

INDICE | INDEX

Cherubino Gambardella Incipit. Oppure dell'inizio Incipit. Or about the beginning	.2	Alfonso Giancotti Se una notte di inverno... If on a winter night...	.22	Marco Pignetti Dalla caduta del mito From the fall of the myth	.42
Manuela Raitano Solo quattro cose da dire Only four things to say	.6	Eliana Martinelli L'inizio compiuto del progetto The completed inception of the project	.26	Luigi Arcopinto Compiacimento formale Formal satisfaction	.43
Marco Borrelli Forme per la vita. Una metodologia di senso o del senso della forma? Shapes for life. A methodology of sense or a sense of form?	.8	Barbara Bonanno La porta, incipit dell'architettura The door, incipit of architecture	.28	Monica Santoro Ripensare l'abitare. La casa vivente di Andrea Staid Rethinking dwelling. <i>La casa vivente</i> by Andrea Staid	.44
Orazio Carpenzano Inizi di storie Beginnings of stories	.10	Valentina Radi Incipit di meticciano Incipit of interweaving	.30	Michela Colucci La vita delle forme: filosofia del reincanto <i>La vita delle forme</i> : philosophy of enchantment	.45
Cherubino Gambardella, Maria Gelvi, Concetta Tavoletta SHArch. L'allestimento SHArch. The exhibition	.13	Paolo Marcoaldi In dialogo tra memoria e forma. L'Architettura come rivelazione In dialogue between memory and form. Architecture as revelation	.32	Francesco Tanzillo Un architetto bricoleur A bricoleur architect	.46
Egidio Cutillo In medias res. La materia vivente dell'architettura In medias res. The living matter of architecture	.16	Monica Manicone L'ideazione di un linguaggio creativo. Dalla mancanza all'invenzione The conception of a creative language. From absence to invention	.34	Alessia Barbato Il paesaggio di Cino Zucchi The landscape of Cino Zucchi	.46
Giorgios Papaevangeliou Enarxis. Il disegno come un rito Enarxis. Drawing as a ritual	.18	Alessandro Gaiani Traduzioni Translations	.35	Vincenzo Franzese Due scuole di architettura Two schools of architecture	.47
Ilia Celiento Enric Miralles. Tabula non rasa Enric Miralles. <i>Tabula non rasa</i>	.19	Claudio Zanirato Il progetto immaginifico The imaginative project	.36	Giuseppina Bosso Corrispondenze tangenziali Tangential correspondences	.47
Linda Flaviani Incipit come ritorno. Francesco Venezia e l'esegesi allegorica Incipit as return. Francesco Venezia and allegorical exegesis	.20	Lorenzo Giordano Atopos. Ovvero l'imprevedibilità dell'inizio Atopos. Or the unpredictability of the beginning	.38		
Giorgio Peghin, Andrea Scalas Arcaico. Il principiare della forma Archaic. The inception of form	.21	Giovanni La Varra Il rito dell'incertezza. Come e, soprattutto, quando inizia un edificio di James Stirling? The rite of uncertainty. How and, most importantly, when does a building by James Stirling begin?	.40		



Cherubino Gambardella

Incipit. Oppure dell'inizio

«Dedicherò la prima conferenza all'opposizione leggerezza-peso e sosterrò le ragioni della leggerezza»¹.

Scelgo di aprire questo nuovo numero di Dromos utilizzando il famoso inizio delle *sei lezioni americane* di Italo Calvino: un po' perché è da poco finito il centenario della nascita di questo prezioso e sofisticato autore italiano, un po' perché l'occasione mi sembra propizia per riportare all'attenzione di chi legge il rapporto tra incipit e inizio che sottilmente mi interessa in architettura.

Sembrano sinonimi e, probabilmente, alla fine lo sono però non so fino a quanto lo siano nell'arte del costruire così legata al considerare, come è stato detto da più di un intellettuale, origine e inizio due punti cardinali della nostra antichissima disciplina.

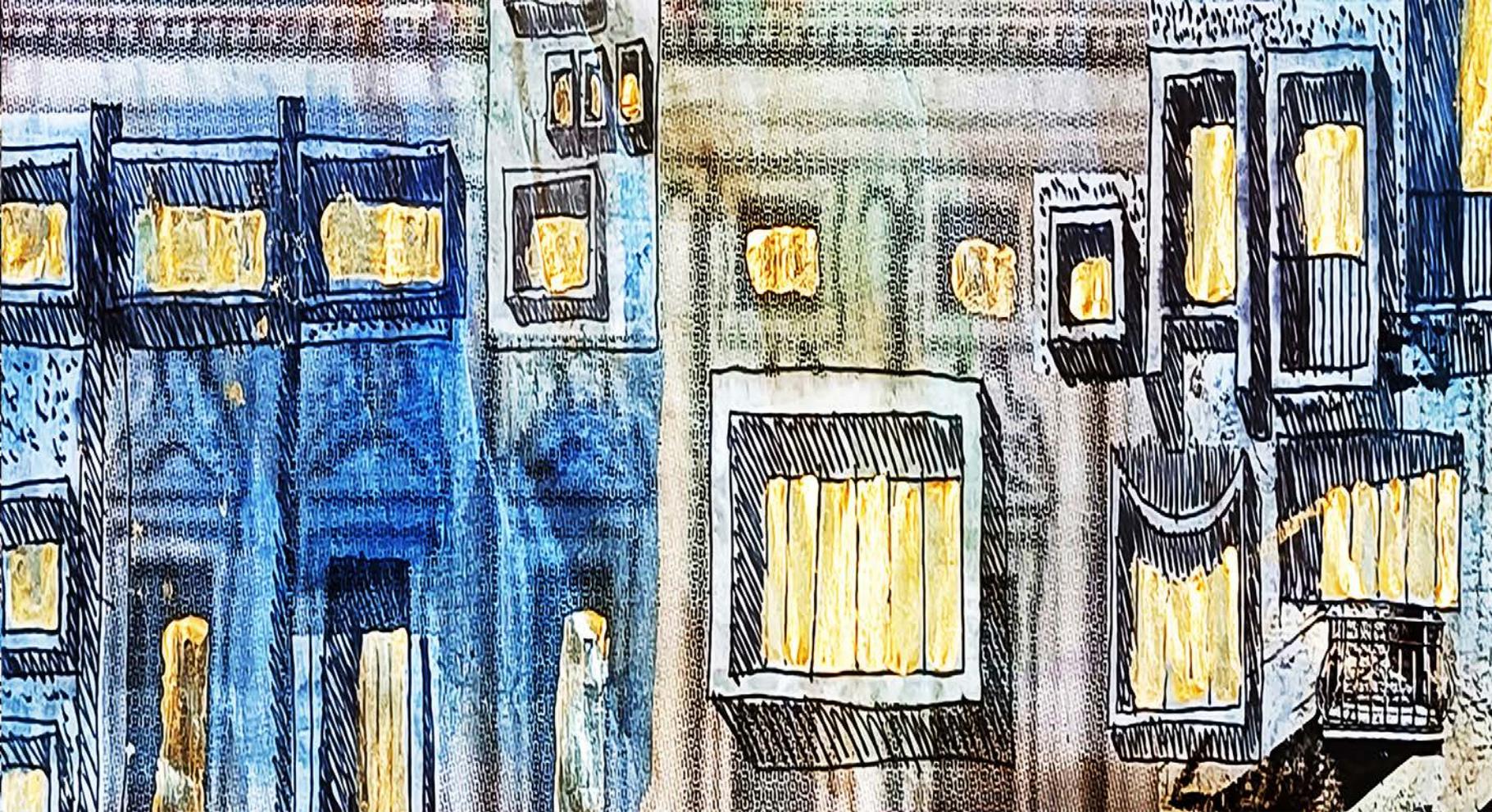
Tutto questo passa per la gravità e l'immaginazione.

La gravità, nella sua consistenza è dotata di una condizione, direi connaturata, di legame con la terra anche se potremmo dire che il progetto sia stato da sempre caratterizzato da una opposizione tra il partire dal peso fino ad arrivare alla sua progressiva sottrazione imponendo la strategia dell'ergersi come un continuo superamento materiale della stessa forza che tutto spinge verso il centro della terra. Athanasius Kircher, nei suoi disegni, sfida il peso. Alla fine, non può che arrendersi disegnando la sua *Turris Babel* che dovrebbe condurre dalla terra al cielo della luna e ne dimostra visivamente l'impossibilità evidenziando la necessità di oltre dodici miliardi di mattoni pronti a far ribaltare l'asse terrestre come una zavorra sospesa al corpo della torre. A questa si lega un altro pianeta disponendo tutto in orizzontale e disegnando una incredibile ponderosità.

Questa nasce dalla voglia del contrario propria di chi pensa ad elevarsi sfidando le leggi della fisica. Ma non è solo da questo filosofo e artista che si trae il pensiero della convivenza delle due qualità anche se quella eterea resta scopo ideale dell'edificare in quanto metafora

dell'abbandono terrestre come se si intendesse librarsi verso il cielo. Tutto questo vale per Giovanni Battista Piranesi nelle *Carceri d'Invenzione* dove il trionfo caotico e incompiuto di scale lignee si eleva, leggero, sopra basi lapidee enormi, archi e sostruzioni più che potenti. Non basterebbe un volume per esemplificare una sola parte di questi esempi che la storia ci consegna. Piuttosto, la leggerezza si connette ad una dimensione tutt'altro che reale essendo una pratica immaginaria. Così l'equilibrio dell'occhio, nell'attribuire al peso una potenza del corpo costruito, viene posto a dura prova come accade nel ribaltamento visivo dell'aria sospesa ed esile della *Villa Savoye* di Le Corbusier. La casa purista sita a Poissy rappresenta, per me, il più iconico effetto di come, alla sospensione, si sovrapponga la densità ribaltando lo stato naturale delle cose: questa ossessione resterà incisa in diverse opere anche più tarde del maestro svizzero/francese. È come un incipit per condurci in una fantasia capricciosa e immaginaria, come un luogo concettuale dove tutto è possibile, come uno spazio mentale dominato da un inizio che dà l'origine per scontata ed al *cominciamento* attribuisce il ruolo di confine tra il reale e l'immaginario. Spesso ci siamo ricordati come tutto abbia avuto una genesi ma l'inizio è come abbandonare un campo certo per scoprirne uno diverso e più insidioso ma anche molto più sorprendente.

Incominciare un testo, sia esso un racconto o un saggio critico, è avventurarsi nella fantasia e siamo noi a fissarne le regole proprio come nel disegno di Kircher che prima citavo dove la dimostrazione razionale di una *impossibilità* apre invece al possibile, all'instabile, al sovvertimento di ogni norma al fine di concederci la traccia di un tragitto staccato dalla realtà ma invece utilissimo a delineare nuove ispirazioni creative. Nel tracciato mentale seguito sin dagli inizi della mia attività (appunto) accade che questo illusionismo abbia avuto nel disegno, nel collage la sua ragione più magica cercando, quando



Incipit. Or about the beginning

«I shall dedicate my first lecture to the opposition lightness-heaviness and I shall support the reasons of lightness»¹.

I choose to open this new issue of *Dromos* by using the famous opening line of Italo Calvino's *Six Memos for the Next Millennium*: partly because the centenary of this precious and sophisticated Italian author has just ended, partly because the occasion seems fitting to bring back to the reader's attention the relationship between incipit and beginning which subtly intrigues me in architecture.

They seem like synonyms and, probably, in the end they are but I don't know to what extent they are in the art of building so deeply tied to the idea, as more than one intellectual has said, that origin and beginning are two cardinal points of our ancient craft.

All of this passes through gravity and imagination.

Gravity, in its essence has a condition, I would say innate, of connection to the earth even if we might say that the design has always been characterized by a tension between starting from weight until reaching its progressive subtraction imposing the strategy of rising up as a continual material overcoming of the very force that pulls everything toward the center of the Earth.

Athanasius Kircher, in his drawings, challenges weight. In the end, he can only surrender by sketching his *Turris Babel* that should lead from Earth to the moon's sky and he visually demonstrates its impossibility by calculating the need for over twelve billion bricks ready to tilt the Earth axis as a ballast suspended from the tower's body. To this is linked another planet, laying everything out horizontally and drawing an incredible ponderousness.

This stems from the desire for the opposite of those who think of rising up defying the laws of physics. Yet it's not only from this philosopher and artist that the idea of the coexistence of these two qualities

arises even if the ethereal remains the ideal purpose of building as a metaphor for terrestrial detachment as if one wanted to soar skyward. This applies to Giovanni Battista Piranesi in his *Carceri d'Invenzione*, where the chaotic and unfinished triumph of wooden staircases rises lightly above massive stone bases, arches and powerful substructures. A single volume wouldn't be enough to illustrate even a portion of these examples that history offers us. Rather, lightness connects to a dimension far from reality since it is an imaginary practice. Thus, the eye's balance, in attributing weight to the strenght of built forms, is put to the test, as happens in the visual inversion of the light and suspended atmosphere of Le Corbusier's *Ville Savoye*.

That purist house in Poissy is, to me, the most iconic example of how density is overlaid to suspension reversing the natural order of things: this obsession remains etched in many later works by the Swiss-French master. It's like an incipit leading us into a whimsical and imaginary fantasy, as a conceptual place where everything is possible, as a mental space dominated by a beginning that takes origin for granted and assigns to the *start* the role of boundary between the real and the imaginary. We often remind ourselves that everything has had a genesis but the beginning is like leaving a known field to discover a different and more insidious one but also much more surprising.

Starting a text, whether a story or a critical essay, means to venture into fantasy and we set the rules just as in Kircher's drawing I previously mentioned where the rational demonstration of an *impossibility* instead opens up to the possible, to the unstable, to the overturning of every rule in order to give us a trace of a path detached from reality yet extremely useful for outlining new creative inspirations. In the mental path I've followed since the very start of my work (precisely) this illusionism has found its most magical expression in drawing,

[1.

è stato possibile, di trasferire dalla carta agli edifici questo percorso intellettuale. Questo perché la magia primaria del produrre immagini è proprio quella di partire dagli occhi della mente e dal vuoto per riempirlo con una memoria trasformata, per ideare un vero e proprio metaforico album dove ogni pagina è inedita e possibile, utile alla trasformazione oppure a concepirne di nuove. Per questa posizione, la leggerezza dell'incipit è una traccia da rileggere ogni volta come una apparizione nata per suggerire senza descrivere e lasciare il vuoto del suo inizio ad ogni tipo di sovvertimento. Così l'incominciare prospetta soltanto, apre e suggerisce. Tocca poi al progettista o all'intellettuale di architettura prendersi cura di trasformare, sovvertire, creare altri canali per l'immaginario che in questo periodo sembra così attaccato ad un reale a volte minuzioso e noioso.

Per questo, il testo di apertura di questo lavoro non si limita a quanto fino adesso ho scritto, piuttosto usa le immagini che lo accompagnano proprio come un altro racconto parallelo, esponendo la *Turris Babel* di Kircher assieme ad altre due figure. Queste, brevemente, provo a commentarle per raccontare lo scopo del breve scritto ed un suo possibile uso.

Tutto si apre con una *strip* densa e leggera al tempo stesso che racconta storie di mura traforate senza base e senza coronamento proprio perché il lettore possa appropriarsene per comprendere il rapporto tra inizio, leggerezza e peso come una relazione da ridiscutere costantemente, come un primo strato dove le cose continuamente cambiano di posto e negano ogni gravità. Si tratta di un enigma etereo pur alludendo alla parete dove le caratteristiche del peso sembrerebbero prevalere. Come ho detto non è così e ognuno può leggere tutto questo a suo piacimento considerando inizio e leggerezza come parte fondamentale del loro stesso contrario e cioè l'origine già carica di significati che porta con sé, incurante del senso della complessità e della memoria. C'è ancora un'altra icona che apre ad un nuovo senso di sottigliezza puntando sul suo valore metaforico: la Torre dei venti ad Atene. Una composizione di antiche stampe del monumento si presta a incominciare una nuova vita. Ecco che la delicatezza dei venti avvolta dalla torre con i suoi muri cavi assume il ruolo di simbolo per rappresentarla con una singolare evidenza: l'architettura si trasforma in oggetto alto, leggero e colorato al centro di un gioco di forme massicce, di piante e prospetti elaborati per raccontare sempre la compresenza degli opposti. Una torre alta e possente va a trasfigurarsi con il colore e i pinnacoli o della nuova base in quella lievità connessa al peso delineata come inizio e che apre a tante scritture per spiegarla, interpretarla o, soltanto, raccontarla.

Note | Endnotes

¹Calvino I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano, 1988, p.5.

Didascalie immagini

[1. Cherubino Gambardella, 2025. *Leggerezza e peso nell'inizio di un grande muro abitato*

[2. Athanasius Kircher, 1679. *Diagramma della Torre di Babele*

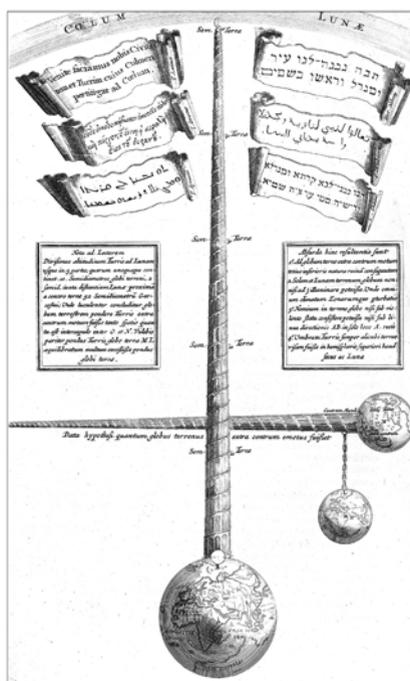
[3. Cherubino Gambardella, 2025. *Un nuovo inconscio sottile per la Torre dei venti ad Atene*

collage, seeking, whenever possible, to transfer this intellectual process from paper to buildings. This is because the primary magic of producing images is exactly to start from the mind's eyes and from emptiness to fill it with transformed memory, to imagine a truly metaphorical album where each page is new and possible, useful for transformation or for conceiving new ones. From this perspective, the lightness of the incipit becomes a trace to be reread each time as an apparition born meant to suggest without describing and leaving the void of its beginning to all kinds of subversion. In this way, the act of beginning merely proposes, opens up and suggests. It is then up to the designer or the architectural intellectual to take on the responsibility of transforming, overturning and creating new channels for the imagination, especially in a time when it seems so constrained by a reality that is often meticulous and dull.

For this reason, the opening text of this work doesn't limit itself to what I have written so far. Rather, it uses the images that accompany it as another parallel story, featuring Kircher's *Turris Babel* along with two other figures. I will briefly comment on them to explain the purpose of this short essay and its possible use.

Everything opens with a *strip* that is both dense and light at once, telling stories of perforated walls without base or cornice, so that the reader can grasp the relationship between beginning, lightness and weight as a relationship to be constantly re-examined. It becomes a first layer where things constantly change position and defy gravity. It is an ethereal enigma, even though it alludes to a wall where the characteristics of weight would seem to prevail. As I said, that's not the case, and anyone can interpret all of this however they wish, considering beginning and lightness as funda-

[2. mental parts of their own opposites, i.e., an origin already full of meaning, carrying with it a disregard for the complexity of meaning and memory. There is another icon that opens up a new sense of subtlety, focusing on its metaphorical value: the Tower of the Winds in Athens. A composition of antique prints of the monument lends itself to beginning a new life. Here, the delicacy of the winds, wrapped by the tower with its hollow walls, assumes a symbolic role to represent it with striking clarity: architecture transforms into a tall, light, and colorful object at the center of a game of massive forms, of floor plans and elevations elaborated to always tell of the coexistence of opposites. A tall and mighty tower is transfigured, by color and pinnacles or by its new base, into that lightness associated with weight, outlined as a beginning that opens up to many writings: to explain it, interpret it, or simply to narrate it.



Images captions

[1. Cherubino Gambardella, 2025. *Lightness and heaviness at the beginning of a great inhabited wall*

[2. Athanasius Kircher, 1679. *Tower of Babel diagram*

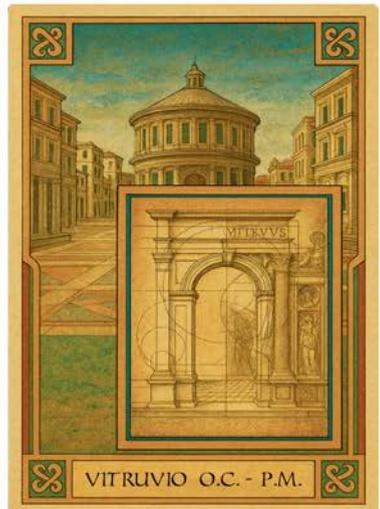
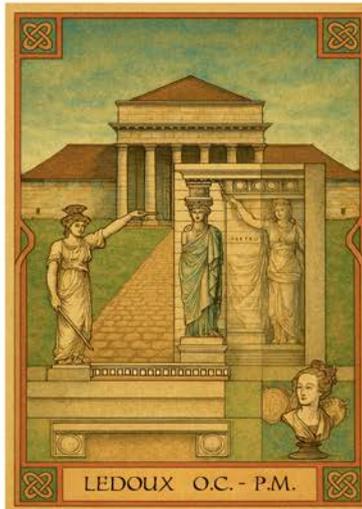
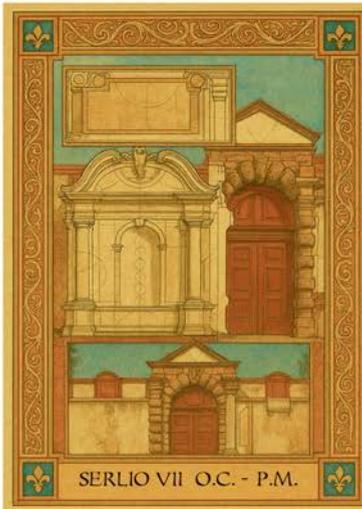
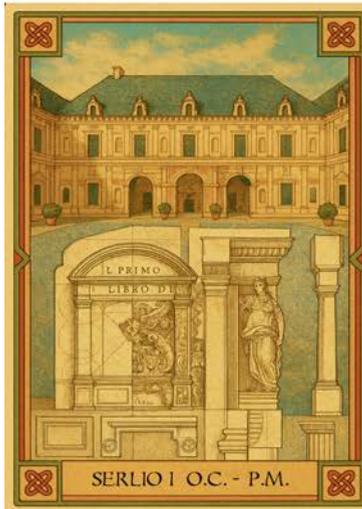
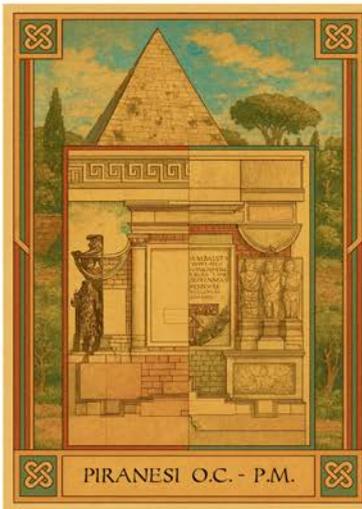
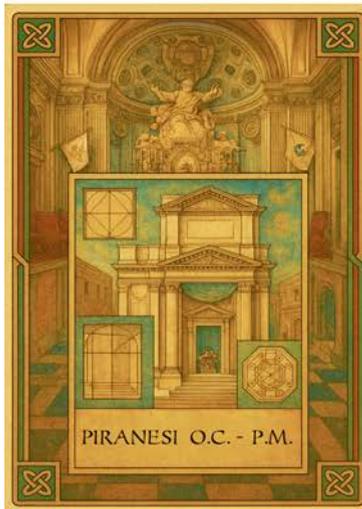
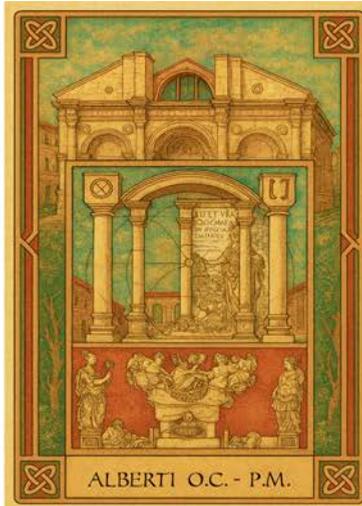
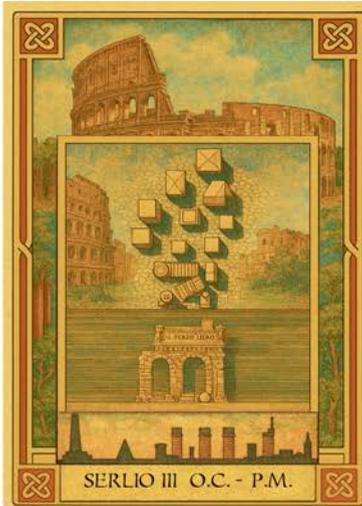
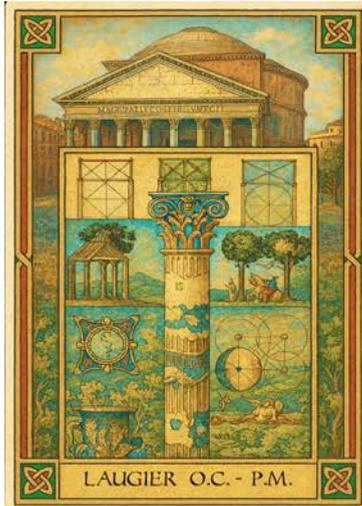
[3. Cherubino Gambardella, 2025. *A new subtle unconscious for the Tower of the winds in Athens*



[3.

Inizi di storie

Keywords: incipit, rifugio, esplorazione | incipit, shelter, exploration



[1.

«Tutte le famiglie felici si somigliano; ogni famiglia infelice è invece infelice a modo suo»¹.

Incipere. Significa iniziare e rappresenta il fantastico momento, forse anche drammatico, in cui un'opera prende vita. È il primo passo di un viaggio narrativo, il punto di partenza che magnetizza l'attenzione e stabilisce il tono, l'atmosfera e le aspettative per ciò che seguirà. È un invito a entrare in una nuova dimensione, a esplorare idee, emozioni e storie che si dipaneranno nel corso della narrazione. L'incipit ha il potere di evocare immediatamente immagini e suscitare curiosità, rivelando il tema e ponendo le basi per una riflessione sulla sua natura. Non è solo un inizio, ma una promessa di ciò che verrà, un seme pronto a germogliare.

L'incipit di un Progetto Architettonico è l'invito a iniziare un viaggio, visto come una sorgente capace di generare un flusso continuo di pensieri e ispirazioni. Questa lo colloca in una dimensione potenzialmente infinita, dove il suo potere di generare contenuti e significati non conosce limiti. Ogni idea, progetto o opera ha bisogno di un impulso che ne avvii il processo. Questo impulso, rappresentato dall'incipit, è fondamentale per stimolare la creatività e l'immaginazione. Pensiamo a come una semplice frase o un'immagine possano dare vita a storie complesse, opere letterarie o artistiche. In questo senso, l'incipit diventa una sorgente che, una volta attivata, può generare un numero infinito di sviluppi e interpretazioni. Inoltre, l'incipit simboleggia la continua evoluzione del pensiero umano. La conoscenza e la cultura non sono statiche; si alimentano di nuove idee e prospettive. Ogni scoperta scientifica, innovazione tecnologica o movimento artistico nasce da un'idea iniziale che si espande e si ramifica in direzioni inaspettate. Rappresenta non solo l'inizio di un processo creativo, ma anche la capacità di trasformarsi e adattarsi nel tempo, dando vita a nuove forme di espressione e comprensione. Infine, l'incipit come sorgente potenzialmente infinita ci invita a riflettere sul valore della curiosità e dell'apertura mentale. Ci incoraggia a non fermarci mai, a cercare sempre nuove fonti di ispirazione e a considerare che ogni conclusione può essere solo un nuovo inizio. Insomma, inteso come sorgente illimitata, rappresenta un concetto ricco di significato perché simboleggia l'importanza dell'ispirazione e della creatività, la continua evoluzione del pensiero umano e il valore della curiosità. È un potente strumento per affrontare le sfide del futuro con maggiore consapevolezza e innovazione. Non è solo un punto di partenza, ma un catalizzatore per il pensiero critico e la riflessione profonda.

Il frontespizio realizzato da Charles Eisen per il *Saggio sull'Architettura* dell'Abate Laugier riflette le idee illuministe che permeavano la società francese del tempo. Il trattato si inserisce in un dibattito su ragione, scienza e fede. Non è solo un elemento decorativo, ma un invito a riflettere su questioni fondamentali riguardanti la condizione umana e il progresso della conoscenza. Secondo il giudizio di Laugier, magistralmente condensato nell'Essai, un'architettura di qualità deve essere legittimata dalla Natura e dalla Ragione, tesi che risente grandemente del buon selvaggio di Jean-Jacques Rousseau e del

Beginnings of stories

«All happy families are alike; each unhappy family is unhappy in its own way»¹.

Incipere. It means to begin and it represents that fantastic, perhaps even dramatic, moment when a work comes to life. It is the first step of a narrative journey, the starting point that captures attention and sets the tone, atmosphere, and expectations for what follows. It is an invitation to enter a new dimension, to explore ideas, emotions and stories that will unfold throughout the narrative. The incipit has the power to immediately evoke images and spark curiosity, revealing the theme and laying the foundation for reflection. It is not merely a beginning, but a promise of what is to come, a seed ready to grow.

The incipit of an Architectural Project is an invitation to embark on a journey, conceived as a source capable of generating a continuous flow of thoughts and inspirations. It positions the project within a potentially infinite dimension, where its capacity to produce meanings and content knows no bounds. Every idea, project, or work requires an initial impulse to set the process in motion. This impulse, represented by the incipit, is essential for stimulating creativity and imagination. A single sentence or image can give rise to complex stories, literary works, or artistic expressions. In this sense, the incipit becomes a source which, once activated, can generate an infinite number of developments and interpretations. Moreover, it symbolizes the continuous evolution of human thought. Knowledge and culture are not static; they are nourished by new ideas and perspectives. Every scientific discovery, technological innovation, or artistic movement stems from an initial idea that branches into unexpected directions. Thus, the incipit represents not only the beginning of a creative process but also the ability to transform and adapt over time, giving rise to new forms of expression and understanding. Finally, the incipit, as a potentially infinite source, invites us to reflect on the value of curiosity and openness. It encourages us to never stop seeking new sources of inspiration and to consider that every ending may simply be a new beginning. In short, as an inexhaustible source, it symbolizes the importance of inspiration and creativity, the ongoing evolution of thought, and the value of intellectual exploration. It is a powerful tool for facing future challenges with greater awareness and innovation, a point of departure, but also a catalyst for critical thinking and deep reflection.

The frontispiece created by Charles Eisen for the *Essai sur l'Architecture* by the Abbot Laugier reflects the Enlightenment ideas that permeated French society at the time. The treatise is part of a broader debate on reason, science and faith. It is not merely a decorative element, but an invitation to reflect on fundamental questions regarding the human condition and the progress of knowledge. According to Laugier's judgment, masterfully condensed in the Essai, quality architecture must be legitimized by Nature and Reason, a

pensiero dei filosofi illuministi e, inoltre, deve essere assolutamente spoglia da tutti quegli elementi che, privi di connotati prettamente strutturali, rispondono esclusivamente a esigenze di tipo esornativo, ornamentale: "ogni bellezza risiede soltanto nelle parti essenziali", sentenza succintamente il Laugier, con una sensibilità che rinvia esplicitamente alle future riflessioni architettoniche della Modernità (che pure si innesta sull'*aut-aut* vigente tra estetica e funzionalismo). L'edificio che più di tutti rispetta questo binomio tra Natura e Ragione è, secondo Laugier, anche quell'edificio che ha funto da nucleo generatore di ogni «magnificenza dell'architettura», costituendosi dunque come archetipo: si tratta evidentemente della capanna primitiva, punto di origine dello spazio dell'umano abitare e simbolo della vera connessione tra uomo e natura. Il rifugio, la capanna primitiva, come incipit dell'avventura umana e architettonica è un concetto affascinante che può essere esplorato sotto vari punti di vista, ma, in generale, si tratta di una metafora potente per il cammino dell'individuo nella vita, che inizia da un luogo di protezione e sicurezza. Il rifugio, nella sua essenza, è il primo spazio che l'essere umano sperimenta come luogo di protezione, di riflessione, di crescita, e di riconoscimento della propria vulnerabilità. È in un rifugio che si cerca la sicurezza e la pace, ma è anche in questo spazio protetto che si avverte, prima o poi la sua insufficienza. E, la vera avventura comincia quando il rifugio non è più sufficiente. È lì che scatta la molla del cambiamento, del desiderio di scoprire, di esplorare l'ignoto e di affrontare le difficoltà.

Se si considerano alle prime fasi della vita umana, la nascita e l'infanzia, queste possono essere viste come un lungo rifugio: la casa dei genitori, il seno materno, la scuola, tutti luoghi protetti che offrono supporto e struttura. Ma, allo stesso tempo, questi luoghi sono anche l'inizio di una spinta verso l'ignoto. In un altro senso, il rifugio può anche essere simbolico: rappresenta quella fase iniziale in cui l'individuo si rifugia nella propria *comfort zone*, lontano da paure e rischi. Ma un'avventura non inizia realmente finché non si decide di lasciare quel rifugio, di affrontare l'incertezza e di avventurarsi fuori, nel mondo. È in quel momento che la vera crescita può cominciare, portando a nuove esperienze, conoscenze e anche sofferenze, ma sempre con un occhio rivolto verso il futuro. In letteratura, il rifugio è spesso l'inizio di una narrazione che porta il protagonista a confrontarsi con il mondo, con sé stesso e con le sfide della vita. Le storie degli eroi, per esempio, cominciano spesso in un luogo protetto e familiare, ma la chiamata all'avventura li spinge a uscire dalla sicurezza per affrontare il nuovo. Occorre pertanto tentare di comprendere qual è il rifugio di ciascuno di noi, e quale sarà l'incipit della nostra avventura.

Note

¹Tolstoj L.N., *Anna Karenina*, Sansoni editore, Firenze, 1990, p.21.

Bibliografia

Nencini D., "I disegni di Orazio Carpenzano dei frontespizi dell'architettura. Riflessioni sul disegno e la creatività", in *Anfione e Zeto*, n.31, Il Poligrafo, Padova, 2024, pp.275-280.
Carpenzano O., *Idea e immagine. Per un'estetica del progetto di architettura*, Gangemi, Roma, 2013.
Laugier M.A., *Saggio sull'architettura*, Borsi F. (a cura di), Officina Edizioni, Roma, 1977.

Didascalia immagine

[1. Orazio Carpenzano, 2025. *Frontispieces of 12 treatises on Architecture* | Elaborazione digitale illustrata da Orazio Carpenzano (1992/96) e reinterpretata dall'IA con il contributo di Paolo Marcoaldi

thesis heavily influenced by Jean-Jacques Rousseau's concept of the "noble savage" and Enlightenment philosophy and, furthermore, it must be stripped of all elements that, lacking typically structural characteristics, serve only exornative ornamental purposes: "all beauty lies solely in essential parts," Laugier succinctly stated, with a sensitivity that explicitly refers to the future architectural considerations of Modernity (that also inserts onto the *aut-aut* in force between aesthetics and functionality). The building that best embodies this union between Nature and Reason is, for Laugier, also the one that gave rise to all "architectural magnificence", its archetype: the primitive hut. This hut, the first human shelter, is the origin of dwelling and the symbol of the genuine connection between man and nature. The shelter, as the incipit of the human and architectural adventure, is a compelling concept that can be explored from multiple perspectives. Generally speaking, it represents a powerful metaphor for the human journey: it begins in a place of protection and safety. The shelter is the first space humans experience as a place of reflection, growth, and the recognition of vulnerability. It is where we seek peace, but also where, inevitably, we sense its limitations. The true adventure begins when the shelter is no longer enough. It is at this threshold that change arises, when the desire to discover and confront the unknown is awakened.

If we consider the early stages of human life, birth and childhood, these can be seen as a long refuge: the parents' home, the mother's embrace, school, all protected places that offer support and structure. But, at the same time, these places are also the beginning of a push towards the unknown. In another sense, refuge can also be symbolic: it represents that initial phase in which the individual retreats into their comfort zone, away from fears and risks. However, an adventure doesn't truly begin until one decides to leave that refuge, to face uncertainty, and to venture out into the world. It is at that moment that true growth can start, leading to new experiences, knowledge, and even suffering, always with an eye turned toward the future. In literature, refuge is often the beginning of a narrative that leads the protagonist to confront the world, themselves, and the challenges of life. The stories of heroes, for example, often start in a protected and familiar place, but the call to adventure pushes them to leave safety behind and face the new. Therefore, it is important to try to understand what each of our refuges is and what will be the beginning of our own adventure.

Endnotes

¹Tolstoj L.N., *Anna Karenina*, Sansoni editore, Firenze, 1990, p.21.

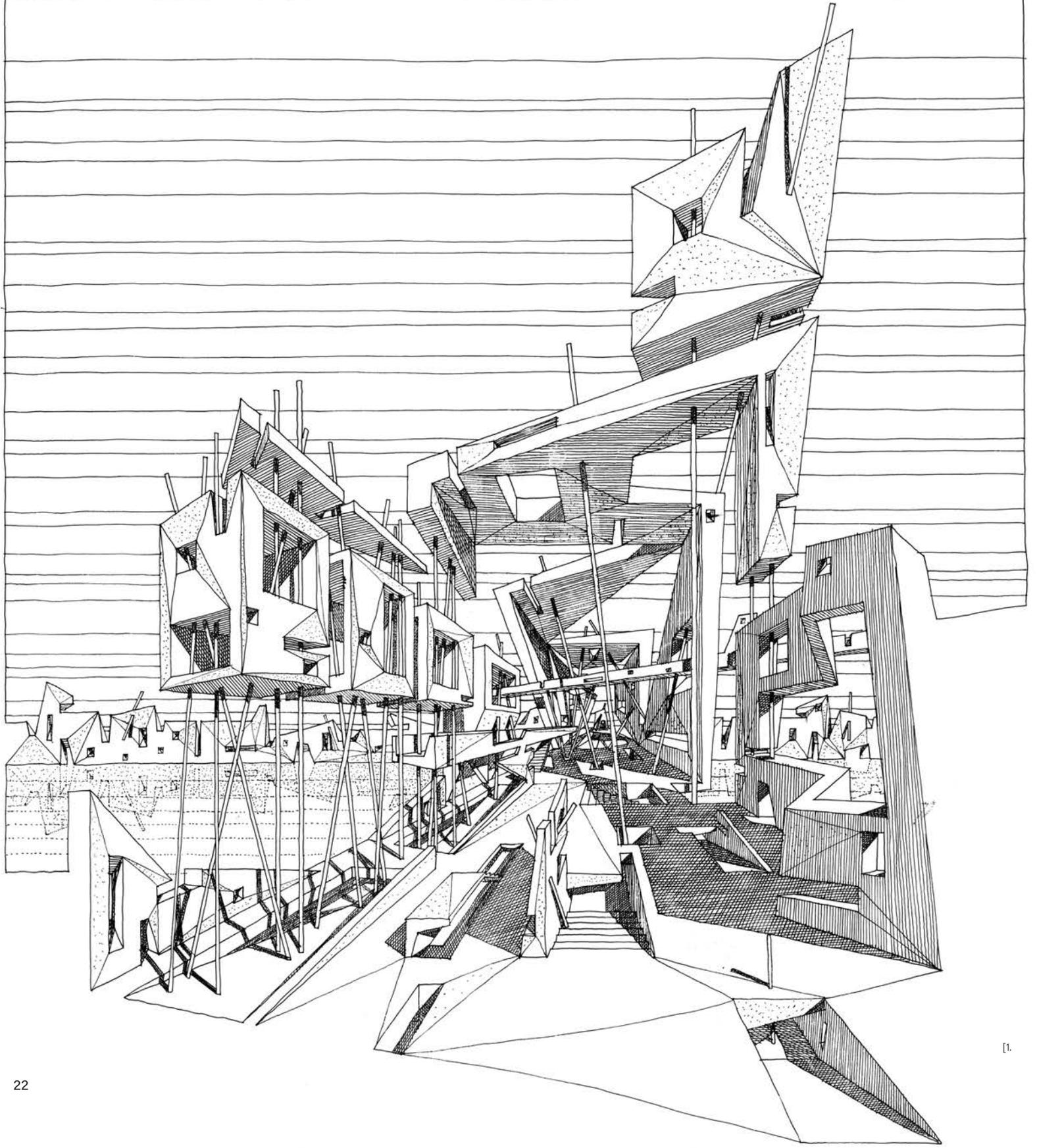
Bibliography

Nencini D., "I disegni di Orazio Carpenzano dei frontespizi dell'architettura. Riflessioni sul disegno e la creatività", in *Anfione e Zeto*, n.31, Il Poligrafo, Padova, 2024, pp.275-280.
Carpenzano O., *Idea e immagine. Per un'estetica del progetto di architettura*, Gangemi, Roma, 2013.
Laugier M.A., *Saggio sull'architettura*, Borsi F. (edited by), Officina Edizioni, Roma, 1977.

Image caption

[1. Orazio Carpenzano, 2025. *Frontispieces of 12 treatises on Architecture* | Digital elaboration illustrated by Orazio Carpenzano (1992/96) and reinterpreted through AI with the contribution of Paolo Marcoaldi

Se una notte di inverno...



«Lo spazio è un dubbio: devo continuamente individuarlo, disegnarlo. Non è mai mio, ma mi viene dato, devo conquistarlo»¹.

Da questo pensiero muove ogni segno che traccio sul foglio per fissare un'immagine. Bruno Zevi mi ha ripetuto fino all'esasperazione che l'architettura ha un solo protagonista ed è lo spazio. Renato Pedio mi ha suggerito che ogni progetto deve nascere da un'invenzione di fondo, che definiva esplicitamente poesia. Maurizio Sacripanti mi ha spiegato che fare architettura significa "tradurre in fatto pubblico la propria ricerca ideale"². Una traduzione che si sostanzia, nel mio lavoro, nell'indagine - a tratti ossessiva - del rapporto che insiste immaginare e costruire. L'immaginario rappresenta il principio. Un immaginario che fabbrico da anni trascrivendo in forma di disegno una serie di luoghi della mente che emergono da un altro dove, da quella coscienza che, come scrive Jean-Paul Sartre, affinché "possa immaginare, è necessario che per sua stessa natura sfugga al mondo [...] In una parola, occorre che sia libera"³. È dall'inconscio ricorso a questo mondo, nel quale "non so ben ridir com'è" v'intra" che traggono origine i miei progetti. Non esiste, infatti, la realizzazione di un immaginario, al massimo quella che ancora Sartre chiama la sua 'oggettivazione' perché un'immagine mentale, come, tale, è incomunicabile. Il fatto che al termine del nostro lavoro offriamo un'architettura che tutti possono vedere non significa affatto che ci sia stato un passaggio dall'immaginario al reale.

Un repertorio di visioni la cui composizione non vuole assolutamente costituire un riferimento figurativo quanto piuttosto un articolato registro di strutture narrative destinato, in maniera del tutto naturale, a interrompersi per diventare altro nel farsi prima progetto e poi materia attraverso la costruzione. Una successione di incipit, come quelli che si susseguono in *Se una notte di inverno un viaggiatore*.

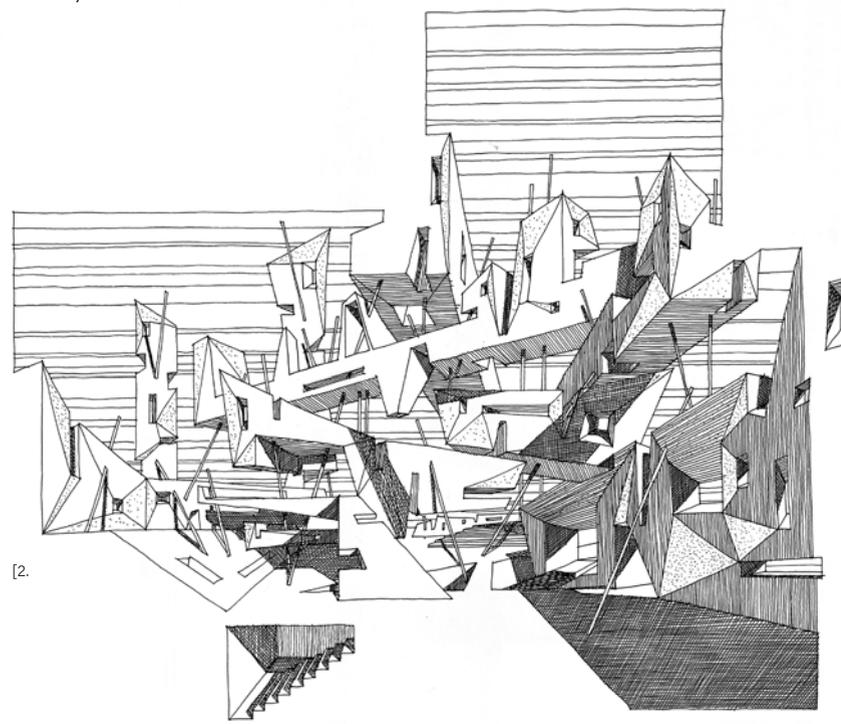
Un catalogo composto sulla base del principio dell'immediatezza e dell'improvvisazione, destinato nel tempo a essere manipolato per allontanare, nella pratica del progetto, qualsiasi schema o aprioristica prefigurazione. Spazi nei quali il mancato impiego di geometrie elementari e la rinuncia al principio di simmetria rispondono al fermo desiderio di non voler misurare la realtà. Se, come scrive Foucault, è attraverso lo spazio che si formano i saperi e, ancora, è attraverso il controllo dello spazio che si esercita il potere, questa sequenza di disegni vuole raggiungere l'effetto opposto, quello di testimoniare l'impossibilità di colonizzare lo spazio, di riordinarlo, di disciplinare i soggetti che lo abitano. Nella volontà di giustapporre paesaggi tra loro apparentemente incompatibili, di evocare una teoria di suggestioni, prospettive, desideri e necessità, risiede la natura anarchica di questo inventario che invita l'osservatore a concorrere attivamente alla definizione, al disegno e al racconto dello spazio stesso.

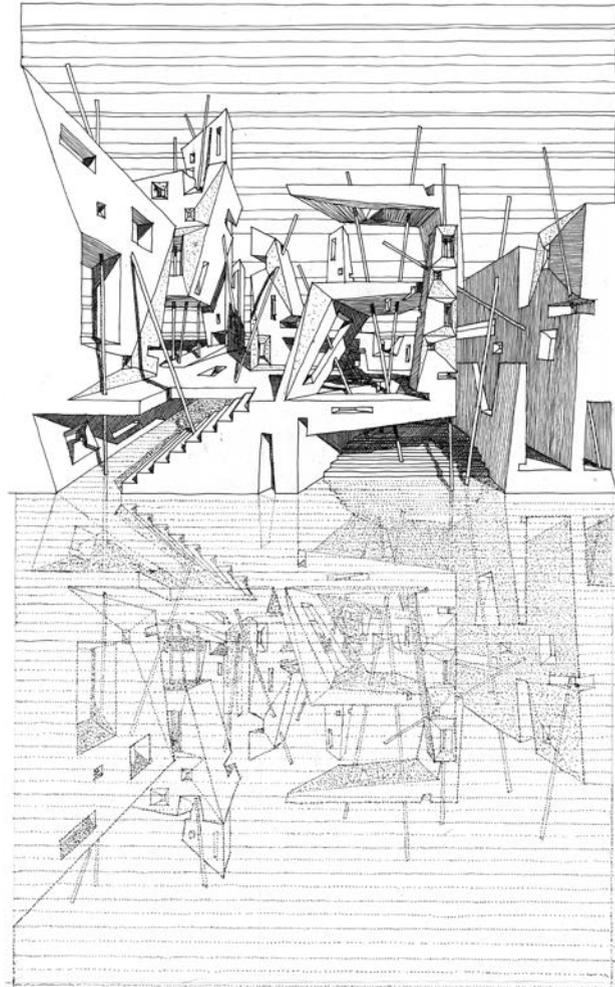
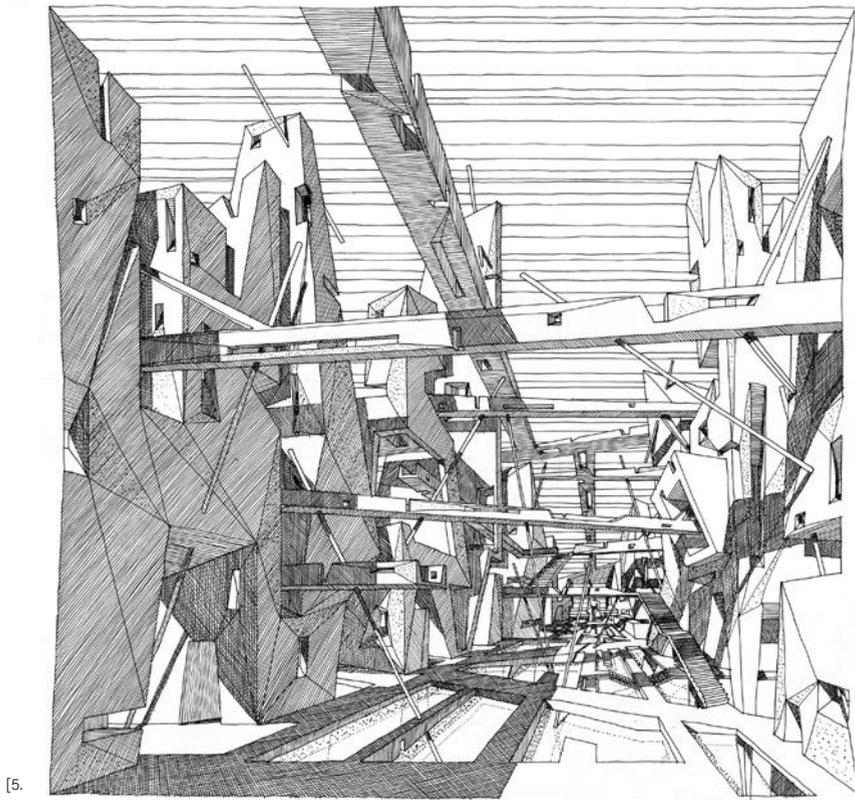
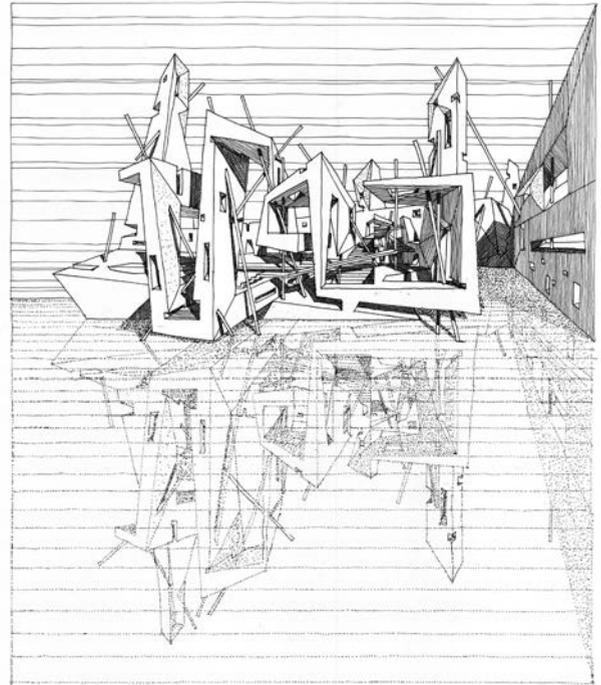
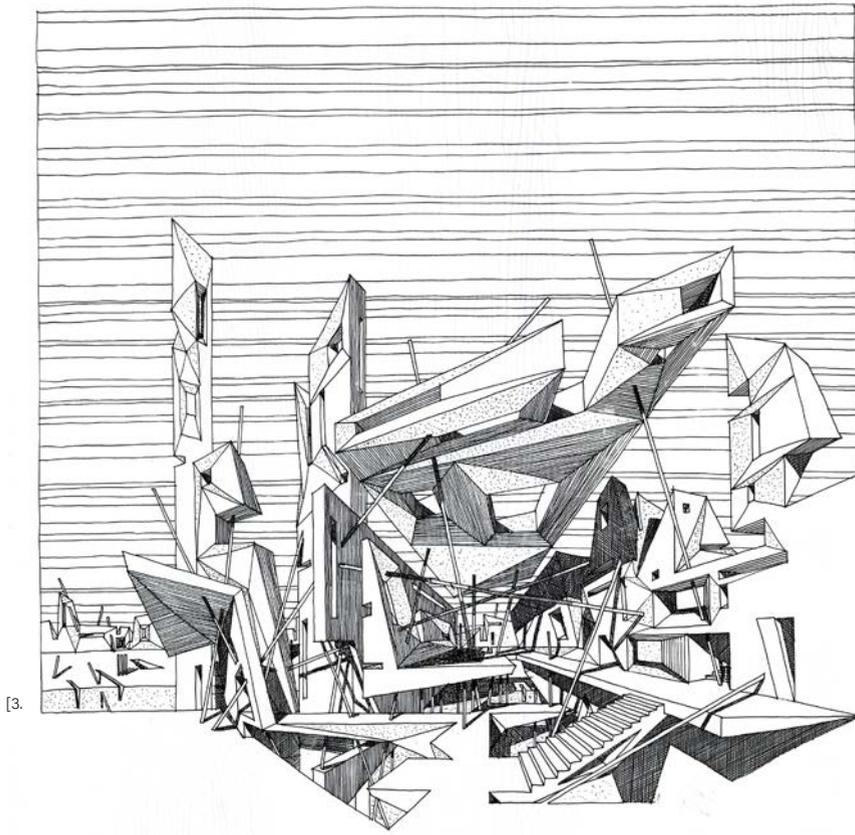
Immagini che colgono ed esprimono più idee simultaneamente attraverso la consapevole composizione di un insieme disomogeneo di forme per fotografare, in un unico istante, luoghi e tempi diversi in forma tutt'altro che consequenziale ma non per questo "meno agile e disinvolta", come ci ricorda ancora Italo Calvino nella sua *lezione americana* dedicata alla rapidità.

Spazi liberi da valori d'uso che si collocano "in quel tempo posto fuori dal tempo, in quel disordine incerto di sensazioni sconnesse" del quale scrive Borges nel suo *Aleph*, mappe concettuali e cognitive di natura tridimensionale, dentro le quali è più semplice perdersi che orientarsi, senza avere memoria, alla fine, del tracciato compiuto. Un

nuovo mondo nel quale percezione, movimento ed emozione sono i pilastri sui quali si fonda l'esplorazione dello spazio. Come nell'invisibile Moriana che Marco Polo descrive a Kublai Khan, dove "da una parte all'altra la città sembra continui in prospettiva moltiplicando il suo repertorio di immagini". Il ponte rimanda alla visione dello *spazio puro*, come lo definisce Heidegger quando lo riconosce come l'ambito dell'abitare per eccellenza, come la metafora della complessità alla base dell'agire umano nell'atto di realizzare una vera comunità in ragione del ruolo che assume ogni sua minima parte - anche quella apparentemente meno significativa - che lo sostiene, ne garantisce l'equilibrio e, conseguentemente, la condizione di esistenza.

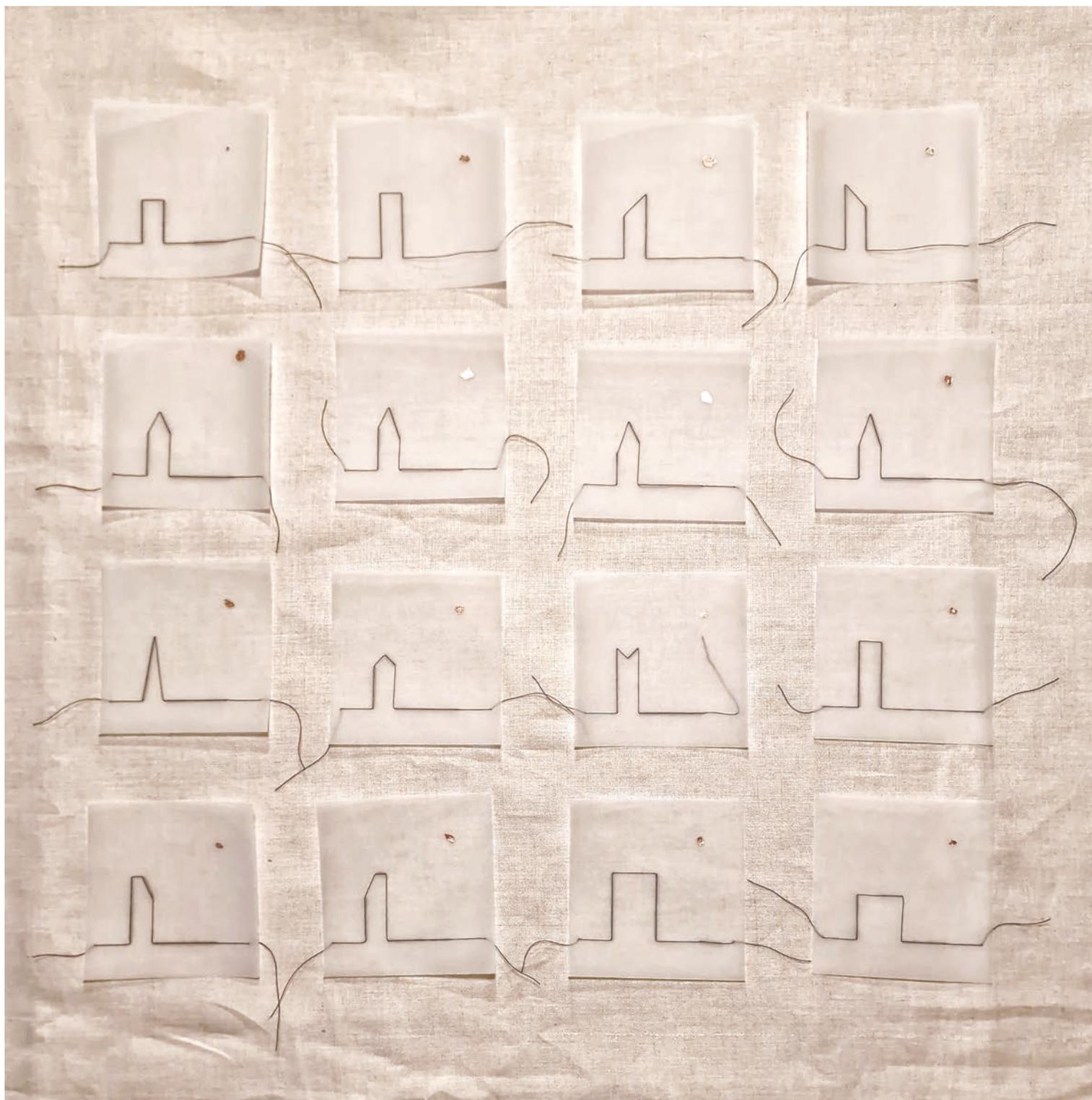
Territori come palinsesti soggetti nel tempo a trasformazioni continue quanto imprevedibili che prendono impulso dall'assegnare un significato altro ad elementi che sembrano senza valore, fragili, che possono sfuggire a una lettura superficiale ma che sono in grado, tuttavia, di innescare un meccanismo narrativo intrinsecamente predisposto alle divagazioni. Isole come campi da esplorare in un'atmosfera di totale sospensione e protezione, dai quali guardare la realtà esterna da un punto di vista privilegiato, dove vivere quell'ambito di soglia tra il dentro e fuori che l'architettura, sola tra le arti plastiche, consente di abitare. L'acqua nel quale il disegno si riflette è l'elemento naturale con il quale ogni individuo ha, per sua natura, un intenso rapporto corporeo. Spazi ai quali è però possibile adattarsi, che suggeriscono spostamenti tutt'altro che uniformi, come quelli che compie Edmond Dantès per raggiungere la stanza dell'abate. Rampe, scale, piani, varchi, intersezioni, offrono all'osservatore la possibilità di esercitare il proprio libero arbitrio nell'attraversare luoghi dei quali l'assenza di figure umane non consente di selezionare la scala. Rappresentazioni, come quelle che accompagnano questo testo, che intendono promuovere un'idea di spazio tutt'altro che univoca, un'idea di apertura che permette di andare oltre l'ipotesi di considerarlo nella sua sola dimensione fisica quanto piuttosto di indagarne la natura affettiva. Per non tradire l'immaginazione di chi, se lo vorrà, potrà costruire la propria trama all'interno di questo viaggio sentimentale del quale è fornito l'incipit, anzi più di uno, ma non la destinazione.





La porta, incipit dell'architettura

Keywords: porta, soglia, connessione, spazio | door, threshold, connection, space



[1]

[2.]

La vedo, la osservo, la tocco, la attraverso, la chiudo alle mie spalle, lei mi attira, mi nasconde qualcosa, me lo svela. «La porta è contemporaneamente un segno di pausa e un invito ad entrare. La porta principale della casa si oppone al corpo attraverso il proprio peso, ritualizza l'ingresso e ci fa prefigurare le stanze e la vita che si trovano al di là»¹. Il rapporto che il corpo e la mente hanno con lo spazio architettonico è mediato da uno degli elementi indispensabili alla sua definizione: la porta. Questa si erge come soglia fisica e simbolica, spingere la porta mette in relazione il nostro corpo con lo spazio, così la mano che abbraccia la maniglia è il primo gesto tangibile dell'esperienza architettonica. La porta non assolve solo alla sua funzione di limite protettivo, ma è un tramite tra fuori e dentro, pubblico e privato, visibile e invisibile, è momento di transizione che prepara il corpo e la mente ad immergersi nello spazio circoscritto, ad acuire i sensi. Tutte queste consapevolezza sono inconsciamente sedimentate dentro di noi tanto che sappiamo riconoscere una porta sempre anche nelle forme, nei materiali e nelle posizioni più disparate, riconosciamo in lei l'inizio di qualcosa. La porta è pertanto un elemento carico di significati. In quanti modi può essere declinata? E fino a quando siamo in grado di riconoscerla come tale? E ancora, è la porta a definire quello che ci aspetta oltre? Per i maestri dell'architettura del Novecento la porta è stata linea del basamento che si distorce, vuoto in un pieno, fessura tra due muri², è stata ricamo su tela, spazio simbolico dilatato, articolata incisione³, la porta è stata integrata in muri e mobili o smaterializzata rendendola trasparente, parte di uno spartito o ignorata⁴. Eppure, le porte davvero interessanti sono le porte dell'ordinario, le porte spontanee, generate dalle stratificazioni o dalle necessità contemporanee e mutate, richieste dall'esigenza di delimitarsi, di chiudersi nella propria intimità. Queste porte sono pannelli in legno di scarto adattati, archi modificati, chiusi in parte, violati, sono lastre anonime o con disperati slanci di personalizzazione; sono porte che raccontano oltre allo spazio che definiscono anche chi lo abita. Le porte attraenti sono quelle tutte uguali dei condomini che rivelano case diverse, vite differenti nascoste, protette da quei pannelli più o meno pesanti, più o meno belli, più o meno anonimi. La porta è pertanto molto più di un semplice elemento costruttivo, è un dispositivo simbolico e sensoriale che introduce all'esperienza dell'architettura e di chi la vive, è la soglia che separa e unisce, che nasconde e rivela, che invita e respinge. La porta è l'incipit dell'architettura, il primo gesto che ci introduce nel mondo costruito.

Note | Endnotes

¹Pallasmaa J., *L'immagine incarnata*, Safarà Editore, Pordenone, 2014, p.166.

²Si veda il laboratorio Prove Materiali IUAV a Mestre, Palazzo Di Lorenzo e giardini segreti a Gibellina di Francesco Venezia | See the IUAV Material Testing Laboratory in Mestre, Palazzo Di Lorenzo and secret gardens in Gibellina by Francesco Venezia.

³Si veda il portale del complesso dei Tolentini, IUAV e Fondazione Querini Stampalia a Venezia di Carlo Scarpa | See the portal of the Tolentini complex, IUAV and Fondazione Querini Stampalia in Venice by Carlo Scarpa.

The door, incipit of architecture

I see it, I observe it, I touch it, I pass through it, I close it behind me; it draws me in, hides something from me and then reveals it. «The door is simultaneously a sign of pause and an invitation to enter. The main door of the house resists the body with its own weight, ritualizes the entrance, and allows us to envision the rooms and the life that lie beyond»¹. The relationship between body and mind with architectural space is mediated by one of its essential elements: the door. It stands as both a physical and symbolic threshold; to push open a door is to bring our body into relation with space. The hand grasping the handle becomes the first tangible gesture of the architectural experience. The door fulfils its protective boundary function and acts as a medium between outside and inside, public and private, visible and invisible. It is a moment of transition that prepares the body and mind to immerse themselves in a defined space, sharpening the senses. All these perceptions are unconsciously ingrained within us: we are able to recognize a door instinctively, even when it appears in the most unexpected forms, materials, or positions; we recognize in it the beginning of something. The door is thus an element rich in meaning. How many ways can it be reinterpreted? How far can it be transformed before we cease to recognise it as a door? And ultimately, is it the door itself that defines what lies beyond? For the masters of twentieth-century architecture, the door has been many things: a distortion of the baseline, a void in a solid mass, a fissure between two walls²; it has been an embroidery on canvas, an expanded symbolic space, a complex incision³. It has been integrated into walls and furniture, dematerialised into transparency, made part of a compositional score or even deliberately ignored⁴. And yet, the most fascinating doors are often the ordinary ones, the spontaneous doors born from layered transformations or contemporary needs, from the urge to set boundaries and reclaim intimacy. They are doors made of reclaimed wood panels, modified arches, partially sealed, damaged or patched; they are anonymous panels or desperate gestures of personalisation. They are doors that not only define space but also tell the stories of their inhabitants. The most fascinating doors are the identical ones in apartment blocks, each one concealing different homes, different lives, made up of panels that are heavier or lighter, beautiful or plain, anonymous or personalised. The door is thus much more than a mere structural element: it is a symbolic and sensorial device that introduces the experience of architecture and those who inhabit it. It is the threshold that separates and connects, that hides and reveals, that invites and repels. The door is the incipit of architecture, the first gesture that introduces us to the built world

⁴Si veda Ville Savoye a Poissy, Pavillon Suisse e Maison du Brésil a Parigi di Le Corbusier | See Ville Savoye in Poissy, Pavillon Suisse and Maison du Brésil in Paris by Le Corbusier.

Didascalie immagini | Images captions

[1. Barbara Bonanno. 2025. *Porte* | Carta da lucido, cotone e foglia d'oro su tela di lino | Tracing paper, cotton and gold leaf on linen canvas

[2. Barbara Bonanno. 2025. *Evoluzione di una porta* | Collage digitale | Digital collage

Dalla caduta del mito

«Vi difendevamo l'idea che una società complessa, ramificata, dai molteplici livelli di organizzazione, come quella proposta da Fourier, andasse di pari passo con un'architettura complessa, ramificata, molteplice, che lasciava un posto alla creatività individuale. Attaccavamo con violenza van der Rohe – che forniva strutture vuote, modulari, le stesse che sarebbero servite da modello agli *open space* delle imprese – e soprattutto Le Corbusier, che costruiva instancabilmente spazi concentrazionari, divisi in cellule identiche buone solo, scrivevamo, per una prigione modello»¹.

Il padre di Jed, personaggio del romanzo *La carta e il territorio* di Michel Houellebecq, racconta – durante questa confessione – il carico di disprezzo che provava nei confronti di Le Corbusier: sdegno che ha animato la sua gioventù. Nella concitata confessione, *l'incipit* del fare architettura è collocato nella distruzione del mito, ovvero tutto ciò che il mito ha rappresentato e prodotto fino a quel momento nella società. Il padre di Jed sottolinea, assieme tutti gli altri architetti-agitatori del suo tempo, che al lascito culturale di Le Corbusier hanno preferito quello di Charles Fourier. E nonostante il secondo abbia progettato esclusivamente con la scrittura, resta il fatto che, a differenza dell'architetto intoccabile, ha saputo trasmettere nell'incomprensione generale un inattaccabile ottimismo. Fourier progettava una società pacificata e appagata. È possibile che la scrittura riesca a essere significativa quanto l'opera – in questo caso – architettonica? La risposta la dà Bernard Tschumi in *Architettura e Disgiunzione*: «Proprio come tutte le forme di conoscenza impiegano diverse modalità di discorso, così in architettura ci sono asserzioni chiave che, pur non essendo necessariamente tradotte in una costruzione, ci informano comunque circa lo stato dell'architettura – le questioni che la riguardano e i suoi dibattiti – più precisamente di quanto non facciano le stesse costruzioni contemporanee. Le incisioni delle carceri di Piranesi e gli acquerelli dei monumenti di Boullée hanno profondamente influenzato il pensiero architettonico e la relativa pratica»². *L'incipit* distruttore aleggia, ancora una volta, nella scrittura di Vitaliano Trevisan, che nell'opera *Works* chiarifica quanto l'architettura possa essere in molti casi essa stessa il mito pronto a rivelare il nulla: «Del resto, a questo livello, per così dire *cellulare*, architettura è solo una parola, una pietra che, rovesciata, non rivela nulla perché sotto non c'è nulla. O c'è il nulla, che non è affatto la stessa cosa, come capii in seguito, più avanti, lavorando per uno studio più grande e prestigioso. Al momento però, la realtà è in quello studio di immediata periferia, a disegnare, con grande e inutile cura grafica, *progetti di periferia*, se così li si può chiamare – periferici rispetto all'architettura, s'intende»³.

From the fall of the myth

«We were defending the idea that a complex, branched society with multiple levels of organisation, such as the one proposed by Fourier, went hand in hand with a complex, branched, multiple architecture that left a place for individual creativity. We violently attacked van der Rohe – who provided empty, modular structures, the same ones that would serve as a model for corporate open spaces – and especially Le Corbusier, who tirelessly built concentric spaces, divided into identical cells good only, we wrote, for a model prison»¹.

Jed's father, a character in Michel Houellebecq's novel *The Map and the Territory*, recounts – during this confession – the load of disdain he felt for Le Corbusier: abhorrence that animated his youth. In the concise confession, the *incipit* of making architecture is placed in the destruction of myth, that is all that myth has represented and produced up to that point in society. Jed's father emphasises, along with all the other architect-agitators of his time, that they preferred Charles Fourier's cultural legacy to that of Le Corbusier. And although the latter designed exclusively in writing, the fact remains that, unlike the untouchable architect, he was able to convey an unassailable optimism in the midst of general incomprehension. Fourier designed a pacified and fulfilled society. Is it possible for writing to be as meaningful as the work – in this case – architecture? The answer is given by Bernard Tschumi in *Architecture and Disjunction*: «Just as all forms of knowledge employ different modes of discourse, so in architecture there are key assertions that, while not necessarily translated into a construction, nonetheless inform us about the state of architecture – the issues surrounding it and its debates – more precisely than contemporary constructions themselves. Piranesi's engravings of prisons and Boullée's watercolours of monuments have profoundly influenced architectural thought and practice»². The destructive *incipit* hovers, once again, in the writing of Vitaliano Trevisan, who in *Works* makes it clear how architecture can be in many cases itself the myth ready to reveal nothingness: «After all, at this level, so to speak *cellular*, architecture is just a word, a stone which, turned upside down, reveals nothing because there is nothing underneath. Or there is the nothingness, which is not the same thing at all, as I understood later, working for a larger and more prestigious studio. At the moment however, the reality is in that studio in the immediate suburbs, drawing, with great and useless graphic care, *suburban projects*, if you can call them that – peripheral with respect to architecture, of course»³.

Note | Endnotes

¹Houellebecq M., *La carta e il territorio*, La Nave di Teseo editore, Milano, 2022, p.148.

²Tschumi B., *Architettura e disgiunzione*, Edizioni Pendragon, Bologna, 2005, p.83.

³Trevisan V., *Works*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2016, pp.95-96.

To really appreciate architecture,
you may even need to commit
a murder.



Architecture is defined by the actions it witnesses
as much as by the enclosure of its walls. Murder
in the Street differs from Murder in the Cathedral
in the same way as love in the street differs from
the Street of Love. Radically.

Didascalia immagine

[1. Marco Pignetti, 2025. *Incisione è uccisione* | Collage Digitale

Image caption

[1. Marco Pignetti, 2025. *Engraving is Killing* | Digital collage