano aveva voluto riprodurre quei monumenti che, durante i suoi innumerevoli viaggi, specie in Grecia, lo avevano estremamente affascinato, come la città di Canopo, il Pefile, la valle di Tempe, l'Accademia, e addirittura gli Inferi. In realtà, si tratterebbe non di vere e proprie copie, ma di "citazioni", o meglio di

identificazioni personali. In questo senso Villa Adriana viene intesa come "una straordinaria *prova d'artista*"⁷, che si proponeva la rifondazione di un'intera civiltà.

"Più che una residenza imperiale essa era una piccola, perfetta città dalla quale, volendo, si poteva anche governare il mondo. In essa vi era tutto quello che si poteva sognare: aree imperiali; grandi quartieri di rappresentanza e alloggi servili; vi erano edifici, palazzi, teatri, caserme, palestre, e persino un'arena per i giochi gladiatorii. Il tutto era inframmezzato da giardini e ampi parchi

⁷ M. Falsitta, *Villa Adriana. Una questione di composizione architettonica*, Skira, Milano 2000, p. 33

alberati e si estendeva su un'area di ben 126 ettari.”⁸

Così Eugenia Salza Ricotti descrive la grande villa: le sue dimensioni, tuttavia, sono certamente considerevoli, ma non esattamente definibili, in quanto i suoi confini risultano tuttora ignoti. L'impossibilità oggi di definirne confini precisi impedisce anche di conoscerne le direttrici di accesso principali e quelle secondarie. Gli accessi, probabilmente, aumentarono di numero e mutarono di gerarchia con l'estendersi delle costruzioni.

Il complesso monumentale si articolava in edifici di varia natura, disposti secondo

⁸ AA.VV., *Adriano: architettura e progetto, Catalogo della Mostra omologa tenuta a Villa Adriana nel 2000-2001*, Electa, Milano 2000, p. 41

assi discontinui, dando all'insieme la sensazione di un'apparente casualità, ma la cui ubicazione, in realtà, rispondeva all'esigenza di rispettare determinati scorci prospettici.

Dai monti o dalla collina, in fondo alla pianura, è possibile infatti ammirare il profilo della città di Roma, nonostante il panorama visibile oggi non sia certamente paragonabile a quello dei secoli scorsi.

Il sito può quindi essere considerato come “una specie di isola collocata in un luogo intermedio, definibile come uno spazio astratto, con il quale Adriano realizza la sua Itaca, un'isola del ritorno e del ricordo: su quest'isola va depositando gli oggetti raccolti nei suoi viaggi o i ricordi di essi. Per Adriano, iniziato ai culti misterici degli elleni, una simile isola è uno spazio della mente e

dello spirito che egli colloca a cavallo e come sintesi dei due principi fondamentali: [...] l'apollineo e il dionisiaco"⁹.

Con questa bella immagine Massimiliano Falsitta paragona la valle a oriente della villa alla valle di Tempe in Grecia, posta ai piedi del monte Olimpo, proprio come Villa Adriana occupa le pendici dei monti Tiburtini, in cui il Pecile, lunghissima terrazza di forma rettangolare che si apre sulla pianura, ottiene l'effetto di cancellare il paesaggio fino all'ultima linea dell'orizzonte, quasi fosse una rampa di lancio per lo sguardo verso lo spazio infinito.

⁹ M. Falsitta, *Villa Adriana. Una questione di composizione architettonica*, Skira, Milano 2000, p. 34

Adriano ha così collocato la sua villa tra i due mondi contrapposti e indivisibili dell'apollineo e del dionisiaco, in un luogo in cui "il tempo si può fermare e l'uomo può ricomporre i pezzi della sua vita [...]"¹⁰.

¹⁰ *Ivi*, p. 35

3.2 La villa in superficie

A Villa Adriana si riconoscono diverse tipologie architettoniche, localizzate in aree differenti tra loro e destinate alla categoria di abitanti che avrebbero dovuto ospitare: “gli edifici per abitazione, dai più sontuosi destinati alla famiglia imperiale fino ai dormitori per il personale più infimo; i numerosi edifici di rappresentanza, come i grandi triclini scenografici, sistemati a verde e arricchiti da spettacolari giochi d’acqua; le terme lussuose; gli edifici per spettacoli e quelli di servizio.”¹¹

Così Federica Chiappetta, nel suo libro “I percorsi antichi di Villa Adriana”, descrive la suddivisione della pianta della

Villa in diverse zone, distinguendo aree di pertinenza imperiale, semi-imperiale, della corte e di servizio.

Le aree imperiali che si riconoscono nella Villa sono due: il Palazzo e l’Accademia.

Il Palazzo, che comprendeva una zona piuttosto estesa in posizione centrale del complesso, si suddivideva in due diverse abitazioni stagionali: quella estiva, nell’area adiacente alla vecchia villa repubblicana, e il Palazzo d’Inverno (detto anche Edificio con Peschiera), più a ovest, utilizzato come tale per il fatto di avere un intero piano riscaldato. Il complesso dell’Accademia, nella zona sud, era invece costituito da un edificio di tipo palaziale e da un padiglione, la Mimizia, probabilmente destinato ai ricevimenti.

¹¹ F. Chiappetta, *I percorsi antichi di Villa Adriana*, Quasar, Roma 2008, p. 26

Tutte le aree riservate all'Imperatore e alla sua famiglia sono riconoscibili non solo per il lusso e la raffinatezza delle finiture o per la complessità architettonica, ma anche per la presenza di recinzioni e accessi presidiati, rispondendo a determinati requisiti di sicurezza.

Le aree semi-imperiali, tra cui il Pecile, il Canopo, la Piazza d'Oro, il Teatro Greco e il Ninfeo-Stadio, erano zone adibite a spettacoli e allo svolgimento dei banchetti.

Le aree destinate alla corte e agli ambienti di servizio, di esclusiva pertinenza del personale, erano suddivise in base al ceto sociale degli ospiti: alcuni edifici, come gli Hospitalia, erano alloggi confortevoli destinati a persone di alto rango, mentre gli altri alloggi, come il Pretorio e le Cento

Camerelle, erano semplici dormitori a più piani sovrapposti e dalle finiture alquanto rozze che avrebbero dovuto ospitare il personale di servizio più umile, tra cui guardie, soldati e schiavi.

La villa era inoltre dotata di numerosi impianti termali, ognuno destinato ad una diversa categoria di ospiti: erano considerate di pertinenza imperiale le Terme con Eliocamino e il Teatro Marittimo; destinate alla corte imperiale ed agli ospiti che giungevano al complesso tiburtino per le grandi *coenationes* erano invece le Piccole Terme, considerate quindi zona semi-imperiale; le Grandi Terme erano infine riservate al personale di servizio. Con ogni probabilità un altro impianto termale doveva trovarsi nei pressi dell'Accademia, ma di esso non è pervenuta nessuna traccia.

3.3 Le connessioni interne: accessi e percorsi

Il principale problema del complesso imperiale di Adriano era, senza dubbio, quello delle comunicazioni. Ogni edificio della Villa, infatti, doveva essere ben collegato agli altri, oltre che da percorsi di superficie, anche da una rete viaria sotterranea carrabile e pedonale per i servizi, in modo da evitare il traffico che Adriano così tanto detestava. Questa via sotterranea, ancora oggi parzialmente visitabile e percorribile, si ramificava in varie uscite all'altezza dei principali edifici, costeggiando le aree riservate all'imperatore, senza interferirvi e mantenendosi in posizione periferica. L'intera rete di comunicazioni è testimonianza dell'applicazione di un concetto distributivo di straordinaria

modernità e funzionalità: l'articolazione su livelli differenti dei percorsi di servizio e di quelli nobili. Solo raramente i due coincidevano, e sempre in zone di cucitura tra due complessi nobili come, per esempio, la zona tra le Piccole Terme e le Grandi Terme.

Arrivando da Ponte Lucano e superando il Teatro Greco, essa si dirigeva verso est, in corrispondenza della Valle di Tempe. Un primo tratto interrato correva in corrispondenza del Tempio della Venere Cnido, per poi costeggiare allo scoperto il terrazzamento che si estendeva davanti alle Biblioteche e, dopo aver attraversato con un'altra galleria il soprastante edificio degli Hospitalia, si dirigeva verso Piazza d'Oro. Da questo punto in poi il percorso era totalmente sotterraneo e, nella sua parte centrale, si

incontrava il cosiddetto Grande Trapezio, un insieme di quattro gallerie, alla profondità di sette metri sotto terra, larghe cinque metri e alte quasi altrettanto, concepito come zona di smistamento delle merci e di sosta per i carri. Considerando, infatti, che il primo tratto della via carrabile era percorribile soltanto in un senso, data la limitata larghezza delle gallerie, e che in nessuna di esse i veicoli avevano la possibilità di incrociarsi o di girare su sé stessi, un luogo di sosta dove i carri potessero manovrare e riposarsi in attesa dell'ora di uscita era alquanto indispensabile, ed il Grande Trapezio risolse definitivamente il problema.

Il traffico, infatti, era senza dubbio molto pesante e, pertanto, doveva essere necessariamente regolato da fasce orarie, con orari di entrata e di uscita per

le carovane che quotidianamente rifornivano la villa di tutto il necessario alla vita del complesso.

Un altro elemento fondamentale della Villa erano gli ingressi che davano accesso al complesso. Questi erano molto differenti fra loro e ne erano stati previsti due monumentali: in ordine cronologico il primo ad essere costruito dava accesso alla villa dalla lunga Spina del Pecile, che si raggiungeva percorrendo la via carrabile in superficie; il secondo, il quale era quello più importante, era il Grande Vestibolo, posto ad ovest del complesso, ed era costituito da due accessi: uno nobile, che raggiungeva l'edificio mediante una monumentale scala di ninfei, e l'altro di servizio, posto al piano inferiore. Da questo edificio probabilmente si raggiungeva, salendo la rampa di

Roccabruna, l'ingresso principale dell'Accademia.

Un accesso secondario era costituito da una lunga scala che si raggiungeva percorrendo la via carrabile sotterranea, la quale si collegava direttamente al Padiglione di Tempe.

Sempre dalla stessa via carrabile sotterranea è raggiungibile un ulteriore ingresso in prossimità dello Svincolo sotterraneo di Piazza d'Oro e proseguendo in direzione sud, portava a un ingresso secondario dell'Accademia, verso ovest al Palazzo d'Inverno e ai servizi del Macchiozzo.

Adriano aveva realizzato, all'interno della villa, un percorso diviso in tre distinti tratti e ognuno di essi ha inizio da una delle vie principali dalle quali l'imperatore accedeva al Palazzo Imperiale e al Palazzo d'Inverno.

A lavori appena iniziati, Adriano, percorrendo il primo tratto di via carrabile, entrava nella villa dall'unico ingresso costruito fino a quel momento, il doppio Portico del Pecile e giungeva alla Sala dei Sette Filosofi, dove probabilmente avrebbe potuto ricevere i responsabili delle fabbriche e discutere con loro sull'andamento dei cantieri. In quel momento egli poteva soggiornare solo al Teatro Marittimo, che fu la sua prima residenza nella villa.

Al ritorno dal suo secondo viaggio, intorno alla seconda metà del 125 d.C., Adriano può entrare in villa anche dal secondo tratto del percorso, cioè dalla via carrabile sotterranea di Piazza d'Oro, collegata probabilmente con i Giardini superiori di Palazzo Imperiale. In quest'ultimo edificio Adriano accedeva, attraversando un lungo

corridoio situato a sud-est, accanto al Ninfeo di Palazzo, alla Piazza d'Oro, una delle aree triclinali più monumentali e ricche del complesso. Passando per il vestibolo e percorrendo il grande peristilio, egli raggiungeva il triclinio principale, quello del padiglione centrale, in asse con il vestibolo d'ingresso. Da questa posizione l'imperatore poteva essere visto da tutti i suoi ospiti. La Piazza d'Oro era attraversata da una via carrabile sotterranea che conduceva, verso sud-ovest, al palazzo d'Inverno, mentre in direzione sud portava al Grande Trapezio e all'Odeon. Adriano giungeva a quest'ultimo edificio attraversando una galleria sotterranea collegata con il ramo carrabile sud-ovest del Grande Trapezio. Da qui partivano dei corridoi sotterranei che attraverso delle scale portavano alla cavea.

Al ritorno dal suo terzo viaggio, nella seconda metà del 134 d.C., Adriano trova concluso anche il Grande Vestibolo, al quale si accedeva percorrendo il terzo tratto di via carrabile: questo è l'ingresso monumentale della villa. All'edificio Adriano poteva accedere dagli ambienti più a sud, dei quali rimane oggi visibile solo una parte. Attraverso il portico della Peschiera, l'imperatore raggiungeva il settore sud dell'edificio, dove erano i quartieri più privati. A oriente del settore privato si trovava il maestoso portico coperto della Peschiera. Il portico presenta al centro un grande bacino d'acqua circondato da un corridoio più basso, dove non si accedeva ma che serviva a dare luce al criptoportico (dal latino *crypta*, nascosto) sottostante; i criptoportici

sono elementi architettonici assimilabili ad un ambulacro chiuso, generalmente coperto da volte a botte, incassato tutto o in parte nel terreno e illuminato da ampi pozzi di luce, dal diametro di circa tre metri e sono aperti all'imposta della volta. Dal Criptoportico della Peschiera Adriano poteva raggiungere direttamente il Palazzo Imperiale o arrivare al Triclinio del Palazzo d'Inverno. Da qui egli poteva scendere al Grande Vestibolo e da lì raggiungere il Canopo, l'ultima area tricliniare ad essere stata costruita. Ma è anche possibile che raggiungesse il Canopo dal Pretorio Alto attraversando i giardini terrazzati. Da lì in poi, scendendo una lunga scala rivestita di mosaico policromo, l'imperatore giungeva alla parte centrale del grande edificio, il monumentale ninfeo a esedra coperto da

una cupola a vela. Passando per il Grande Vestibolo probabilmente Adriano poteva raggiungere Roccabruna, verosimilmente un belvedere, come la sua posizione ancora oggi suggerisce.

Per tutte queste ragioni Villa Adriana può quindi essere considerata la prima vera metropoli di cui si abbia notizia, frutto della brillante intelligenza di un imperatore architetto e della sua straordinaria inventiva che percorreva i secoli.

3.4 Analisi compositiva

Da un attento esame delle strutture superstiti sembra che la villa sia organizzata sulla base di due sistemi differenti: un nucleo compatto, attestato sull'antica villa repubblicana e nel suo immediato intorno, e un complesso vario e articolato, che si estende maggiormente verso sud.

Quello di Villa Adriana rappresenta un complesso estremamente ricco e articolato, con edifici disposti apparentemente in maniera libera sul terreno a differenti livelli, ognuno dotato di un proprio andamento ed orientamento.

Si è spesso detto che la villa fu creata seguendo la conformazione naturale del terreno, ma questo è vero solo in parte:

Adriano, infatti, seguì in parte l'orografia del sito, ma nello stesso tempo alterò parzialmente la planimetria del luogo e del banco di tufo su cui avrebbe costruito i vari nuclei di edifici attraverso sterri e sbancamenti.

La villa assume così tre direzioni principali:

"Osservando la planimetria generale del complesso, appare evidente che gli edifici di cui si compone, una trentina, risultano allineati secondo tre assi divergenti, di cui solo quello relativo all'area sviluppatasi intorno al vecchio impianto repubblicano presenta un modulo tradizionale; gli altri due assi divergono decisamente da questo primo nucleo e seguono altri schemi progettuali, assecondando in parte l'andamento del terreno e in parte adattandolo e completandolo con poderose costruzioni per adeguarlo alla nuova progettazione."¹²

¹² B. Adembri, a cura di, *Guida di Villa Adriana*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali,

La direzione principale è quella dell'asse maggiore del Pecile, a cui si conformano tutte le costruzioni a esso aggregate, come il blocco formato dall'Edificio con Tre Esedre, dal Giardino-Ninfeo e dall'Edificio con Peschiera o Residenza Imperiale Invernale (perché dotato di un intero piano riscaldato). Questa direzione è senza dubbio quella più fortemente voluta dall'Imperatore, come testimonia la spianata artificiale appositamente creata in direzione della pianura sottostante e della città di Roma.

La seconda direzione è quella determinata dalla preesistente villa repubblicana: i suoi resti vengono parzialmente mantenuti e riutilizzati,

assumendo il suo asse principale come asse di tutta l'ala di Villa Adriana allineata alla Valle di Tempe.

4. Analisi delle relazioni geometriche

4.1 La teoria della vera forma: gli assi generatori della villa

La forma di Villa Adriana si stabilisce nel disegno della struttura geometrica e delle giaciture delle architetture esistenti nella villa.

La linea generatrice del disegno di progetto durante il processo mentale ideativo dell'architetto crea delle forme che si concretizzano in materia, dando luogo alla composizione architettonica.

La ricerca della forma di Villa Adriana nella composizione architettonica è strettamente connessa con la figura del grandioso imperatore.

Una morfologia vera non è propriamente presente poiché si adegua pienamente alla realtà del territorio o vi è una fondazione dai *sugma signa* della centurazione.

L'odierna forma delle rovine non permette una visione ricostruibile del sito, si presentano in un aspetto troppo frammentario della qualità e dell'integrità per poter concludere il pensiero fondativo nel rapporto forma-funzione.

L'analisi della vera forma è data dalla geometria compositiva e dalla sintassi ordinativa si rivela fattibile tramite la planimetria del rilievo restitutivo della consistenza archeologica.

Qui è possibile identificare «gli strumenti classici della composizione architettonica, attraverso le operazioni concettuali, sequenziali, quasi meccaniche, che il pensiero progettante

attiva come processo di definizione e di dimensionamento dell'architettura»¹³.

La forma di Villa Adriana non ha a che fare con le descrizioni fornite dagli autori che si sono precedentemente confrontati con questo tema.

... illustrare in modo semplice e oggettivo che la vera forma di Villa Adriana è invisibile a occhio nudo. Cioè non può essere percepita né in situ, attraverso l'esperienza diretta, né attraverso le varie rappresentazioni topografiche e architettoniche (carte e modelli).

È visibile solo dopo un'attenta analisi "sotto traccia" di tutti i segni che stabiliscono una relazione diretta e

¹³ P. F. Caliani, *Tractatus Logico Sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana*. Edizioni Quasar, Roma, 2012 p.9

compositiva tra le parti che la compongono.¹⁴

Non si tratta di una struttura pluriassiale paratattica ma «di una composizione polare, definibile come policentrica radiale ipotattica»¹⁵.

Non si ha a che fare con un sistema di proporzioni principali chiuse, ma con una gerarchia di proporzioni fondata sulla disposizione di alcune polarità di elementi architettonici, da cui sorgono unità generative rispetto all'orientamento, il posizionamento e la composizione spaziale delle parti architettoniche.

Dagli elementi scomposti in un'unica teoria formale, sorge quindi una «teoria delle relazioni geometriche di Villa

¹⁴ *Ibidem*

¹⁵ *Ibidem*

Adrian: la cosiddetta “teoria della vera forma”.

Obiettivo principale è quello di ricercare la verità dell'architettura del disegno del progetto e della composizione architettonica in situ dell'impianto generale della villa.

Il pensiero dell'atto iniziale della progettazione segue differenti analisi di tracciamento di linee generatrici formali su cui si fonda il rapporto tra le singole componenti e il tutto, tramite il posizionamento di punti fondativi collegati da linee di riferimento, di appoggio o di costruzione di un sistema sintattico.

La composizione pluriassiale paratattica è una lettura compositiva della Villa incentrata sulla composizione radiale ipotattica, intersecando le relazioni tra gli edifici presenti sul suolo e collocando

in essi i punti notevoli della cartografia d'insieme, congiungendoli con linee per la definizione delle giaciture e degli orientamenti, e quindi delle proprietà sintattiche e morfogenetiche. Si tratta quindi di un processo di riproduzione grafica, per mezzo del quale si riescono a visualizzare le gerarchie delle varie parti e dell'insieme.

La forma tende ad essere una struttura complessa che genera una figura percepibile:

«Ogni architettura ha una forma e una vita. Viene concepita, come idea, nella mente dell'architetto; successivamente viene ordinata, regolata e visualizzata su un disegno [...] terminando così il processo di trasformazione dell'architettura da forma-idea a forma materiale»¹⁶.

¹⁶ /v4, p.16

La volontà del pensiero progettante crea relazioni formali e architettoniche esatte dal punto di vista geometrico.

Il disegno del *tracciato assertivo* si colloca subito dopo la fase iniziale dello schizzo, definendo gli orientamenti e il posizionamento.

Il tracciato sul suolo adrianeo è fondato da tre tipi di linee: *linee assertive* (da un punto A ad un punto B, come asse di simmetria), *linee d'appoggio* (come raggi corrono paralleli o in adesione totale all'esistente), *linee di costruzione* (costruzione geometrica codificata, es. dimensionamento vitruviano o sottomultipli come l'*actus quadratus*).

Il progetto unitario si genera con la *composizione ipotattica*, in cui elementi principali dipendono da altri in maniera gerarchica, in modo da avviare una concatenazione di rapporti che lascia,

tuttavia, sempre aperta e libera la connessione alla composizione.

«Solo se si immagina il dispositivo come una composizione policentrica radiale ipotattica si può parlare di progetto unitario»¹⁷.

Per mezzo del concetto di composizione polare si stabiliscono gerarchie tra gli elementi principali e subordinati.

La villa appare quindi come un disegno decostruito, in cui le parti funzionali sono dilazionate, generando strutture inattese e apparentemente isolate.

Per Caliri «la vera forma di Villa Adriana è invisibile a occhio nudo».

Il principe Adriano ha svolto il compito importante di committente illuminato del

¹⁷ /vi, p.20

progetto architettonico della sua Villa definendone l'impianto e guidandone la concezione e la costruzione, lanciando uno sguardo fondamentale alla cultura classica ellenistica.

Il nostro progetto terrà quindi in considerazione degli assi generatori della Villa che intersecano i centri degli edifici o affiancano le aree di interesse del Canopo e Roccabruna.

4.2 Le proporzioni auree

“C'è in noi una geometria naturale, cioè una scienza delle proporzioni che ci fa misurare le grandezze comparando le une alle altre.”

Quaroni pp.158

La proporzione aurea esprime un carattere d'armonia universale. Si sviluppa la ricerca della forma ideale per un rettangolo nella Grecia antica, dove gli artisti conoscevano i rapporti proporzionali aurei.

La spirale aurea è alla base di molti organismi naturali ed è costruita sulla base di un rettangolo aureo. Questi rettangoli sono tutti caratterizzati dal rapporto aureo e si ottengono sottraendo al rettangolo aureo di partenza un quadrato di lato minore del rettangolo iniziale. Ripetendo più volte

la stessa operazione su rettangoli sempre più piccoli, si ottiene una sequenza delle stesse figure il cui incremento sarà pari a 1,618.

La teorizzazione di questi rapporti matematici è dovuta a Leonardo Fibonacci che all'inizio del XIII secolo individuò una serie di numeri regolati da una proporzione di tipo aureo pari al numero aureo 1,618.

Questa serie di numeri in progressione 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34 ecc. si fonda su una semplice regola di base: ogni numero della serie è ricavato sommando due numeri che la precedono.

Luca Pacioli nel 1590 pubblicò il *De Divina Proportione*, un trattato di geometria illustrato da Leonardo da Vinci.

Questi trattati di geometria e matematica sono il riferimento per artisti e architetti che si dedicarono nel corso del Rinascimento allo studio e alla teorizzazione di quella che fu chiamata “divina proporzione”.

La proporzione aurea è una tecnica compositiva antica fondata sull'armonia che corrisponde ai rapporti proporzionali esistenti in natura. La sezione aurea o la divina proporzione armonizza e proporziona gli elementi singoli di un tutto.

La proporzione aurea consiste nella suddivisione armonica di una linea, di una superficie, di una massa, di uno spazio.

Per individuare empiricamente il punto aureo, medio proporzionale, di un segmento AB , si deve puntare il compasso in A con apertura pari alla metà del segmento AB e tracciare una

circonferenza che arrivi a incontrare la perpendicolare ad AB uscente da A . Si congiunge poi il punto così determinato con il punto B . Quindi, puntando il compasso nel punto 2 con apertura $2A$, si ottiene un terzo punto sul lato $2B$ del triangolo rettangolo. Puntando poi il compasso in B con apertura $3B$ si traccia una circonferenza che incrocia nel punto C il segmento AB , in questo modo il segmento di partenza (AB) è stato suddiviso in due parti in rapporto aureo tra loro.

Il rapporto aureo è espresso chiaramente nella seguente proporzione: $AB:CB = CB:AC$. Ovvero l'intero sta alla parte maggiore come la parte maggiore sta alla minore.

Il rapporto aureo tra due grandezze è anche esprimibile in modo

approssimativo attraverso il numero 0,618 di Fibonacci.

Per costruire un rettangolo aureo si procede partendo dal quadrato ABCD, di cui si tracciano le diagonali e una delle mediane. Si procede puntando il compasso E con apertura pari alla diagonale ED, quindi si traccia un arco di circonferenza che incontrerà il prolungamento del lato AB nel punto F. Il rettangolo AFCD è definito rettangolo aureo, perché il lato maggiore AF è in rapporto aureo con il lato minore (AC); pertanto, dato un quadrato di lato 1 il rettangolo aureo avrà il lato maggiore pari a 1,618.

Attraverso un sistema di diagonali, partendo da quella pari alla radice quadrata di 2, si dimostra come si possa suddividere un segmento con una serie di punti in rapporto aureo tra loro. Le

grandezze di questa serie di segmenti, anche se diverse l'una dall'altra sono quindi regolate dallo stesso rapporto proporzionale.

Partendo da un quadrato di lato 1, si traccia la diagonale radice di 2; proiettando la diagonale sul prolunga della base si ottiene un rettangolo di altezza 1 e larghezza radice di 2. Ripetendo la stessa operazione, proiettando la diagonale del nuovo rettangolo altre volte, si otterrà un segmento diviso da una serie di punti in rapporto aureo tra loro.

Le proporzioni sono fondate su complessi rapporti matematici, che si riteneva fossero legate al segreto dell'armonia universale.

Nelle ultime operazioni progettuali o nei primi schizzi, occorre il possesso di uno strumento grafico di proiezione che

conduce alla geometria del disegno dell'architettura. L'invenzione durante la fase di progettazione si rende effettiva nel disegno, concretizzandosi nell'operazione grafica. L'elaborazione grafica si traduce in forma reale dopo un lungo sistema spaziale organizzato geometrico.

Il sistema di rapporti interni fra gli elementi è verificabile dalla geometria dei rapporti aurei, essi stabiliscono un sistema proporzionato minuziosamente in ogni minimo dettaglio dell'intervento.

L'architettura diviene la tecnica e l'arte dello spazio in rapporto all'uomo, alla sua presenza come osservatore, alla sua dimensione come fruitore.

La ricerca di una regola aurea per dare una definizione matematica della bellezza e una misura per l'armonia è un'autentica

ossessione per molti artisti-umanisti italiani del Rinascimento.

Le leggi di proporzione del corpo umano si sviluppa nella bellezza del corpo umano, nella natura, può sensibilizzare alla bellezza, e quindi indirettamente diviene educazione all'architettura. La struttura formale del corpo umano e dei bisogni primari umani, si fondono negli obiettivi per ottenere una buona architettura, per raggiungere appunto una equivalente struttura formale, cioè un insieme di rapporti dimensionali legati strettamente tra loro.

La bellezza del manufatto architettonico assicura una proporzione tra le singole parti e l'unità d'insieme, si percepisce il modulo costante in dialogo continuo con l'architettura classica basata sulle proporzioni divine.

Le proporzioni classiche sono armoniche. Il rapporto aureo si stabilisce fra la lunghezza di un segmento e la lunghezza delle due parti in cui risulta diviso quando la parte maggiore risulta media proporzionale fra la parte minore e l'intero segmento.

PARTE II. IL PROGETTO ARCHITETTONICO

1. Linee d'intervento

1.1 Il significato di valorizzazione e conservazione integrata

L'obiettivo progettuale principale pone la musealizzazione e la valorizzazione come centralità alla tutela e alla nuova gestione del patrimonio archeologico.

L'area archeologica prevede strategie d'intervento legate alla valorizzazione, tramite una musealizzazione come contesto scenografico con grande attrazione ai flussi di utenza alla visita, all'accessibilità e alla sicurezza delle aree.

L'archeologia diviene così uno sfondo nel contesto scenografico in una chiave di breve durata.

Il coinvolgimento e il potenziamento delle realtà presenti nel territorio di connessione con altre polarità sensibili al processo di valorizzazione, da intendersi come sinergie tra pubblico e privato.

L'organizzazione delle risorse economiche è finalizzata alla valorizzazione, allo sviluppo e al miglioramento della fruizione dei beni: da una parte, si tratta di azioni dirette sul bene, dall'altra, di azioni sul contesto fisico e sociale con il quale il bene si confronta.

Gli interventi diretti sul bene non sono altro che le opere finalizzate alla musealizzazione del sito: trattasi quindi d'interventi sui manufatti antichi mirati

alla loro leggibilità e accessibilità. Fanno parte dell'azione diretta sul bene le opere di allestimento museografico, di messa in sicurezza degli ambienti e dei percorsi di visita, di pavimentazione e illuminamento: in sostanza, di sistemazione generale del bene e della sua pertinenza, finalizzata al miglioramento della qualità della visita e alla conoscenza.

Gli interventi sul contesto sono, invece, sostanzialmente diretti, da una parte, all'organizzazione integrata dei servizi di accoglienza e ricettività per i visitatori e dall'altra, alla promozione di attività produttive rivolte ad altri attori che operano nel mondo della cultura, della formazione e della ricerca scientifica. Tali interventi possono essere considerati come infrastrutturali tra il bene e i fruitori. I servizi al pubblico sono il

prodotto di tali infrastrutturazioni e possono essere di due tipi: istituzionali, cioè oggetto di una pianificazione specifica che vede come principale promotore l'accordo pubblico-privato, e non istituzionali, cioè oggetto di autonoma iniziativa privata nel contesto in cui il bene è inserito. Questo secondo insieme di investitori in infrastrutturazione sono i privati che vivono o lavorano in quello specifico territorio. Costituiscono l'humus con cui il bene e i suoi gestori si confrontano nel quotidiano e con cui in diverse forme dialogano.

I beni paesaggistici e i beni culturali sono parte di un unico patrimonio.

La legislazione italiana dal 1964 nella Commissione Franceschini durante la Prima Dichiarazione definisce i *beni*

culturali come «ogni testimonianza materiale avente valori di civiltà». Il Testo Unico, nel 1999, li considera come «patrimonio storico, artistico, archeologico, aventi valore di civiltà».

La Carta del Turismo Culturale prevede la promozione del patrimonio culturale alla portata di tutti, come aspetto sociale ed economico.

Il bene diviene un *contenitore culturale* in cui si determinano i seguenti aspetti: la fruizione della valorizzazione e la tutela.

Nel caso del Decreto legislativo 22 gennaio 2004, Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'art. 10, della legge 6 luglio 2002, n. 137: la tutela consiste «...nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette, sulla base di un'adeguata attività conoscitiva, ad individuare i beni costituenti il patrimonio culturale ed a

garantire la protezione e la conservazione per fini di pubblica fruizione»; la valorizzazione, invece, consiste «...nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio stesso. Essa comprende anche la promozione ed il sostegno degli interventi di conservazione del patrimonio culturale».

La rievocazione dell'antico si mantiene nei caratteri materici, estetici e tecnici. Il conservare diviene così espressione del tramandare e del valorizzare. La conservazione è fondata, quindi, sul valore del sapere, sui valori storici: «si

conserva perché si ritiene che il passato serva al presente e al futuro”.

Che cosa è il restauro? Nove studi a confronto, Elementi Marsilio, Venezia, Luglio 2010 pp. 155-156

Viollet-le-Duc sostiene che “restaurare un edificio non è il mantenerlo, il ripararlo o il rifarlo, (...) ma è ricondurlo ad uno stato di compiutezza che potrebbe non essere mai esistito in un dato tempo”.

Il conservare richiede la progettazione all'interno di un contesto d'identità storica. Il significato del restauro e della conservazione è significativo nella preesistenza, nel passato, nella memoria, nella cultura, nella storia.

Hans Belting e Arthur C. Danto affermano che l'opera d'arte (e quindi

anche l'architettura) esiste solo in quanto esiste una storia dell'arte e che un'opera (intesa nei suoi aspetti generali) esiste solo in quanto esiste una storia della cultura. Si consolida nella materia e nella forma, nel contenuto, nella natura e nell'artificio, nella cultura e nella storia, tra il nuovo e l'antico, nella tradizione e nel progresso, nella creazione e nella ripetizione.

Il paesaggio è considerato, pertanto, come una grande e complessa architettura, formata da grandi stanze all'aperto. La Carta del Restauro (Cracovia 2000) comprende, per la prima volta, il paesaggio tra i beni storici. I luoghi divengono documenti ricchi di tracce della storia e archivi in grado di accrescere le conoscenze sulla cultura e sul passato: un documento in

trasformazione continua, comprendente le differenti epoche.

I luoghi, il paesaggio sono un'opera aperta, dove le tracce del passato si intrecciano con quelle che il presente va lasciando nella costruzione del futuro e che lo modificano continuamente.

Paesaggi straordinari approcci alla geografia e paesaggi ordinari e dell'architettura, Guerini Scientifica, Milano 2009, p.31

1.2 La museografia e l'allestimento

L'uomo cammina per osservare, per ammirare la grande bellezza che si percepisce dai resti della villa, dagli scorci della Capitale romana e dalla natura che la sommerge.

La progettazione del tema espositivo che congiunge le due aree trae la lezione di Mies van der Rohe, Wright, Souto de Moura e Purini.

Il linguaggio classico dell'architettura si diffonde nel progetto attraverso il tema espositivo: il rapporto tra architettura romana e rinascimentale.

L'esposizione permanente è dettata dalla ricostruzione dell'attuale rovina di Roccabruna su cui s'innesta la ricostruzione del Tempietto di San Pietro in Montorio di Donato Bramante. All'interno del basamento di

Roccabruna è inserito l'allestimento di alcune prestigiose opere, dove la pittura ha la funzione di illuminare dell'architettura: troviamo Raffaello, con il noto *Sposalizio della Vergine* e le tre tipologie di *Città Ideale*. Il tema degli edifici a pianta centrale è, infatti, indiscutibilmente evidente all'interno della città ideale voluta da Adriano.

L'essenzialità e la natura come un *unicum* spazio progettuale si dislocano in tali aree, con un nuovo carattere formale aperto. Vere e proprie stanze a cielo aperto si innalzano per fondare lo sguardo sui resti adrianei e sulle opere reinterpretate del Rinascimento. Ed ecco che l'antico si ripropone in una nuova visione moderna e contemporanea, in un luogo dove numerosissimi studi nascevano in età umanistica.

1.3 Il paesaggio e le rovine

<<L'uomo cammina per giornate tra gli alberi e le pietre. Raramente l'occhio si ferma su una cosa, ed è quando l'ha riconosciuta per il segno di una altra cosa>>.

J. Calvino

<<Il paesaggio è lo stato delle cose che conduce le scienze crude al silenzio e del quale le scienze umane nascenti non possono ancora parlare... si tratta di saggiarlo e apprendere da esso delle lezioni>>.

M. Serres

Villa Adriana sorge in un paesaggio di rara bellezza. L'immensa villa diffusa nell'ampio territorio di Tivoli costituisce

un patrimonio artistico e archeologico di ampio valore.

La conformazione del terreno su cui è stata edificata la villa presenta gruppi di edifici diffusi in stretto rapporto col paesaggio circostante, connessi da particolari effetti percettivi.

La ripresa dell'antico in epoca rinascimentale ha portato numerosi artisti, scrittori e mecenati a visitare la grande villa: essi osservavano il paesaggio e le antichità nelle relazioni fra gli esseri umani e l'ambiente naturale. Le rovine architettoniche divenivano così diretta fonte di studio, comportando una reinterpretazione ed imitazione delle stesse, frutto dell'esperienza personale dell'acquisita dalla frequentazione dei capolavori del passato.

L'architettura dei giardini si consolida come arte vera e propria, attraverso nuove percezioni e molteplici ed intensi significati tramite le opere scultoree ed architettoniche.

Il ritorno del classico fu rielaborato nei trattati di Serlio e di Palladio, avviando una diffusione di tale corrente artistica fino all'Inghilterra.

L'artista architetto Le Corbusier, visitando questo luogo suggestivo, propone una ricostruzione del significato della storia antica, che si può rifare alla cultura moderna. Ha deciso di disegnare ciò che lo colpisce in modo da farne oggetto della memoria, e la rara bellezza della memoria antica da valorizzare è riunita nell'unico sfondo naturale.

A riguardo, Attilio Pizzigoni, afferma che "a Tivoli lo affascina la vasta

immagine prospettica del paesaggio tra le intime scenografie delle architetture di Villa Adriana"¹⁸

Le leggi verificate sono delle costruzioni umane che coincidono con l'ordine della natura; esse possono essere rappresentate da numeri che formano curve schematiche solidali fra loro e solidali con la natura.¹⁹

Lo spettacolo antico delle rovine immerse totalmente nella natura, ponendo un ordine anche se è non è direttamente percepibile nel paesaggio. La natura si appropria delle rovine incorporandole. I monumentali resti adrianei divengono opere d'arte da una razionalità nascosta e complessa.

¹⁸ A. Pizzigoni, *Le Corbusier*, Luisé, Rimini 1991, p. 51

¹⁹ *Le Corbusier, Après le Cubisme*, Ed. des Commentaires, Paris 1918, p. 41 (t.d.a)

Il luogo davvero stimolante suscita particolari sensazioni romantiche, un paesaggio continuo di visuali, piani visivi che si concludono con altri.

Le Corbusier aveva notato la scomposizione di alcuni piani che delineano la sequenza compositiva visiva dell'architettura nel rapporto con il luogo:

Bisogna comporre con questi elementi [...] nella Villa Adriana, piani orizzontali stabiliti in accordo con la piana romana; montagne che chiudono la composizione stabilita, del resto, rispetto a esse.²⁰

I piani orizzontali e i piani verticali sono le linee guida del progetto. Essi

²⁰ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Crès, Paris, 1923, trad. it. *Verso una architettura*, Longanesi, Milano, 1973, p. 156

s'interferiscono formando nuovi spazi. Spazialità aperte insediate nel verde.

I piani orizzontali sono costituiti da grandi piattaforme su cui si fondano setti verticali di differenti dimensioni.

Essi sono posizionati ortogonalmente ma senza mai congiungersi, ricreando vere e proprie stanze all'aperto. Le piastre si ergono come isole in mezzo al verde: isole allestite sia sul piano orizzontale della pavimentazione che in quello verticale delle murature. I setti murari incanalano lo sguardo su prospettive reali della villa.

Un rapporto particolare fra architettura e paesaggio dove

Villa Adriana è un luogo particolare, ove i resti della residenza imperiale sembrano fare tutt'uno con il paesaggio, forme materializzate dalla natura stessa come si trattasse di invarianti ordinatrici, emergenze che

rendono leggibile la trama del suo tessuto, assi cartesiani che guidano la lettura del paesaggio."cos'è una legge? Le leggi, verificate sono delle costruzioni umane che coincidono con l'ordine della natura"²¹

L'ordine che preesiste nella forma della villa è implicito nella natura:

Un pensiero che si rende manifesto senza parole e senza suoni, unicamente attraverso prismi in rapporto fra loro. Questi prismi sono tali che la luce li rivela nei particolari. Questi rapporti non hanno niente di necessariamente pratico o descrittivo. Sono la creazione matematica dello spirito. Sono il linguaggio dell'architettura. Con materiali grezzi, su un programma più o meno utilitaro, che voi superate, avete stabilito rapporti che mi hanno commosso. È l'architettura."

<<È l'interdetto sacro che protegge la natura, non la buona educazione, non la

21

legge laica. Se l'ulivo è sacro a un Dio, l'ulivo non sarà tagliato... la terra non è sacra, si può distruggerla>>.

G. Ceronetti

Gli ulivi piantati nel Settecento dal conte Fede hanno mantenuto la sacralità dell'antico luogo immune a notevoli cambiamenti.

Oggi percepiamo le rovine di Villa Adriana e il paesaggio rinaturalizzato che la ingloba, uno scenario che mette in difficoltà l'immaginazione di quegli spazi funzionanti romani. Raffinate relazioni con la memoria e con la natura.

L'intervento architettonico non è di tipo invasivo, si sviluppa silenziosamente insinuandosi nel territorio armonicamente, senza dare un grande peso. Viene illuminato dalla luce solare durante le differenti fasi giornaliere,

rendendo sempre cangiante e mutevole il luogo. La luce favorisce la visione di nuovi elementi e colori.

Un rapporto silenzioso, inevitabile aspetto per l'utenza è la vista. Varie vedute all'interno del nuovo percorso espositivo distinguono la visita che ha un'estensione particolare, inizia dalla torre di Rocca Bruna nella lunga piana verso l'Accademia fino al Canopo. La Rocca è stata rivisitata con una visione bramantesca, da cui si nota tutta l'ampia visione della capitale, Roma e la città di Tivoli.

Scorci romani focalizzano l'attenzione all'ampio panorama.

Il progetto valorizza l'esistente: affiancandolo o integrandolo. Le rovine sono affiancate lungo il percorso espositivo o integrate nelle piastre.

Piccoli rapporti intermedi nel percorso facilitano la visita ai piccoli e grandi setti che formano l'esposizione museale esterna valorizzando i frammenti adrianei. Numerosi effetti percettivi d'innumerabili giochi di contrasti di edifici pieni e vuoti, spazi aperti, semiaperti e chiusi concatenati tra loro.

1.4 Selezione delle aree di progetto: Roccabruna e il Canopo

Situata in posizione marginale rispetto al complesso degli edifici della villa, all'estremità settentrionale della Spianata dell'Accademia, sorgeva, un tempo, la cosiddetta Torre di Roccabruna.

Nonostante compaia in numerose incisioni e carte topografiche, non è in realtà ben conosciuto né per la sua struttura architettonica né per la destinazione d'uso, questa situazione ha favorito la nascita di numerose e divergenti ipotesi.

Oggi ne sopravvive soltanto il piano basamentale, a lato del quale una rampa conduce alla Spianata stessa. Il piano inferiore si presenta come un massiccio dato in muratura di forma

quadrangolare, dal lato di circa 17 metri, addossato a sud al muro di contenimento della Spianata. Sugli altri tre lati era, invece, circondato da un basso portico con avancorpo a tetto spiovente, realizzato però in un secondo momento, di cui si preservano tutt'ora le fondazioni sul terreno e numerosi fori per le travi nelle facciate. La struttura di questo massiccio corpo di base risulta, però, essere diversa dal consueto, poiché, invece della solita opera reticolata con ricorsi di mattoni, è evidentemente costruito in opera listata, ovvero alternando un corso di mattoni a corsi di tufelli parallelepipedi (generalmente due).

L'ingresso del piano inferiore, rivolto verso Ovest e inquadrato da due grandi nicchie semicircolari, immette in un'ampia sala a pianta rotondo-ottagonale del

diametro di 9,50 metri, coperta da una cupola di uguale altezza: ciò significa che l'ambiente era stato progettato e costruito attorno ad un'immaginaria sfera perfetta, proprio come avviene del Pantheon di Roma.

Di fronte all'ingresso è collocata una grande nicchia rettangolare, mentre altre quattro nicchie semicircolari sono poste in corrispondenza dei due assi diagonali della sala. Lungo l'asse trasversale nord-sud sono invece sistemate le due larghe finestre rettangolari. Vi erano vari condotti, tamponati nel restauro del Giubileo del 2000.

Sul pavimento in malta di allettamento della sala si notano ancora oggi le impronte di un mosaico di marmi policromi (*opus sectile*), originariamente composto da lamelle triangolari disposte in una serie di cerchi concentrici. L'uso

dell'*opus sectile* e la presenza di un pavimento in mosaico giallo sono testimonianza del fatto che l'edificio facesse parte dei quartieri nobili di Villa Adriana, ovvero destinati esclusivamente all'imperatore.

Il piano superiore doveva invece originariamente presentarsi come un tempietto circolare, circondato da un camminamento pensile a sedici colonne di ordine dorico che sostenevano una cupola. L'interno doveva essere, come nel piano inferiore, a pianta ottagonale. Questa ricostruzione è stata proposta da Lugli e Bonelli, in base ai frammenti dei marmi architettonici tuttora visibili. Al piano superiore si accedeva per mezzo di una rampa a piani inclinati su sostruzione ad archi, tuttora percorribile. Attualmente si conservano solamente i sottoplinti delle basi dell'epistilio.

La poderosità delle murature, tuttavia, fa supporre la presenza di un terzo piano, di cui non rimane più nulla, ma è comunque verosimile che abbia avuto la medesima funzione di belvedere sul panorama romano che ha ancora oggi: posta infatti in una dei luoghi più panoramici della Villa, affacciandosi alla Torre si poteva ammirare, da un lato, la campagna romana fino al mare e, dall'altro, il monte Soratte ed i monti Leprini. Va sottolineato che l'edificio è orientato ad ovest, e che quindi permetteva la miglior vista della Villa sui tramonti estivi.

La passione che Adriano aveva per l'astronomia fa inoltre pensare che la Torre di Roccabruna potesse essere utilizzata come osservatorio astronomico. Il suo orientamento astronomico dà fondamento all'intera

progettazione di essa e dell'Accademia al pari della Domus Aurea e del Pantheon di Roma. La Torre trova confronti con edifici simili che esistevano a Roma: l'esempio più noto è quello della Torre di Mecenate all'interno dei giardini sull'Esquilino, dalla quale si tramanda che Nerone assisté all'incendio su Roma, ma una torre con funzione di luogo di segnalazione o di faro era presente anche all'interno della villa dell'imperatore Tiberio a Capri.

“La così detta ‘Torre di Cimone’ è stata interamente liberata dal fabbricato moderno (Roccabruna) che la deturpava. Questa specola, edificata a somiglianza di qualche faro, ha la base di forma quadrata e il vano interno rotondo, con quattro nicchioni semicircolari, tre quadrati, e un vano porta. La parte superiore, quasi

interamente distrutta, era cilindrica e ornata di bugne e cornici marmoree. Tra i frammenti di architettura ritrovati nello scavo, vuolsi notare un tronco di colonna e un capitello dorico intagliato con molta eleganza”.

annotazione riportata in Notizie degli Scavi, NS 1881, 138; anche Guidobaldi 1994, 34 (A. Paribeni).

Nel celebre passo della *Vita di Adriano* della *Storia Augusta* (XXVI, 5), in cui si raccontano alcuni dei monumenti che l'imperatore volle ripetere nella sua Villa tiburtina perché lo avevano colpito nel corso dei suoi viaggi, è presente anche il Canopo egiziano (*Canopum*). È forse questa la sola località della Villa adrianea che possa identificarsi in modo indubbio con l'originale. Con il termine

“Canopo” vengono però designate due diverse realtà:

- la città stessa di Canopo, situata ai margini orientali di Alessandria d'Egitto, celebre per il tempio di Serapide, in cui il dio guariva miracolosamente, tramite incubazione, le malattie del corpo e dell'anima;
- il canale, derivato da un braccio del Nilo, nel quale si sviluppò un porto di notevole rilievo commerciale che univa la cittadina ad Alessandria, dove gente in festa e pellegrini facevano scalo, in cerca di esaltazioni di tipo diverso.

Il Canopo tiburtino va così ricondotto ad una piccola valle chiusa su tre lati da un alto pianoro, terminando, su uno dei due lati corti, con un'ampia sala ad emiciclo. Proprio in questo edificio è

possibile riconoscere il tempio-ninfeo sacro a Serapide, e, proprio per questo motivo, Adriano denominò questo edificio Serapeo. La valle è poi contraddistinta, nel fondo della concavità, da un caratteristico bacino o euripo, lungo poco più di 120 metri e largo poco meno di 19, in cui può immedesimarsi il simulacro del canale navigabile che collegava l'antica cittadina di Canopo ad Alessandria.

Di concezione molto originale, il Serapeo fu costruito in asse con la vasca, aprendosi su di essa con una larga esedra di 15 metri di diametro, coperta da una semicupola, rivestita in mosaico bianco, a spicchi alternativamente sferici e veloidici. Sull'asse di quest'ultima si impianta, per circa 20 metri, un "corridoio" a cielo aperto, al centro del quale è posizionato

un ponte sopraelevato, a 2 metri di altezza dal suolo, protetto da una copertura. L'estremità del corridoio termina contro la parete di una cisterna interrata, la cui acqua era destinata a riversarsi nell'edificio e ad allagarlo, raccogliendosi in piccoli canali ad andamento semicircolare. Questi canali andavano quindi ad alimentare una vasca esterna alla sala, di circa 10 metri per 13, per poi, infine, immettersi nel grandioso bacino d'acqua.

Una ricca decorazione statuaria andava ad impreziosire questo edificio, come testimonia la presenza di quindici nicchie predisposte nelle sue pareti, talune per statue e altre a gradini, su cui ricadevano i rivoli d'acqua precedentemente citati. Scavi recenti nel Canopo hanno infatti permesso il rinvenimento di una prodigiosa messe di sculture: oltre a

scoperte minori, sono state recuperate nel 1952, ai piedi della sponda occidentale del canale, quattro fedelissime copie del Korai (o fanciulle-cariatidi) del portichetto meridionale dell'Eretteo di Atene. Le Korai furono fatte erigere da Adriano su quattro distinte basi, distanziate più di cinque metri l'una dall'altra. Insieme al gruppo delle fanciulle-cariatidi sono state rinvenute anche due statue di Sileni stanti, portatori di canestri di frutta. Nel 1954 un ulteriore rinvenimento all'estremità nord dell'euripo, laddove il canale si chiude con una sponda ad emiciclo, portò alla luce, insieme a numerose colonne e marmi architettonici, due statue di Amazzoni, una statua di Ermete, una di Ares, una statua giacente del Nilo e una del Tevere. Insieme a queste sculture maggiori

furono rinvenute quattro teste marmoree, una probabilmente di Dioniso, una di Giulia Domna, una verosimilmente di Elio Cesare e un'ultima rappresentante il ritratto di un ignoto personaggio romano. Ultima scultura, scoperta solamente un anno più tardi, e unica sulla sponda orientale del canale, un coccodrillo, di notevoli dimensioni, utilizzato anticamente con funzione di fontana, come testimonia la presenza di un foro con incamiciatura di piombo nella bocca dell'animale, per permettere il passaggio dell'acqua. Grazie a tali ritrovamenti e ad uno studio approfondito sull'intero gruppo scultoreo del Canopo, è emerso come la totalità delle statue fossero realizzate in marmo bianco o in pietra rossa. La scelta del colore delle pietre in cui furono scolpite queste statue è risultata ben

lontana dall'essere casuale o priva di significato: il bianco e il rosso sono, infatti, i colori araldici del Basso e dell'Alto Egitto. Pertanto, le statue in pietra bianca dovevano essere collocate nelle nicchie del corridoio, poiché questo rappresentava la lunga e stretta valle del Nilo, mentre le statue in pietra rossa dovevano essere posizionate nelle nicchie dell'asedra, simboleggiando essa l'ampio Delta del fiume. Ora si comprende perché, dal fondo del corridoio, zampillava a cascata l'acqua della cisterna che inondava l'edificio: si tratta di un Prima Cataratta, da cui si pensava provenisse la piena del Nilo da una caverna nascosta nelle profondità della terra. È possibile ora comprendere anche la sistemazione dell'asedra: i canali concentrici evocavano i bracci del Nilo, i quattro punti di svaso erano le quattro

“bocche” del fiume e la piccola vasca centrale raffigurava il lago Borollos situato a nord del Delta.

Questo edificio può quindi essere ricondotto ad un vero e proprio “Egitto”, e la sua architettura non è altro che una carta monumentale del paese.

1.5 Obiettivi e criticità

Villa Adriana costituisce uno dei più straordinari complessi archeologici a livello non solo italiano, ma addirittura mondiale. Sito Unesco dal 1999, risulta essere uno dei punti più alti dell'offerta culturale riferita al patrimonio presente sul suolo italiano. Giunta fino a noi con la sua consistenza monumentale ancora oggi molto presente e visibile, la Villa voluta dall'imperatore Adriano è oggetto di studio, di visita e di ammirazione da almeno mezzo millennio. Ma per quanto la Villa costituisca una realtà in grado di permanere nell'immaginario collettivo sia per la ricchezza della sua architettura che per la vastità del sito, la gestione di tale patrimonio ha presentato nel tempo numerose problematiche, che hanno

influito negativamente sulla sorte della villa stessa. Il complesso si trova, infatti, in uno stato di quasi totale criticità, dettata principalmente da un'insufficienza di valorizzazione degli edifici che la compongono.

La mancanza di investimenti sulla manutenzione del sito ha fatto sì che molte delle sue parti siano state, nel tempo, chiuse al pubblico, a causa dell'impossibilità di garantire con efficacia la sicurezza dei visitatori.

La scelta dell'area di progetto è ricaduta pertanto sulla zona di collegamento tra Roccabruna e il Canopo: questa scelta è stata dettata principalmente dal fatto che l'area di Roccabruna, occupando una zona periferica della Villa, risulta essere quasi completamente sconosciuta alla maggior parte dei visitatori di Villa Adriana, ma,

soprattutto, appare preoccupante la situazione attuale di degrado del muro di contenimento della Spianata dell'Accademia che congiunge Roccabruna al Canopo.

Dal sopralluogo effettuato per verificare lo stato attuale delle rovine, è emerso, infatti, come la natura abbia preso il sopravvento sull'archeologia: una forte ed eccessiva presenza di sterpaglie ed arbusti ricoprono l'intero muro di contenimento della Spianata, rendendolo appena visibile. Percorrendo questo tragitto, mai tracciato né segnalato, si giunge poi al Canopo, dove un ripido passaggio conduce alla parte retrostante del Serapeo. Proprio qui ci si trova di fronte a barriere metalliche che impediscono il passaggio, ma la visuale mozzafiato meriterebbe di fare proseguire il percorso.

L'intento progettuale è stato quello di creare un'architettura per l'archeologia, attraverso un nuovo collegamento tramite un percorso espositivo capace di dialogare con il sito archeologico, dalla triplice funzione:

- di collegamento tra le due diverse aree;
- di valorizzazione delle adiacenti rovine, affiancandole e, alle volte, integrandole, in modo di far convergere l'architettura ed il paesaggio come un unico sfondo scenografico;
- di esposizione permanente, attraverso un allestimento basato sull'antico ma dal carattere totalmente nuovo.

Un'ulteriore attenzione è stata dedicata all'utenza: si è trovato infatti necessario facilitare l'accesso alla nuova area e ampliare le categorie di utenti rispetto agli abituali architetti e studiosi attraverso l'elaborazione di un'immagine coordinata della stessa Villa Adriana. La comunicazione per la conoscenza di questo sito archeologico si amplierà a tutti i format, statici e dinamici, sia interni al territorio di riferimento (segnaletica, quinte narrative, pannelli esplicativi) sia esterni o remoti (sito web, guida, mappa della villa ecc.).

1.6 Gli elementi di progetto nelle proporzioni auree

Il nuovo percorso museale progettato si fonda su una particolare elaborazione grafica dettata dalle leggi naturali e divine della proporzione aurea.

Lo studio della forma è frutto di un lungo processo di elaborazione delle singole proporzioni di ogni innesto.

Le forme si coordinano nell'insieme e nelle distinte parti: la progettazione si è sviluppata, infatti, con la verifica delle proporzioni già esistenti a Villa Adriana. Il disegno del rettangolo aureo, tramite la sua costruzione appropriata, delinea il quadrato aureo ed il rettangolo aureo generato.

Il rettangolo aureo generato diviene elemento generativo all'interno del progetto: non si è mantenuta un'unica

dimensione ma abbiamo ricavato differenti tipologie di sottomultipli.

La scomposizione di questi sottomultipli determina la grandezza delle piattaforme, aventi dimensioni proprie del rettangolo aureo generato, mentre i setti che si fondano su di esse hanno dimensioni pari alla lunghezza di uno dei due lati del rettangolo generato. Si ottiene così, una scomposizione armoniosa data dal compenetrarsi tra piani orizzontali e verticali.

I quadrati ottenuti dalla costruzione del rettangolo aureo determinano le distanze che separano i vari setti ed i pilastri. Anche questi ultimi a loro volta, sono dimensionati sulla base del quadrato aureo.

Le piattaforme sono costituite da un nucleo centrale pavimentato in corian,

che mantiene la regola del dimensionamento del quadrato aureo.

Il corian viene utilizzato come materiale di rivestimento anche per i pannelli espositivi a parete.

L'allestimento si uniforma sia nella superficie orizzontale che in quella verticale dalla pannellatura dei quadrati aurei.

Nell'ultima parte espositiva di collegamento nel progetto, invece, alcuni dei quadrati e dei rettangoli aurei presenti diventano delle vere e proprie sedute da cui si può osservare il panorama suggestivo del Serapeo verso il Canopo.

Le differenti piattaforme sollevate dal terreno includono gli ulivi secolari preesistenti che il progetto ha voluto valorizzare al fine di ricreare l'ombra naturale degli stessi durante la visita del

progetto. Il progetto s'insinua così, nel vasto territorio di Tivoli integrandosi completamente col paesaggio.

La definizione dei valori aurei non è solamente percettibile dalla planimetria ma si concretizza nel vivo della visita, si riproduce una ritmica che si sviluppa secondo una scansione continua formando un collegamento visivo unico.

1.7 La nuova architettura: elementi integrati nella storia e nel paesaggio

Lo studio si concretizza nella musealizzazione all'interno dell'importante area archeologica adrianea, dove sorge il nuovo collegamento tra le due aree di Roccabruna e il Canopo con la mostra itinerante temporanea: *Antichità classica e moderno Rinascimento*.

Si focalizza l'attenzione sul sito di progetto e all'ambiente circostante, questo ha permesso ai reperti d'arte, all'archeologia e all'architettura di inserirsi armoniosamente nel paesaggio, valorizzandoli.

Il paesaggio viene consacrato come un unico complesso di identità intrinseco di storia, gli ulivi sono parte integrata del progetto ove presenti.

I pini marittimi con l'ampia chioma, tracciano una grande ombra, sotto cui sostare nell'ultima area verso il Canopo.

Il collegamento avviene tramite la progettazione di un percorso espositivo di una mostra all'aperto, in cui le opere sono state reinterpretate rispettando gli agenti climatici naturali esterni.

Le dimensioni dei singoli elementi architettonici si basano su un attento studio delle proporzioni auree, generando padiglioni all'aperto che si accostano lungo le linee sinuose del terreno.

La proporzione aurea diventa così elemento costante dell'intero progetto, determinando una composizione ritmica scandita da intervalli di pausa ed altri di accelerazione.

L'esposizione sopraelevata su cui risiedono le opere sono connesse da

passerelle e rampe che affiancano le rovine della villa, ricreando differenti visuali lungo il percorso. L'area di progetto si conclude nell'area retrostante al Canopo, dove si sviluppa lo sfondo scenografico da ammirare del Serapeo: qui le rovine presenti sono integrate direttamente nelle piattaforme. La valorizzazione dei reperti archeologici avviene, quindi, secondo due differenti modalità: affiancandole e incorporandole.

Le nuove unità architettoniche sono disposte affinché non giungano mai a ridosso dell'archeologia, permettono ai visitatori d'avvicinarsi ad osservare i resti con un nuovo sguardo, garantendone così, la tutela e la conservazione.

1.8 La collezione museale: Antichità classica e moderno Rinascimento

“Antichità classica e moderno Rinascimento” è la mostra temporanea che si instaura nel complesso della villa.

Il termine “Rinascimento” indica il desiderio di far rivivere la civiltà antica: un mondo greco-romano, modello idealizzato di regole civili, di serena armonia, di progresso per tutta la comunità. Il recupero della letteratura classica, insieme con lo studio per i frammenti di scultura e di architettura dell'antichità, oltre l'immagine di una “età dell'oro” che si vorrebbe vedere rinascere. Nel corso del Quattrocento anche la pittura fiorentina raggiungere i risultati precocemente proposti in architettura e in scultura da

Brunelleschi e Donatello. Firenze è la città che per prima promuove il movimento che prenderà il nome di Rinascimento, e che dilagherà in seguito in tutto il continente europeo. Leon Battista Alberti, nel trattato scritto nel 1436, esclama: “Tiene in sé la pittura forza divina non solo quanto si dice dell'amicizia, quale fa gli uomini assenti essere presenti, ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi”. Progressivamente, l'ideale di un ritorno ai valori culturali, etici e politici che si attribuivano all'antichità, dall'Italia si diffonde in tutta Europa centroccidentale, dal Baltico al Mediterraneo, dalla Polonia al Portogallo. L'impresa di Cristoforo Colombo è il suggello di un secolo che non ha paura dell'ignoto e che fa della scoperta una straordinaria avventura.

Dall'altra parte, proprio nell'anno 1492 le coincidenze della storia pongono altri avvenimenti significativi: la definitiva cacciata dei Mori dalla Spagna da parte di Re Ferdinando il Cattolico, la morte precoce di Lorenzo il Magnifico a Firenze, l'avvio di una fase di turbolenze religiose, il diffondersi della cultura e dell'informazione grazie alla stampa. Sono fatti differenti, ma che portano alla rottura degli equilibri quattrocenteschi. Le stesse conquiste geografiche possono essere interpretate come l'ansia di proiettarsi al di fuori di schemi e di barriere, di mettersi in rapporto non con il mondo antico, ma con la natura concreta.

La prospettiva, deriva dal termine latino *prospecire* significa "vedere lontano": un concetto semplice, ma che segna una

vera rivoluzione nel campo delle arti figurative rinascimentali.

La tecnica della prospettiva, in sostanza, è un artificio grafico per raffigurare un corpo solido e tridimensionale su una superficie piana, come avviene, per esempio, nella rappresentazione geometrica di un cubo. È un modo per riprodurre più efficacemente la realtà, che non è fatta di sagome piatte ma di volumi, definiti dalla luce all'interno di spazi riconoscibili, naturali o architettonici. D'altro canto, per molti secoli del Medioevo, l'arte si era prevalentemente indirizzata alla definizione d'immagini lineari e bidimensionali, collocando le figure in pose frontali e limitando gli elementi di contesto ambientale. Il desiderio di identificare con solida concretezza il volume di una figura umana all'interno di

uno spazio misurabile è espresso da Giotto, all'inizio del Trecento, e corrisponde alla consapevolezza di un ruolo attivo dell'uomo nel mondo.

Con la devastante epidemia di peste nera a metà del Trecento questo processo culturale conosce una brusca interruzione, per riprendere all'inizio del Quattrocento. Mentre nelle Fiandre l'acuto amore per la realtà porta alla minuziosa descrizione di un microcosmo ricco di dettagli, accuratamente definiti dalla luminosa pittura a olio, nell'arte toscana prevalgono forme monumentali, di solenne respiro architettonico, basate su regole matematiche.

L'empirica, meticolosa visione fiamminga e l'impostazione italiana, geometrica e classica, costituiscono i due filoni principali del realismo prospettico quattrocentesco. La diffusione di questi

modelli avverrà anche grazie ai trattati teorici, fra cui *De prospectiva pingendi*, opera di Piero della Francesca.

Innumerevoli studi di prospettive e trattati sono esposti all'interno della mostra. La mostra è installata su regole di spazi aperti che inquadrano continuamente prospettive infinite con più punti di fuga.

L'opera principale esposta sulla torre di Roccabruna è il tempio di San Pietro in Montorio, si ispira alla città ideale di Anonimo Fiorentino, l'elemento centrale è un grande edificio circolare di carattere pubblico ma non necessariamente religioso. Il tempio a pianta centrale è la base di una lunga ricerca progettuale.

La città ideale di Anonimo Fiorentino, 1480-90, tempera su tavola, Urbino Galleria Nazionale delle Marche.

La cosiddetta *Città ideale* silenziosa veduta architettonica dove le geometrie perfette degli edifici misurano e scandiscono spazi rigorosi, è a ragione divenuta simbolo della cultura umanistica urbinata, caratterizzata da un tono inconfondibile, fatto di misura impeccabile.

Il responsabile dell'ascesa di Urbino, da capoluogo di un territorio economicamente depresso a centro di una delle interpretazioni rinascimentali più feconde e raffinate fu Federico da Montefeltro. La sua attività intellettuale e pubblica, si presenta come una incarnazione di umanistica armonia fra la vita attiva e l'otium, cioè la meditazione

culturale. Educato da Vittorino da Feltre a Mantova, aveva assorbito tra l'altro l'amore per la matematica, che segnerà gran parte del suo orizzonte intellettuale e delle sue scelte di committente. Nella patente con la quale dichiara Luciano Laurana "Ingeniero et Capo" dei cantieri urbinati, egli inserisce esplicitamente l'architettura tra le arti Liberali perché *"fondata in l'arte dell'aritmetica e geometria, che sono delle sette arti liberali e delle principali perché sono in primo grado certitudinis"*. La presenza alla sua corte di Alberti, Laurana, Francesco di Giorgio, Piero della Francesca e Luca Pacioli, rientra in questo indirizzo di pensiero euclideo.

L'Umanesimo si sviluppa come civiltà prevalentemente urbana: lo studio di un luogo di convivenza civile, armonioso e

attivo insieme, appassiona umanisti, pittori, architetti, urbanisti.

Tra i primissimi saggi della prospettiva le fonti antiche ricordano un dipinto di Brunelleschi, oggi perduto, con la realistica veduta di piazza del Duomo a Firenze.

Un saggio straordinario di applicazione della prospettiva, ma anche una precisa dimostrazione dell'importanza dell'idea di città del Quattrocento. Nel clima eccitante e rigoroso dell'umanesimo, in cui il gusto della scoperta si bilancia con la necessità di fissare regole verificabili, basi geometriche e analisi stilistiche, gli studi di urbanistica occupano un posto centrale nel dibattito intellettuale. Il recupero di motivi classici e la modernizzazione ingegnosa delle tecniche costruttive portano a risultati limpidi e lineari, con armoniose

proporzioni e rapporti di dimensioni commisurati a quelli del corpo umano. Per quello che riguarda la città, il punto di partenza è l'applicazione del concetto secondo il quale "l'uomo è misura di tutte le cose": nascono utopie, progetti avveniristici, ma anche realizzazioni concrete soprattutto in Italia, la cui importanza non si limita alla effettiva realizzazione architettonica ma allude anche a riflessi sociali ed etici. Fra gli esempi migliori vanno ricordati L'Addizione Erculea di Ferrara (opera di Biagio Rossetti) la cittadina di Pienza (Rossellino), l'articolazione del Palazzo Ducale di Urbino "in forma di città" (Laurana e Francesco di Giorgio Martini), mentre sono rimasti allo stato di progetto le straordinarie idee formulate prima di Filarete e poi da

Leonardo per la nuova città dedicata agli Sforza nel Ducato di Milano.

All'interno di Roccabruna vi è l'esposizione delle città ideali a confronto con l'opera soprastante di Bramante e lo Sposalizio della Vergine. Lo Sposalizio della Vergine l'artista ventunenne rivela una cultura architettonica sorprendentemente sicura e aggiornata che gli consente di allinearsi alle più avanzate ricerche ed esperienze contemporanee sulle strutture a pianta centrale, ideando e dipingendo un edificio che presenta forti punti di somiglianza con il Tempietto di San Pietro in Montorio di Bramante, soprattutto per il fatto di non essere concepito come autonomo, ma come nucleo generatore di spazio che riprende analogicamente il ritmo e la struttura. Le radici "urbinate" della cultura del Sanzio

si manifestano altresì nei rapporti armonici e proporzionali, corrispondenti a consonanze musicali che regolano l'intera struttura compositiva delle immagini. Altezza e larghezza della parte dipinta della tavola stanno fra loro in un rapporto di due a tre e il medesimo rapporto, corrispondente alla consonanza musicale di quinta o "diapente", si riscontra tra le altezze della zona inferiore e di quella superiore tracciando la linea di orizzonte, fissata a tre quinti dell'altezza totale. Ancora altri rapporti si rivelano in altre parti della composizione: in particolare il lato del tempio è pari a un ottavo della base del dipinto e il rapporto tra il diametro della cupola e quello del peristilio corrisponde a quello tra il peristilio stesso e il semicerchio superiore della superficie dipinta.

Si tratta delle proporzioni armoniche fondamentali indagate da teorici e architetti Rinascimento, in primo luogo da Leon Battista Alberti: ... quei numeri che hanno il potere di dare ai suoni la concinnitas la quale riesce tanto gradevole all'orecchio, sono gli stessi che possono riempire di mirabile gioia gli occhi e l'animo nostro. Pertanto proprio alla musica la quale ha fatto tali numeri oggetto di approfondita indagine, e inoltre dagli oggetti nei quali la natura ha dato di sé cospicue prove ricaveremo tutte le leggi della delimitazione.

Le leggi "reciproca corrispondenza fra le linee che definiscono le dimensioni" apparivano fondate sulla analogia tra le proporzioni armoniche musicali e visive con riflesso della struttura matematica e armonica di tutta la creazione. In alcuni dei personaggi hanno movenze naturali e

spontanee, mentre la loro disposizione, il rapporto con l'allargarsi a ventaglio delle lastre pavimentali, rivela l'estrema attenzione rivolta dal Sanzio alla definizione di rigorosi intervalli ritmici, in un armonioso "temperamento" principio della "simmetria con quello della "naturalità" dei gesti e delle attitudini. La firma e la data, iscritti con la massima evidenza sul fregio del Tempio e ai lati dell'arcata centrale, manifestano in primo luogo la lucida consapevolezza, da parte del giovane artista del valore e del significato dell'opera appena compiuta, ma forse anche quella del chiudere di un periodo, tra la piena maturazione delle esperienze urbane, e ombre e la prima folgorante folgorazione della "maniera moderna" di Leonardo e Michelangelo che ormai lo spingeva prepotentemente

a rimettere in discussione tutto il suo patrimonio di una cultura figurativa.

Il rapporto con l'antico nel Rinascimento è la novità dell'arte e dell'architettura, si confrontano spesso con il mondo classico, non solo per coglierne l'essenza, ma anche per cercare di comprendere il problematico rapporto tra arte, storia e natura.

A partire dal controverso pontificato di Alessandro VI Borgia, nell'ultimo decennio del Quattrocento, e poi con ritmo accelerato con i suoi successori Giulio II e Leone X, prendono avvio a Roma sistematiche campagne di scavo e di indagine nei ruderi degli antichi palazzi degli imperatori romani: queste ricerche archeologiche, spesso condotte in prima persona da importanti artisti e architetti, conducono da un lato all'acquisizione di

nuovo e più aggiornato materiale di studio sull'architettura classica (ricco di conseguenze è il ritrovamento del gruppo ellenistico del Laocoonte, avvenuto nel 1506), dall'altro alla scoperta di stucchi e affreschi ornamentali, che vengono presi a modello per la decorazione di ville e palazzi signorili. Nel 1514, in una lettera indirizzata al Pontefice e scritta insieme Baldassarre Castiglione, Raffaello insiste sull'importanza di non distruggere statue e ruderi classici, ma anzi di sviluppare il "paragone de li antichi".

Da questo momento, e per i successivi tre secoli, un soggiorno di studio a Roma diventerà quasi un obbligo culturale per gli artisti europei, rendendo ineludibile il confronto con "l'antico" e con le sue interpretazioni rinascimentali. I viaggi

degli artisti e degli intellettuali favoriscono la diffusione della cultura umanistica di origine italiana presso molti centri di diverse nazioni. Si apre il controverso rapporto tra le regole classiche e la natura, la lezione dell'antico e il vitalismo della realtà presente, proiettandosi anche sul dualismo tra scienza e fede. Solo componenti contraddittorie, che vengono interpretate con intensità e libertà da alcuni dei massimi artisti e intellettuali europei dell'epoca.

Lo Sposalizio della Vergine,
Pinacoteca di Brera, Milano

Urbino, Mantova, Ferrara divengono le corti del Rinascimento, creando un dialogo tra "centro" e "periferia" creando la chiave nell'arte italiana.

La pluralità dei centri artistici italiani del Quattrocento sorge durante il XV secolo in cui si affermano cinque Stati principali: Milano, Venezia, Firenze, Roma e Napoli; attornati da altri più piccoli. I signori delle città minori e le dinastie che si affermano sui grandi centri cercano prestigio attraverso iniziative artistiche e culturali di grande respiro.

Nella seconda metà del Quattrocento il fenomeno raggiunge il suo apice: in molte corti, la formazione e lo sviluppo di una scuola artistica avviene grazie al continuo dialogo tra artisti provenienti tra altre città. L'esempio più integro e affascinante è la corte di Urbino, animata dal duca Federico da Montefeltro. L'artista di riferimento è Piero della Francesca, che a Urbino raggiunge un insuperabile equilibrio fra

regole geometriche e tono monumentale sereno della pittura. Analogo clima si respira a Ferrara, dove gli Estensi favoriscono la formazione di un autonomo gruppo di pittori grazie ai soggiorni di maestri come Pisanello, Piero della Francesca, Leon Battista Alberti e il fiammingo Rogier van der Weyden. Diverso invece il caso di Mantova, dove i Gonzaga scelgono di affidare nel 1460 il ruolo di pittore di corte al Veneto Andrea Mantegna, che lungo quasi cinquant'anni trasformerà la piccola corte lombarda in un avanzatissimo laboratorio di soluzioni artistiche rinascimentali.

3. Valorizzazione dell'area tra Roccabruna e il Canopo

3.1 Ipotesi ricostruttive e studio di nuove proposte della Torre di Roccabruna

Scomparsi impero e imperatori, il complesso della Villa di Adriano ha seguito il destino di altre vestigia romane, quello di servire da cava di pietre per la costruzione di case, chiese e di quant'altro occorresse. Con l'epoca umanistica del Rinascimento, la cava è diventata una miniera di reperti e di modelli utilizzati dagli studiosi, artisti e architetti che, liberati dai ruderi dalla vegetazione, furono riportati alla luce e condotti a riscoprire, copiare, misurare, interpretare e rappresentare gli

straordinari elementi di questa "civiltà privata". Così, a partire da una prima segnalazione della Villa, citata da Flavio Biondo nel 1450, proseguendo con i rilievi di Francesco di Giorgio Martini, di Giuliano da Sangallo e di Pirro Ligorio, e con la relazione di Papa Pio il Piccolomini del 1461, la funzione di miniera è continuata fino agli anni del giovane Le Corbusier e oltre, a beneficio di chi avesse attenzione a cogliere i messaggi immanenti piuttosto che le suggestioni formali.

Tra questi si ricordano Francesco di Giorgio Martini e Andrea Palladio che lasciarono a noi i più antichi disegni dell'Accademia e del Tempio di Apollo; inoltre si recarono alla villa anche Antonio da Sangallo, Leonardo,

Bramante, Raffaello e Michelangelo ed altri ancora.

Pirro Ligorio fu uno tra i primi più importanti studiosi della Villa a metà del Cinquecento, il quale condusse i primi scavi di Villa Adriana in cerca di statue ed elementi decorativi della residenza imperiale. Rilevò e descrisse i maestosi edifici ritrovati nei Codici manoscritti.

Nel Seicento Francesco Contini, dal 1634, rilevò l'intera Villa Adriana e la pianta venne pubblicata nel 1668.

In seguito, nel Settecento, Giovanni Battista Piranesi svolse nuovamente il rilievo generale della Villa e il suo studio è di particolare precisione. Sorprendenti e importanti sono le sue incisioni, esse rappresentano realisticamente le strutture morali, dei laterizi e delle piattabande.

Queste importanti fonti, insieme ad alcuni schizzi schematici rinascimentali, costituiscono le immagini delle rovine a noi pervenute e costituiscono una fondamentale documentazione del buono stato di conservazione degli edifici.

Agostino Penna ha prodotto due serie di incisioni: una risalente al 1827 e l'altra agli anni dal 1830 al 1836; viene riportato, per la prima volta, il censimento delle sculture e dei mosaici scoperti.

Luigi Canina s'ispira alle incisioni di Piranesi, ma non si attengono propriamente alla realtà e rimangono delle incisioni ricostruttive fantastiche.

Nel Novecento la Scuola degli Ingegneri rilevò Villa Adriana con degli strumenti moderni e Herbert Bloch pubblicò gli studi sui laterizi.

Giuseppe Lugli studiò le tecniche costruttive che si focalizzano su una Villa Repubblicana inglobata nelle strutture adrianee e scrisse una monografia su Roccabruna.

È sembrato ragionevole proporre i differenti materiali che nel tempo sono stati elaborati da svariati autori, ciascuno dei quali rappresentata la cultura del proprio tempo e dunque le differenti interpretazioni, teorizzate o costruite, dell'antico.

Dalle immagini di Piranesi, Penna e Rossini sono desumibili alcune informazioni iconografiche che riguardano l'aspetto dell'edificio in età post-antica, spesso anche minutamente dettagliati. Da queste emerge la presenza di due corpi di fabbrica

adiacenti, i quali insistono sul dado di base: il primo presenta una forma di un casolare con il tetto a capanna, attribuibile al XVI secolo, mentre il secondo a forma di torre, dal quale prende il nome l'edificio; quest'ultimo risulta essere precedente al primo, osservandone le caratteristiche architettoniche appropriate. È noto che la proprietà dell'area passò dai Soliardi ai Gesuiti e in seguito ai Braschi, i quali nel 1861 vi fecero eseguire scavi, rinvenendo un' "erma bicipite barbata grande al vero, rappresentante Bacco indiano..., finita da una faccia alquanto grezza dall'altra".

I primi restauri del lato nord-est, visibile nella incisione di Rossini, vengono eseguiti a cura dello Stato italiano, il quale è in possesso, dal 1870, dell'attuale compendio della Villa. Gli

unici ulteriori interventi documentati si devono ad opere eseguite dalla Soprintendenza per i Beni Archeologici del Lazio nel 2000.

A partire dalle prime ricerche condotte a Villa Adriana, l'edificio di Roccabruna è stato oggetto di attenzione da parte di diversi studiosi, che hanno affrontato il problema dell'originaria destinazione d'uso degli edifici del complesso adrianeo, formulando varie ipotesi: Ligorio vi riconobbe due templi sovrapposti, come anche F. Contini; A. Kircher lo considerava il luogo della prigione degli schiavi di Adriano, L. Canina, invece, come specola e cenacolo, F.A. Sebastiani come voliera, mentre A. Nibby come Torre di Timone. Studi più recenti hanno proposto anche l'idea che l'edificio ospitasse un presidio militare: questa

ipotesi è, facilmente confutabile in ragione delle numerose tracce di ricche decorazioni marmoree, sia parietali che pavimentali, negli ambienti principali dell'edificio, e ai resti di una latrina singola – e dunque di pertinenza imperiale – frutto di un intervento successivo, sebbene, sicuramente riferibile ad età adrianea.

La teoria attualmente più accreditata, secondo cui Roccabruna doveva essere una torre anche con funzione di belvedere, contrasta solo parzialmente con quanto proposto da C.F. Giuliani, secondo cui la struttura era stata progettata per ospitare forse un osservatorio astronomico. Questa ipotesi è ripresa da F. Guidobaldi.

Lo studio più dettagliato di Roccabruna si deve a G. Lugli, il quale, sulla base

delle tracce murarie e dei frammenti architettonici disseminati nell'area, ne ricostruisce la volumetria originaria, ipotizzando un corpo costituito dal dado tuttora esistente sormontato da una *tholos*; di quest'ultima rimangono le sottobasi in travertino della corona circolare e due piccoli tratti di muratura, elevati per non più di un metro, disposti secondo i lati di un ottagono. A seguito dell'intervento di restauro eseguito nel 2000, sulla superficie interna della *tholos* è stato posto in opera un manto di rivestimento continuo, che ne costituisce l'attuale piano di calpestio; tale copertura in cocciopesto, pur avendo reso fruibile la zona superiore del complesso, ha tuttavia obliterato qualsiasi traccia della struttura originaria, ad eccezione dei tratti di muro già ricordati.

Il modello proposto è confrontabile con tipologie edilizie di carattere funerario e in particolare con i mausolei a basamento cubico sul quale s'impone un corpo cilindrico, i quali erano già noti a partire dalla tarda età repubblicana, che durante il I sec. d.C. diventano più articolati, come ad es. quello di Pozzuoli, via Celle, per la cui copertura della cupola a gradoni è stato proposto un confronto, oltre che con il Pantheon, anche con l'edificio di Roccabruna. In effetti, diversamente da quanto ipotizzato da Lugli, Guido - baldi - seguito anche da R. Righi - ritiene che la costruzione dovesse essere costituita originariamente da tre ordini sovrapposti; è vero, del resto, come dimostrano i risultati delle indagini strutturali condotte dal gruppo di Ingegneria di Tor Vergata nel 2004, che

una struttura così massiccia, con spessori murari non attestati altrove all'interno della Villa, avrebbe potuto sostenere pesi ben maggiori di quelli relativi ad un'unica *tholos*. Il dado di base sostiene due elementi, uno con perimetro mistilineo e l'altro a base circolare e copertura a cupola ribassata con gradoni – elementi questi ultimi presenti anche nell'edificio di Villa Adriana, come indicano i resti di crollo presenti *in situ* – anche se più prossimo allo stilema architettonico ipotizzabile per Roccabruna sembrerebbe essere il mausoleo degli Istacidi di Pompei. Senza contare il fatto che altri edifici romani avevano una struttura a più corpi sovrapposti e scalati, come ad esempio i fari.

In uno degli studi più recenti, sulla base degli elementi visibili in sito e della

documentazione bibliografica viene ricostruita una *tholos* di ordine dorico con “un fregio decorato con metope e triglifi e ... una cornice aggettante con protomi di leoni. Al di sopra di essa era collocato un tratto di muratura in opera laterizia, parte del cui crollo è ancora visibile a terra sui lati ovest ed est” e più oltre si afferma che “Non è escluso che il padiglione, dato il fitto numero di colonne con ampio diametro, fosse stato sopraelevato con un secondo piano, a cui potrebbero appartenere i frammenti architettonici di minori dimensioni rinvenuti nell'area.”

Premesso che solo un'indagine di scavo per il recupero di altri elementi marmorei, nonché delle porzioni di elevato crollate, ancora *in situ* e in parte interrate, insieme ad uno studio di dettaglio dei singoli reperti consentirebbero di

acquisire ulteriori dati utili ad un'ipotesi ricostruttiva, l'osservazione dei frammenti architettonici marmorei accantonati nell'area circostante all'edificio, e in particolare degli elementi orizzontali con il canale di gronda, che si differenziano in termini di diametro e modanature, rafforza l'ipotesi di una forma assai più complessa rispetto a quella di una *tholos* tradizionale, senza peraltro arrivare all'esasperazione formale ipotizzata da G. Gatteschi, che propone una restituzione dell'edificio come una vera e propria torre-faro.

D'altro canto l'ipotesi di una forma complessa sembrerebbe supportata, oltre che dalle analisi statiche che hanno dimostrato come l'edificio potesse supportare notevoli pesi, anche dalla presenza di ampie porzioni di muratura parzialmente interrata, cui si è

accennato, chiaramente contraddistinte da un andamento circolare e da differenti diametri, che nonostante le notevoli dimensioni non sono state finora prese in debita considerazione. Ciò nonostante il primo livello era senza dubbio costituito da un ambiente circondato da una peristasi circolare di colonne doriche, secondo un modello derivante dall'antico, ampiamente usato in epoca ellenistica, che avrà una grande fortuna anche in seguito, a partire dalle immagini idealizzate del sepolcro di Cristo per finire con i numerosi disegni rinascimentali – di rilievi e progetti – e con il più alto esempio architettonico costituito dal bramantesco 'Tempietto' di San Pietro in Montorio, peraltro caratterizzato da un ordine dorico come l'edificio di Roccabruna e dotato dello stesso numero di colonne.

L'ambiente circoscritto dal colonnato dorico è stato da sempre ritenuto a pianta ottagonale, sulla base della disposizione degli unici due resti angolari in elevato rimasti *in situ*, il cui spessore, assai sottile, esclude che avessero una funzione portante. Tuttavia, la diversa lunghezza delle murature rispetto all'angolo conservato permette di stabilire che i lati non erano tutti uguali e pertanto si può escludere che il perimetro dell'ambiente fosse un ottagono regolare. Ad una forma originaria più articolata sembra rimandare del resto anche la peculiare finitura con taglio ad angolo acuto delle due murature, riscontrata anche al Tempio di Venere, che suggerisce l'innesto di elementi differentemente articolati in maniera da dare origine ad una pianta mistilinea, anche se l'ipotesi

necessita di approfondimenti attraverso ulteriori indagini. Allo stato attuale delle conoscenze sembrerebbe inoltre da escludere che lo spazio all'esterno delle colonne fosse un camminamento, dal momento che insisterebbe sulle voltine di coronamento del dado di base dell'edificio, che abitualmente non risultano percorribili.

Per quanto concerne il resto dell'edificio, gli aggiornamenti recenti sono relativi soprattutto ai rivestimenti pavimentali. A Righi si devono l'individuazione del mosaico intorno alla parte inferiore, sui lati nord-orientale e nord-occidentale, delimitato da basse lastre di marmo bianco, e la messa in luce del pavimento in *sectile* del portico nord-orientale, edito successivamente da A. Betori e Z. Mari.

Nello spazio antistante alla latrina è

stata rinvenuta nel corso delle indagini 2003-2005 una porzione di mosaico pavimentale a tessere di colore rosato, situata oltre l'attuale recinzione metallica; data la posizione, al limite del piano di calpestio, che affaccia sul versante sud-ovest, caratterizzato da un notevole dislivello, non è stato possibile all'epoca garantire condizioni di sicurezza che consentissero la prosecuzione delle indagini, in modo da ottenere una documentazione completa della pavimentazione. Un'ulteriore porzione di mosaico, in questo caso a tessere bianche dello stesso tipo di quello rinvenuto in precedenza al livello inferiore, è stata scoperta nella stessa occasione a fianco della scala di accesso alla *tholos*; il cordolo di cocciopesto, a cui si appoggia il mosaico, fa pensare all'originaria presenza di una bassa vasca

con acqua, situata all'esterno di un muro parallelo al dado di base dell'edificio; dalla parte interna del medesimo muro corre una gradinata costituita da due rampe con pianerottolo intermedio, che congiunge il livello della latrina con un ambiente sottostante alla scala di accesso alla *tholos*. Sia il pavimento dell'ambiente che quello del pianerottolo sono rivestiti da mosaico a minute tessere nere, gialle e bianche; la parte centrale dell'ambiente rettangolare presenta un disegno più complesso, compreso entro tre fasce di cornice, mentre il mosaico della zona sud-est ha una semplice campitura a tessere gialle disposte in diagonale e delimitate da tre sottili fasce nere e bianche. La differenza di decorazione tra le due parti dell'ambiente, e in particolare la minore rilevanza della porzione meridionale,

relegata nella parte più bassa dell'intradosso voltato della rampa, suggeriscono che il vano sia da interpretare come un *cubiculum* con relativa alcova, originariamente occupata dal letto e quindi meno visibile rispetto a quella centrale; che si tratti di un *cubiculum* di pertinenza imperiale sembra del resto confermato dalla presenza della vicina latrina situata all'estremità opposta del corridoio a gradini. L'ambiente, che conserva ancora ampi tratti del rivestimento parietale, come del resto il corridoio antistante⁶¹, mostra chiari segni di ristrutturazioni: la muratura nord-est presenta un varco di accesso voltato, successivamente murato – come prova il fatto che l'intonaco prosegue senza soluzione di continuità lungo l'arco – mentre la muratura nord-ovest si presenta

attualmente come un insieme di elementi non omogenei, privi di ammorsature con le restanti strutture.

Tra il pianerottolo e la latrina, lungo la parete settentrionale del corridoio, si nota una tamponatura in corrispondenza di uno dei quattro fori o condotti che attraversano la struttura portante della cupola, come conferma il fatto che sul lato opposto, lungo la muratura del dado di base dell'edificio, sia ben visibile l'apertura del condotto perfettamente allineata con quella prospiciente il corridoio gradinato.

Per quanto concerne la presenza di tali condotti, le indagini avviate per verificarne la destinazione d'uso hanno rafforzato l'ipotesi che essi siano da considerare elementi funzionali al sostegno di un oggetto di notevoli dimensioni e peso, sospeso nello spazio

centrale della cupola. Da un lato le fonti iconografiche mostrano che le aperture sulla muratura esterna fossero chiuse con lastre di marmo, confermando – al di là delle confutazioni facilmente desumibili dall'osservazione della tipologia dei condotti, del corpo di fabbrica e della sala principale – che non si trattava di passaggi per aria e/o luce; dall'altro le analisi statiche hanno evidenziato come l'edificio non avesse alcuna necessità di tiranti strutturali. Le indagini di tipo diretto, condotte ispezionando per la prima volta ciascun condotto, hanno permesso di rilevare la presenza di bolli laterizi, finora non noti, riferibili al periodo di maggior fervore edilizio di Villa Adriana; altri bolli, rettangolari, sono stati individuati nella volta della nicchia sud-ovest della sala centrale, anche se in questo caso non è stato

finora possibile eseguire un rilievo diretto, in considerazione della posizione stessa dei laterizi. I nuovi esemplari vanno a completare le attestazioni note dall'edificio di Roccabruna, tra cui un bollo individuato da Bloch “sul bipedale sopra una feritoia del muro sud-ovest”. Sembra trattarsi del bollo ancora oggi visibile nella strombatura della finestra-feritoia che si apre nel corridoio lungo il fianco sud-ovest del dado di base dell'edificio. Tale corridoio era completato da un rivestimento marmoreo sia sul pavimento, che conserva sullo strato di malta le impronte di una decorazione in *sectile* secondo un motivo a rombi delimitati da listelli, sia sulle pareti, come suggerisce la serie di fori per le grappe di ancoraggio di elementi marmorei. Le tracce evidenti dell'imposta di un arco strutturale in laterizi provano

che il corridoio aveva un'originaria copertura a volta, che si interrompe in corrispondenza della finestra-feritoia. Ricomponendo l'arco, si osserva che questo avrebbe coperto più della metà della luce della finestra, rendendone vana qualsiasi funzionalità; una soluzione compatibile con le tracce *in situ* è costituita dall'ipotesi che il corridoio sia stato interessato da due fasi costruttive: in una prima fase la finestra non sarebbe stata prevista – come d'altro canto sembra desumibile anche dall'osservazione dei prospetti, in cui questa costituisce l'unico elemento dissonante rispetto alla ferrea logica geometrica adottata nella progettazione dell'edificio; in una seconda fase sarebbero state effettuate la demolizione della volta – con la conseguente asportazione dei bipedali e

la rasatura della muratura per formare un soffitto piano – e la realizzazione della finestra-feritoia. In un secondo momento, dunque, sembra accertato che sia stata eseguita un'apertura con caratteristiche molto peculiari, difficilmente dovute alla necessità di aerazione e/o illuminazione di un corridoio di così modeste dimensioni, delimitata da quattro lati strombati e posizionata ad un'altezza dal piano di calpestio, tale da permettere solo la vista del cielo.

3.2 La ricostruzione lignea del Tempietto di San Pietro in Montorio di Bramante

3.2.1 Il Tempietto del Bramante a Roma

Il progetto originario per il tempietto di San Pietro in Montorio di Bramante era molto diverso rispetto a quello che è stato poi realizzato. Infatti Bramante aveva previsto di inserire il tempietto in un chiostro circolare con sedici colonne e ai quattro lati del chiostro aveva posizionato quattro cappelle ognuna con un altare.

<<Perciò si può pensare che il tempietto era riservato unicamente a testimoniare la memoria del martirio del grande apostolo Pietro, il luogo preciso, secondo la tradizione romana, dove egli fu crocifisso e vi fu posta la

sua croce, come oggi ancora è indicato nella cripta del tempietto stesso>>²².

Il patio non venne realizzato, anche se Bramante ne aveva tenuto conto per la progettazione del tempietto; infatti se ci si collocava nel punto più lontano del patio si aveva una visuale orientata dal basso verso l'alto e a causa di questo, gran parte del tamburo veniva nascosto dalla peristasi, mentre la lanterna veniva nascosta dalla cupola. Quest'ultima risultava fortemente schiacciata. Molto probabilmente era proprio questo l'effetto che voleva Bramante, in quanto avrebbe potuto rialzare la cupola il necessario per renderla visibile nella sua forma di emisfero. Oggi questo effetto è meno evidente ed il tempietto risulta

²² P.L. Vannicelli, *S. Pietro in Montorio e il tempietto del Bramante*, Roma 1971, p. 141

più slanciato, proprio per il fatto che il patio circolare non è stato costruito e la distanza massima alla quale il tempietto può essere visto è molto ridotta.

Inoltre il basamento gradinato girava tutto intorno al tempietto. Per accedere alla cripta era presente una scala dietro l'altare, dove vi era una porta, la quale si apriva su una scala che conduceva nella parte sotterranea.

Per quanto riguarda la cupola, essa fu rialzata nel 1605 ed originariamente aveva la forma di una semisfera sulla quale «era collocata una slanciata lanterna costituita da un basamento cilindrico, su cui compariva una ghirlanda di volute, che andava rastremandosi verso

l'alto come una piramide, coronata da un'alta cuspidè in metallo finemente lavorata»²³.

I riferimenti antichi, conosciuti nel Rinascimento, che possono essere considerati in riferimento al tempietto sono principalmente due: il tempio di Tivoli e il tempio rotondo presso il Foro Boario al Tevere. Il primo presenta il perimetro circa il doppio di quello del Tempietto ed è rialzato da due gradini; presenta diciotto colonne corinzie disposte intorno alla cella, la quale è priva di qualsiasi articolazione muraria. Il secondo è molto simile al primo, con la differenza di avere venti colonne anziché diciotto e di non presentare lo stilobate, ma soltanto gradini.

²³ F. P. Di Teodoro, a cura di, *Donato Bramante: ricerche, proposte e riletture*, Accademia Raffaello, Urbino 2001, p. 269

Per quanto riguarda le nicchie, invece, può essere preso in considerazione in tempio di Portumno, al cui interno erano presenti quattro nicchie rettangolari e quattro rotonde inframmezzate da colonne. Una differenza tra il tempietto e i templi antichi circolari con nicchie, notata da Giuliano da Sangallo, risiede nel fatto che in questi ultimi le nicchie non si trovano in corrispondenza degli assi principali, ma si trovavano sugli assi secondari.

Quindi Bramante riprende il modello antico del tempio periptero rotondo, ma <<nell'insieme risulta evidente come la combinazione dei motivi non corrisponda con l'antico>>²⁴.

Per quanto riguarda il tempio periptero è interessante evidenziare come Vitruvio

lo descrive e ne fornisce i dettagli per il proporzionamento. Egli ne parla come:

un edificio collocato su un anello costituito da due gradini e su uno stilobate o stilobati. [...] Sopra lo stilobate si innalza una cella rotonda circondata da un ambulacro colonnato. Il diametro della parete esterna della cella è pari ai tre quinti del diametro dello stilobate. [...] Le colonne dell'ambulacro hanno la stessa misura in altezza della larghezza del diametro interno della cella. [...] Per quanto riguarda il diametro interno si ricava che esso è circa la metà del diametro dello stilobate. Di conseguenza, le colonne dell'ambulacro sono circa la metà rispetto al diametro dello stilobate. [...] La parte superiore dell'edificio deve essere alta la metà del diametro complessivo. [...] Nel punto centrale del tetto le proporzioni devono essere tali per cui la <<tholos>> è alta la metà del diametro dell'intera opera²⁵.

²⁴ /vi, p. 280

²⁵ /vi, p. 284-286

Da questa descrizione risulta chiara la corrispondenza con il Tempietto del Bramante. Unica differenza è che in quest'ultimo la peristasi è leggermente più piccola del periptero rotondo di Vitruvio.

Il Tempietto oltre ad essere simile alla descrizione vitruviana «costituisce, in senso rinascimentale, la più pura dimostrazione di una ponderata trasposizione della teoria architettonica nella prassi costruttiva»²⁶.

Il progetto realizzato prevede solo due cappelle: una sotterranea, la cripta, e una superiore, la quale viene identificata come tempietto del Bramante. Questa presenta una pianta circolare con sedici colonne doriche in granito e tre porte di

ingresso; l'altare risulta essere in corrispondenza con la porta centrale. In esso è presente la statua in marmo di San Pietro, il quale è rappresentato seduto e regge nella mano destra le chiavi, mentre nella mano sinistra il libro delle Sacre Scritture.

La cappella è illuminata da otto finestre, quattro delle quali si trovano nella parte inferiore e le rimanenti quattro nella cupola.

«Più che dall'esterno, è dall'interno che appare chiara e piacevolissima la concezione armonica e della cappella e delle sue singole parti, esempio perfetto di stile architettonico»²⁷.

²⁶ *Ivi*, p. 294

²⁷ P.L. Vannicelli, *S. Pietro in Montorio e il tempietto del Bramante*, Roma 1971, p. 142

3.2.2 Mario Botta: San Carlo alle Quattro Fontane sul lago di Lugano

Mario Botta nel 1999 realizza, sul lago di Lugano, la rappresentazione lignea della chiesa romana di San Carlo alle Quattro Fontane, progettata da Borromini fra il 1637 e il 1641, in scala reale.

Il presupposto è l'allestimento di una mostra sull'architetto organizzata dal Museo Cantonale d'Arte nel 1999. Solitamente nelle mostre di architetture ciò che manca è il rapporto reale con ciò che si sta esponendo, in quanto si ricorre a strumenti come fotografie, disegni e modelli che parlano con un linguaggio indiretto. Nel caso di San Carlino il rapporto reale è immediato: lo spettatore si trova di fronte un'architettura in scala reale alta ben 33

metri che lo porta a pensare in maniera diversa gli aspetti geometrici dell'architettura.

Lo scopo di Botta non è soltanto quello di omaggiare la personalità di Borromini, ma soprattutto quello di creare un nuovo rapporto con il contesto; in questo modo, come egli spiega, «la presenza inquietante dello spaccato del San Carlino sul fronte a lago vuole interrogarci sul nostro modo di fruire dello spazio urbano»²⁸.

Da come si legge in quest'ultima affermazione, si tratta di uno spaccato; infatti la chiesa è sezionata, tagliata nel suo lato più corto, in modo tale che l'interno possa diventare esterno. La

²⁸ M. Botta, "Appunti sulla rappresentazione lignea del San Carlino a Lugano", in G. Cappellato, a cura di, *Borromini sul Lago*, Skira, Milano 1999, p. 13.

sceita della sezione non è casuale; infatti Botta decide di sezionare proprio in quel punto e non longitudinalmente, come di solito viene rappresentata la chiesa, perché in questo modo quest'ultima sembra più profonda e l'abside sembra aprirsi verso uno spazio infinito. « Il taglio avviene sull'asse su cui i due cerchi che disegnano l'ellissi vengono a incontrarsi, lasciando davanti alla parete dell'altare circa nove metri di piattaforma»²⁹.

Altro tema che viene preso in considerazione è il rapporto con la storia; infatti questa riproposizione di San Carlino rappresenta, da un lato, la testimonianza storica della chiesa nella

sua forma, nella geometria, nelle dimensioni e nell'immagine finale, ma dall'altro si propone come un'opera attuale, dei giorni nostri grazie all'utilizzo di materiali e tecniche costruttive innovative. «L'opera [...] afferma il proprio valore e la propria presenza senza altri intenti se non quelli propri del suo essere architettura, al suo configurarsi come strumento concepito per organizzare lo spazio»³⁰.

Per quanto riguarda la realizzazione di quest'opera, Botta decide di utilizzare dei pannelli in legno sovrapposti uno sopra l'altro e agganciati fra di loro.

Per fare questo viene realizzato inizialmente un modello tridimensionale

²⁹ C. Bertelli, «Francesco Mario 'Bottomini', ovvero Borromini sul lago», in G. Cappellato, a cura di, *Borromini sul Lago*, Skira, Milano 1999, p. 21.

³⁰ M. Botta, «Appunti sulla rappresentazione lignea del San Carlino a Lugano», in G. Cappellato, a cura di, *Borromini sul Lago*, Skira, Milano 1999, p. 14.

creando diversi piani di sezione tutti alla distanza di 5,5 centimetri (4,5 è lo spessore dell'asse di legno, mentre un centimetro è lo spazio per i distanziatori). Poi vengono stampate in scala reale le tavole (circa 36.000) che andranno poi consegnate in officina per cominciare a tagliare le assi. Dopodiché si è passati al montaggio direttamente sul lago: è stata costruita una piattaforma quadrata su palafitte con il lato di ventidue metri, sopra la quale è stata realizzata la struttura metallica di sostegno per i 491 pannelli agganciati fra di loro. La particolarità del cantiere è che è stato aperto a tutti, quindi sia i visitatori, che gli abitanti potevano constatare giorno dopo giorno l'avanzamento del lavoro.

3.3 Il nuovo collegamento tra Roccabruna e il Canopo

3.2.1 Il percorso espositivo lungo il muro della Spianata dell'Accademia

3.2.2 La contemplazione tra le rovine del Serapeo

“È il colore che si immagina come appartenente ad una superficie o ad un materiale, indipendentemente dalla luce prevalente e dalla condizione di visualizzazione”.

Anders Hard, Lars Sivik, Gunnar Tonnquist.

Il colore come strumento per connotare uno spazio, liberandolo dall'anonimato iniziale e imprimendogli una forte carica dinamica. Mai uguale a se stesso, l'ambiente

muta al variare della posizione dell'osservatore, tingendosi di tonalità differenti, mostrando molteplici volti diversi. È l'ambiente a chiederci di camminare al suo interno.

Vasilij Kandinsky

Nodi sono i fuochi strategici nei quali l'osservatore può entrare, tipiche congiunzioni di percorsi o concentrazioni di alcune caratteristiche.

Kevin Lynch Pag. 51

Lynch nel suo libro “L'immagine della città” descrive i nodi di collegamento proprio come avviene nella progettazione delle piattaforme dislocate sul terreno collinare di Villa Adriana, dalla forma precisamente dettata dalle proporzioni auree in cui si scorgono differenti campi visivi d'interesse, come le rovine e la natura. La concentrazione tematica di queste

due preesistenze è al centro, ne costituiscono il fuoco su cui esse si fondano e sviluppano.

Gli elementi antichi sono forme emergenti, elementi fisici veri e propri, identificabili ed emergenti nel paesaggio con le loro caratteristiche fisiche romane e singolari.

Queste grandi piastre sollevate dal terreno individuano direzioni di vedute particolari e incanalano lo sguardo in stanze introverse, in cui si raccoglie l'esposizione museale.

Le stanze formate da setti che non convergono mai, sono poste nel padiglione rialzato. Non è presente nessuna copertura e delimitazione periferica, vi è una continua apertura verso l'esterno. Lo spazio espositivo è ripensato per poter durare nell'ambiente climatico naturale, divenendo così un

tutt'uno con la villa.

In questo modo si crea una continuità visiva e percettiva durante il susseguirsi del percorso espositivo con le rovine.

Tale continuità è garantita dalla ripetizione degli elementi architettonici, armoniosamente dimensionati secondo le proporzioni auree, lungo il cammino unificato da pause ed accelerazioni della stessa ritmica.

Le varie opere che s'incontrano durante la vista vengono percepite dall'osservatore come una totalità, delineando le varie aree.

Si ha così a che fare con un percorso frammentato da una serie di padiglioni espositivi che s'innestano lungo tale camminamento.

Il percorso inizialmente si articola con

tempi di percorrenza lenti: una volta superata la salita da cui si può ammirare un panorama unico di Roma, Tivoli e parte di villa Adriana, verso le Grandi Terme, il ritmo della visita va incrementandosi lungo la rovina del muro di contenimento della Spianata dell'Accademia. Attraversando le differenti piastre, collegate l'una all'altra da una serie di rampe, si incontrano quinte scenografiche immerse nel paesaggio, costituite da setti che sorreggono lo sfondo unico di Villa Adriana.

L'intera immagine del contesto si completa così con un moltiplicarsi di connessioni, naturali e architettoniche, liberamente percepibili durante il movimento della visita. La flessibilità e la dinamicità del percorso organico che s'insinua tra le rovine, delimitato da

immensi spazi aperti, fa scorgere bellezze naturali e culturali di grande interesse. La grandiosità del paesaggio naturale e le imponenti opere del Rinascimento attraggono lo sguardo in innumerevoli direzioni: la funzione espositiva museale diviene lo sfondo scenografico del paesaggio stesso.

Le linee di intervento terminano nella parte conclusiva del Canopo, il Serapeo, valorizzandone le straordinarie percezioni visive e paesaggistiche.

Le immagini si differiscono rispetto al nostro punto di percezione da cui osserviamo.

4. Conclusioni

La scelta dell'area di progetto è avvenuta nel sito di Villa Adriana nel paesaggio di Tivoli, dove le colline racchiudono da sfondo scenografico la vasta pianura.

L'obiettivo principale progettuale è stato apportato tramite il nuovo collegamento delle due aree, prima distinte: la Torre di Roccabruna e il Canopo. Si è deciso di valorizzare le rovine, integrandosi con il paesaggio circostante, grazie al percorso espositivo.

Le analisi svolte di tipo storico riguardanti i percorsi e gli accessi, riprendenti i processi evolutivi e morfologici della villa hanno dato luogo alla nuova progettazione dei percorsi e

dei collegamenti che divengono il fondamentale tema per un percorso espositivo che valorizzi le rovine.

In questa particolare area della villa il paesaggio inizia ad innalzarsi, nella grande distesa di ulivi, particolari sono gli scorci, ampie visuali della Capitale e la città di Tivoli.

Le rovine esistenti sono state integrate o affiancate tramite l'intervento architettonico in cui si innesta il nuovo e l'antico all'interno del territorio.

Prospettive infinite s'incrociano tra il grandioso contesto, intrinseco di bellezza, e le nuove opere, indirizzando lo sguardo su nuovi fuochi, attraendo numerose tipologie d'utenza.

BIBLIOGRAFIA

VILLA ADRIANA

AA.VV. *Adriano, Architettura e Progetto, Catalogo della Mostra omologa tenuta a Villa Adriana nel 2000-2001*, Electa, Milano 2000.

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.

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

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

BASSO PERESSUT, Luca, CALIARI, Pier Federico, a cura di, *Villa Adriana Environments*, Libreria Clup, Milano 2004.

BLOCH, Herbert, *I bolli laterizi e la storia edilizia romana. La Villa Adriana a Tivoli*, in BC, 45, 1937.

CALIARI, Pier Federico, *Tractatus Logico Sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana*, Edizioni Quasar, Roma 2012.

CHIAPPETTA, Federica, *I percorsi antichi di Villa Adriana*, Edizioni Quasar, Roma 2008.

DE FRANCESCHINI, Marina, VENEZIANO, Giuseppe, *Villa Adriana, architettura celeste. I segreti dei solstizi*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2011.

FALSITTA, Massimiliano, *Villa Adriana una questione di composizione architettonica*, Skira, Milano 2000.

GENTILI TEDESCHI, Eugenio, DENTI, Giovanni, *Le Corbusier a Villa Adriana. Un atlante*, Alinea 2004.

GIULIANO, Antonio, AMONI, Daniele, *Villa Adriana*, Silvana Editoriale, Milano 1988.

LANCIANO, Nicoletta, *Villa Adriana: tra cielo e terra*, Apeiron, Roma 2003.

LEVI, Mario Attilio, *Adriano un ventennio di cambiamento*, Bompiani, Milano 1994.

MACDONALD, William, PINTO, John A., *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Luis Kahn*, Electa, Milano 1997.

PIRANESI, Giambattista, *Pianta delle fabbriche esistenti nella Villa Adriana*, Roma 1781.

REGGIANI, A. M., *Villa Adriana, paesaggio antico e ambiente moderno*, Electa, Milano 2000.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia, *Villa Adriana il sogno di un imperatore*. L'Erma di Bretschneider, Roma, 2001.

SAPELLI RAGNI, Marina, a cura di, *Villa Adriana. Dialoghi con l'antico*, Electa, Milano 2011.

SAPELLI RAGNI, Marina, a cura di, *Villa Adriana. Una storia mai finita. Novità e prospettive della ricerca*, Electa, 2010.

YOURCENAR, Marguerite, *Memorie di Adriano*, Einaudi, Torino 1988.
PROGETTAZIONE

AA.VV. *Almanacco dell'architetto*, Proctor Edizioni, Bologna 2012.

AA.VV. *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Elementi Marsilio, Venezia 2010.

AA.VV. *Materiali e tecnologie dell'architettura*, Edizioni Laterza, Bari 2008.

AA.VV. *Tecnologia del recupero edilizio*, Utet, Torino 1989.

BRANZI, Andrea, LINKE, Armin, RABOTTINI, Alessandro, *Gli strumenti non esistono. La dimensione antropologica del design*, Il punto miart Johan & Levi Editore, Milano 2013.

CALIARI, Pier Federico, GENTILINI, Carola, *La serie e il paradigma. Franco Purini e l'arte del disegno presso i moderni*, Forma Edizioni, Firenze 2014.

CAPPELLATO, Gabriele, a cura di, *Borromini sul Lago*, Skira, Milano 1999.

CHITHAM, Robert, *Gli ordini classici in architettura*, Hoepli, Milano 2008.

DE BOTTON, Alain, *Architettura e felicità*, Guanda Editore, Parma 2006.

ESPOSITO, Antonio, LEONI, Giovanni, *Souto De Moura*, Electa, 2003.

FERRI, Silvio, *Vitruvio*, Bur, Milano 2008.

FROMMEL, Erik, *Dorico, Ionico, Corinzio nell'architettura del Rinascimento*, Laterza, Bari 1989.

GUARDINI, Romano, *L'opera d'arte*, Morcelliana, Brescia 2003.

KEMP, Martin, *La scienza dell'arte: prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Giunti, Firenze 1994.

LA ROCCA, Francesco, *Scritti presocratici. Andrea Branzi: visioni del progetto di design 1972-2009*, Franco Angeli, Milano 2010.

LE CORBUSIER, *Verso una architettura*, Longanesi edizione I marmi, Milano 2008.

LYNCH, Kevin, *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia 2009.

MUSSO, Stefano, *Recupero e restauro degli edifici storici. Guida pratica al rilievo e alla diagnostica*, Epc Libri, Roma 2010.

NEUFERT, *Enciclopedia pratica per progettare e costruire*, Hoepli, Milano 2007.

OTTOLINI, Gianni, *Il magistero della bellezza, Ogni uomo è tutti gli uomini* Edizioni, Bologna 2008.

OTTOLINI, Gianni, *Forma e significato in architettura*, Libreria Clup, Bologna 2012.

PACIOLI, Luca, *De divina proportione*, Scriptorium, Sassari 1998.

PALLADINO, Pietro, *Lezioni di illuminotecnica*, Tecniche Nuove, Milano 2002.

PESENTI, Serena, *Il progetto di conservazione: linee metodologiche per le fasi preliminari, l'intervento, il controllo di efficacia. Rapporti di ricerca*, Alinea Editrice, Firenze 2001.

PITTALUNGA, Alessandro, *Il paesaggio nel territorio. Disegni empirici e rappresentazioni intuitive*, Hoepli, Milano 2008.

PONTI, Gio, *Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo*, Rizzoli, Milano 2010.

PORTER, Tom, SUE, Goodman, *Manuale di tecniche grafiche 3: per gli architetti, designer, grafici*, Clup, Milano 1984.

QUARONI, Ludovico, *Progettare un edificio: otto lezioni di architettura*, Edizioni Kappa, Roma 2008.

SASSI, Ugo, *Dettagli per la Bioclimatica*, Alinea Editrice, Firenze 2008.

SCHULZE, Franz, DE BENEDETTI, Mara, *Mies Van Der Rohe: una biografia; in collaborazione con l'archivio Mies Van Der Rohe del Museum of Modern Art*, Jaca Book, Milano 1989.

SNIJDERS, J. C., *La sezione aurea: arte, natura, matematica, architettura e musica*, Muzzio, Padova 1993.

TORNAGHI, Elena, *Il linguaggio dell'arte*, Loescher, Milano 2001.

TORNQUIST, Jorrit, *Colore e Luce: teoria e pratica*, Ikon Editrice, Milano 2005.

UWE, Wienky, *Manuale di bioedilizia*, Dei Tipografia del Genio Civile, Roma 2008.

WASSILY, Kandinsky, *Punto linea superficie*, Biblioteca Adelphi, Milano 2001.

ZERBI, Maria Chiara, SCAZZOSI, Lionella, *Paesaggi straordinari e paesaggi ordinari dell'architettura*, Guerini Scientifica, Milano 2009.

COLLEZIONE

AA.VV. *Raffaello*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1968.

AA.VV. *Palladio nel Nord Europa. Libri, viaggiatori, architetti*, Skira, Milano 1999.

ACIDINI, Cristina, MOROLLI, Gabriele, *L'uomo del Rinascimento: Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, Firenze, Palazzo Strozzi, 11 marzo 2006 - 23 luglio 2006, Mandragora: Maschietto Editore, Firenze 2006.

ARGAN, Giulio Carlo, CONTARDI, Bruno, *Michelangelo*, collana Dossier d'Art, Giunti Editore, 1999.

BARDESCHI CIULICH, Lucilla, RAGIONIERI, Pina, *La vita di Michelangelo: carte, poesie, lettere e disegni autografi, mostra, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 9 giugno-23 agosto 2010*, Silvana Editoriale, Milano 2010.

BATTISTI, Eugenio, *Filippo Brunelleschi*, Electa Editrice, Milano 1976.

BENEVOLO, Leonardo, *Storia della città: la città moderna*, Edizioni Laterza, Roma - Bari 2006.

BORSI, Franco, *Bramante*, Electa, Milano 1989.

BRUSCHI, Arnaldo, *Filippo Brunelleschi*, Electa, Milano 2006.

COSMO, Giulia, *Michelangelo: la scultura*, collana Dossier d'Art, Giunti Editore, 2010.

CRICCO, Giorgio, DI TEODORO, Francesco Paolo, *Itinerario nell'arte Vol.2 Da Giotto all'età Barocca*, Zanichelli, Bologna 2010.

CRISPINO, Enrica, *Michelangelo*, Giunti Editore, Firenze 2001.

DE VECCHI, Pierluigi, CERCHIARI, Elda, *Arte nel tempo: Dal Gotico Internazionale alla Maniera Moderna*, Bompiani, Milano 2005.

DE VECCHI, Pierluigi, *Michelangelo. Pittore*, Jaca Book, Milano 1984.

DE VECCHI, Pierluigi, *Raffaello. La mimesi, l'armonia e l'invenzione*, Edizioni d'Arte Il Fiorino, Firenze 1995.

DI TEODORO, Francesco Paolo, a cura di, *Donato Bramante: ricerche, proposte, riletture*, Accademia Raffaello, Urbino 2001.

FIORE, Francesco Paolo, TAFURI, Manfredo, *Francesco di Giorgio Architetto*, Electa, Milano 1994.

FROMMEL, Christoph Luitpold, RAY, Stefano, TAFURI, Manfredo, *Raffaello Architetto*, Electa, Milano 2002.

FROMMEL, Sabine, *Sebastiano Serlio Architetto*, Laterza, Milano 1998.

GUAZZONI, Valerio, *Michelangelo. Scultore*, Jaca Book, Milano 1984.

GYMPEL, JAN, *Storia dell'architettura: dall'antichità a oggi*, Gribaudo / Konemann, Milano 2005.

HERSEY, George, *Il significato nascosto dell'architettura classica*, Bruno Mondadori, Milano 2001.

MILLON, Henry, MAGNAGO LAMPUGNANI, Vittorio, *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Bompiani, Monza 1994.

MILLON, Henry, *I trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600 - 1750*, Bompiani, Monza 1999.

NOVA, Alessandro, *Michelangelo. Architetto*, Jaca Book, Milano 1984.

PUPPI, Lionello, *Palladio*, Electa, Milano 1999.

RISEBERO, Bill, *Il racconto dell'architettura occidentale*, Sansoni Editore, Firenze 1980.

VANNICELLI, Primo Luigi, *S. Pietro in Montorio e il tempietto del Bramante*, Roma 1971.

ZUCCARI, Alessandro, *Raffaello e le dimore del Rinascimento*, Collana Dossier d'Art, Giunti Editore.

ZUFFI, Stefano, *Grande atlante della pittura: dal Mille al Duemila*, Electa, Milano 2003.

ZUFFI, Stefano, *I Secoli dell'Arte. Il Quattrocento*, Electa, Milano 2004.

MUSEOGRAFIA

BASSO PERESSUT, Luca, a cura di, *I luoghi del museo: tipo e forma tra tradizione e innovazione*, Editori Riuniti, Roma, 1985

BASSO PERESSUT, Luca, a cura di, *Il museo moderno: architettura e museografia da Auguste Perret a Louis I. Kahn*, Lybra Immagine Milano, 2005

BASSO PERESSUT, Luca, CALIARI, Pier Federico, *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento*. Prospettive Edizioni, Roma 2014.

CASTAGNARA CODELUPPI, Manuela, "Aula meridionale del Battistero e Piazza Patriarcato - Aquileia. Tortelli/Frasconi", in *Casabella*, n. 819, Novembre 2012.

DALAI EMILIANI, Marisa, *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, in L. Magagnato, a cura di, *Carlo Scarpa a Castelvechio*, Edizioni di Comunità, Milano, 1982.

DIBLASI, Ottavio, *The Logic of Creativity*, l'Arca Edizioni, Novembre 2002.

FERRARI, Massimo, “Una teca che restituisce come una sineddoche un mondo finito”, in *Casabella*, n. 783, Novembre 2009.

GREGOTTI, Vittorio, “Il territorio museo”, in *Casabella*, n° 574, dicembre 1990.

HUBER, Antonella, *Il museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, collezione “Architettura e Design”, Edizioni Lybra Immagine, Milano, 1997.

MINISSI, Franco, “Adattamento a museo di edifici monumentali”, in *Museologia: rassegna di studi e ricerche*, Centro studi per la museologia, Firenze, 1973.

TOMEA GAVAZZOLI, Maria Laura, *Manuale di museologia*, Etas, Milano, 2003.

SITOGRAFIA

[HTTP://WHC.UNESCO.ORG/EN/LIST/907/](http://whc.unesco.org/en/list/907/)

[HTTP://WWW.ARTE.IT/CALENDARIO-ARTE/ROMA/MOSTRA-ADRIANO-E-LA-GRECIA-VILLA-ADRIANA-TRA-CLASSICITÀ-ED-ELLENISMO-7706](http://www.arte.it/CALENDARIO-ARTE/ROMA/MOSTRA-ADRIANO-E-LA-GRECIA-VILLA-ADRIANA-TRA-CLASSICITÀ-ED-ELLENISMO-7706)

[HTTP://WWW.FONDOAMBIENTE.IT/VISTO-DAL-FAI/INDEX.ASPX?Q=VILLA-ADRIANA-NEL-CUORE](http://www.fondoambiente.it/VISTO-DAL-FAI/INDEX.ASPX?Q=VILLA-ADRIANA-NEL-CUORE)

[HTTP://WWW.TIBURSUPERBUM.IT/ITA/MONUMENTI/VILLAADRIANA/](http://www.tibursuperbum.it/ITA/MONUMENTI/VILLAADRIANA/)

[HTTP://WWW.VILLAADRIANA.BENICULTURALI.IT/INDEX.PHP?IT/144/TORRE-DI-ROCCABRUNA](http://www.villaadriana.beniculturali.it/INDEX.PHP?IT/144/TORRE-DI-ROCCABRUNA)

[HTTP://WWW.TRECCANI.IT/ENCICLOPEDIA/VILLA-ADRIANA_\(ENCICLOPEDIA-ITALIANA\)/](http://www.treccani.it/ENCICLOPEDIA/VILLA-ADRIANA_(ENCICLOPEDIA-ITALIANA)/)

[HTTP://WWW.VILLA-ADRIANA.NET/PAGES/ITA/ARCHEOASTRONOMIA.PDF](http://www.villa-adriana.net/pages/ita/archeoastronomia.pdf)

[WWW.VILLAADRIANA.BENICULTURALI.IT/GETFILE.PHP?ID=118](http://www.villaadriana.beniculturali.it/getfile.php?id=118)

[HTTP://ONLINE.SCUOLA.ZANICHELLI.IT/ILCRICCODITEODORO/FILES/2010/05/IT-MUSEALI10.PDF](http://online.scuola.zanicHELLI.IT/ILCRICCODITEODORO/FILES/2010/05/IT-MUSEALI10.PDF)

[HTTP://ALSSA.ALTERVISTA.ORG/DOCUMENTI/SEMINARI/13/02%20-%20ARCHITETTURA%20CELESTE%20VILLA%20ADRIANA.PDF](http://alssa.altervista.org/documenti/seminari/13/02%20-%20ARCHITETTURA%20CELESTE%20VILLA%20ADRIANA.PDF)

[HTTPS://ALEELATAN.FILES.WORDPRESS.COM/2010/10/VILLA-ADRIANA-5L.PDF](https://aleelatan.files.wordpress.com/2010/10/villa-adriana-5L.pdf)

[HTTP://WWW.PREMIOPIRANESI.NET/MATERIALIDIDATTICI.HTML](http://www.premiopianesi.net/materialididattici.html)

[HTTPS://WWW.FLICKR.COM/SEARCH/?TEXT=VILLA%20ADRIANA](https://www.flickr.com/search/?text=villa%20adriana)

[HTTPS://WWW.FLICKR.COM/SEARCH/?TEXT=CANOFO](https://www.flickr.com/search/?text=canofo)

[HTTPS://WWW.FLICKR.COM/SEARCH/?TEXT=ROCCABRUNA%20TIVOLI](https://www.flickr.com/search/?text=roccabruna%20tivoli)

[HTTPS://WWW.FLICKR.COM/SEARCH/?TEXT=ROCCABRUNA%20](https://www.flickr.com/search/?text=roccabruna%20)

[HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=APHNGSHNIOC](https://www.youtube.com/watch?v=APhNGSHNIOC)

[HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=YXRxiWJELQ](https://www.youtube.com/watch?v=YXRxiWJELQ)

[HTTPS://WWW.BING.COM/MAPS/](https://www.bing.com/maps/)

[HTTPS://WWW.GOOGLE.COM/CULTURALINSTITUTE/ENTITY/%2Fm%2F06519J?HL=IT&PROJECTID=WORLD-WONDERS](https://www.google.com/culturalinstitute/entity/%2Fm%2F06519J?hl=it&projectid=world-wonders)

[HTTP://VWHL.CLAS.VIRGINIA.EDU/VILLA/ROCCABRUNA.PHP](http://vwhl.clas.virginia.edu/villa/roccabruna.php)

[HTTP://VWHL.CLAS.VIRGINIA.EDU/VILLA/CANOPUS.PHP](http://vwhl.clas.virginia.edu/villa/canopus.php)

[HTTP://WWW.RAINEWS.IT/DL/RAINEWS/ARTICOLI/PASSAGGI-SEGRETI-VILLA-ADRIANA-TIVOLI-RIVIVONO-ANCHE-IN-3D-6EECBC7B-FC93-4F69-975D-5C8644B35C6E.HTML](http://www.rainews.it/dl/rainews/articoli/passaggi-segreti-villa-adriana-tivoli-rivivono-anche-in-3d-6EECBC7B-FC93-4F69-975D-5C8644B35C6E.html)

[HTTP://WWW.VILLA-ADRIANA.NET/PAGES/ITA/PAGE4C.HTML](http://www.villa-adriana.net/pages/ita/page4c.html)

[HTTP://WWW.ACADEMIA.EDU/1815278/NUOVE_INDICAZIONI_PER_LO_STUDIO_E_L_INTERPRETAZIONE_DELL_EDIFICIO_DI_ROCCABRUNA_A_VILLA_ADRIANA](http://www.academia.edu/1815278/Nuove_indicazioni_per_lo_studio_e_l_interpretazione_dell_edificio_di_Roccabruna_a_Villa_Adriana)

[HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=7IZNJGN-3NE](https://www.youtube.com/watch?v=7IZNJGN-3NE)

[HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=TYOKV3THPE0](https://www.youtube.com/watch?v=TYOKV3THPE0)

[HTTP://WWW.COOPCULTURE.IT/HERITAGE.CFM?ID=75](http://www.coopculture.it/heritage.cfm?id=75)

ELENCO E FONTI DELLE ILLUSTRAZIONI