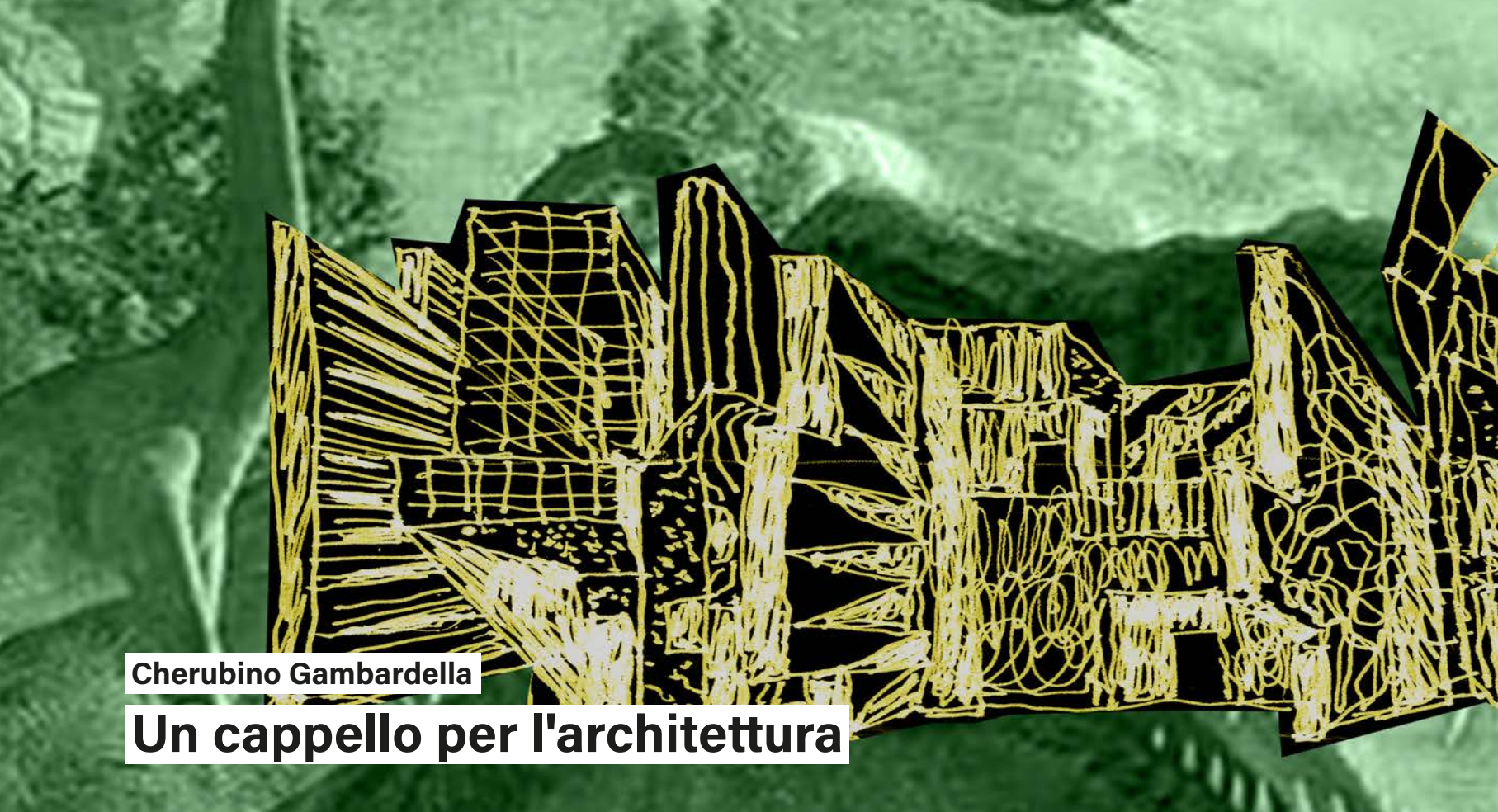


INDICE | INDEX

Cherubino Gambardella Un cappello per l'architettura A hat for architecture	.2	Maria Gelvi Sulla pelle delle città On the skin of the city	.20	Andrea Pastorello Un tetto spicca il volo. L'House in the Hills di Sean Godsell A roof takes flight. Sean Godsell's House in the Hills	.37
Concetta Tavoletta Corna e altri amuleti. Il tetto come presidio scaramantico Horns and other amulets. The roof as a superstitious guardian	.5	Luca Lanini Ovunque poggi il mio cappello (quella è casa mia) Wherever I lay my hat (that's my home)	.22	Anna Riciputo Astronavi e onde del mare. Cappelli massimalisti dell'architettura moderna in Brasile Spaceships and ocean waves. Maximalist hats in brazilian modern architecture	.38
Franco Purini Cappelli nell'aria Hats in the air	.6	Fernanda De Maio A cominciare dai tetti. Venezia, Lisbona e le altre città Starting from the roofs. Venice, Lisbon, and other cities	.24	Giulia Conti Sotto il tappeto. Memoria e reinvenzione nei luoghi del pellegrinaggio Beneath the carpet. Memory and reinvention in places of pilgrimage	.40
Marco Russo Insegnamento attivo e socialità. La copertura come dispositivo pedagogico Active teaching and sociality. Roof as a pedagogical device	.8	Francesca Castanò, Francesca Spacagna Tra poesia e circo. Le Watts Tower di Simon Rodia a Los Angeles Between poetry and circus. Simon Rodia's Watts Towers in Los Angeles	.26	Alessandro Brunelli Sombreri anselmiani Anselmian sombreros	.41
Corrado Di Domenico Il cappello della Terra The hat of the Earth	.9	Michele Anelli-Monti Un tetto per attaccare il cielo. Sky Beam, Luxor Hotel, Las Vegas A roof built to assault the sky. Sky Beam, Luxor Hotel, Las Vegas	.28	Angela Palumbo Rovine volanti. Figure di sommità tra memoria e desiderio Flying ruins. Summit figures between memory and desire	.42
Renato Capozzi Un riparo a tesa larga per guardare il paesaggio A wide-eaved shelter to observe the landscape	.12	Chiara Frisenna Un tetto tradizionale per uno spazio contemporaneo. La Cappella nel Bosco di Asplund A traditional roof for a contemporary space. The Chapel in the Woods by Asplund	.30	Federica Marras Coperture narranti Narrative roofs	.44
Valerio Palmieri Cappelli, ossia coronamenti Hats, or crowns	.14	Kuo Kang Il tetto volante. Il collage come metafora urbana a Chongqing The Flying Roof. Collage as urban metaphor in Chongqing	.32	Monica Santoro La perdita del centro di Hans Sedlmayr The Loss of The Center by Hans Sedlmayr	.46
Luca Molinari Un paese, un unico tetto One village, one roof	.16	Tiziano De Venuto, Giuseppe Tupputi Piegare, scolpire. Mitologie del riparo, archetipi dello spazio Bending, sculpting. Mythologies of shelter, archetypes of space	.34	Michela Colucci La poetica dello Spazio di Gaston Bachelard The Poetics of Space by Gaston Bachelard	.47
Antonello Marotta Espansioni spaziali e coni di luce Spatial expansions and cones of light	.18	Gabriele Nunzio Limitone Il Sacro e il Soffio The Sacred and the Breath	.36		



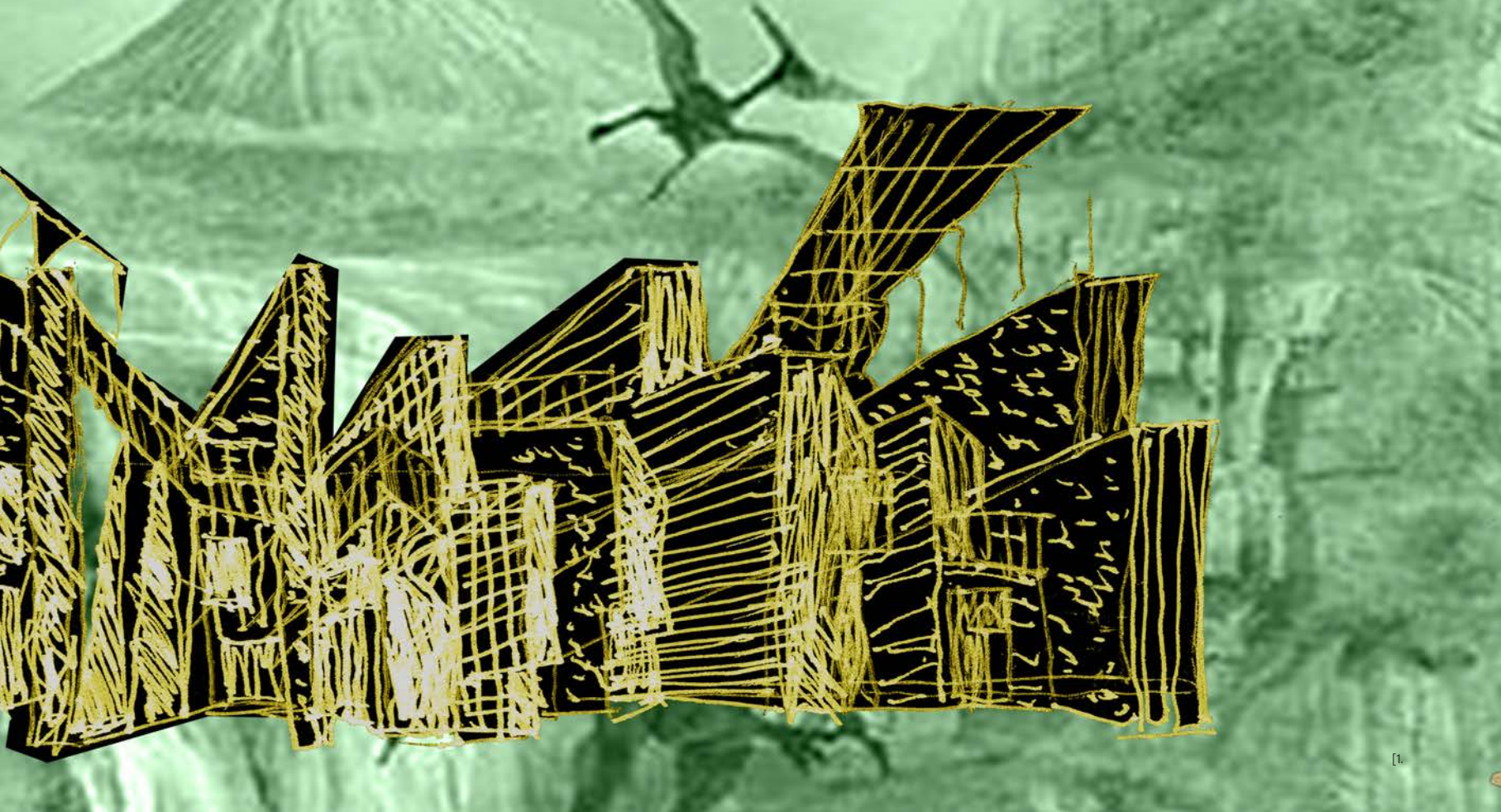
Cherubino Gambardella

Un cappello per l'architettura

Amo la fisiognomica e la sua imperfezione: quella capacità del volto umano di riflettere il carattere di una persona senza mai pretendere un rigore scientifico, aprendo invece lo spazio alle interpretazioni più fantastiche. Da sempre, bestiali e mostri hanno preso corpo nelle pietre degli edifici, come apparizioni improvvise. La storia dell'architettura ha trasformato queste presenze in motivi ricorrenti, in frammenti sospesi tra facciate e interni, come avventure dalle tante possibili interpretazioni. Si trattava dell'origine simbolica ridotta ad enunciato razionale di un'arte costruttiva ornata, composta dal tralcio orizzontale o triangolare dalla sagoma mutevole, affinché proteggesse uomini e animali dalla pioggia, dal vento e dal freddo. La spinta verso l'alto, verso le nuvole, rappresenta allora il compimento di una lunga parabola: una miscellanea di forme tettoniche, falde e pensiline merlettate, come ultimo gesto poetico del costruire.

Alla dicotomia tra cantina e soffitta — così cara a Gaston Bachelard nella sua *Poetica dello spazio* — si affianca una nuova tripartizione: basamento, corpo ed epilogo. La modernità ha saputo esaltare questa distinzione, trasformandola in arte plastica e restituendo a tali forme una vitalità da preservare. Il volo, la sospensione, lo sbalzo diventano allora un meraviglioso attacco simbolico al progetto, inteso come scienza soggetta alla gravità. Occorre trovare un nuovo punto mediano, come suggeriva Hans Sedlmayr in *Perdita del centro*, dove la crisi della modernità ridefinisce la città e il suo modo di essere. In questo universo di architetture inedite prende dimora il tema del cappello, epilogo espressivo e parlante che rimanda alle ali veneziane in legno disegnate da Massimo Scolari per la Biennale del 1991 ed oggi montate su un tetto piano del cotonificio di Santa Marta, sede della Facoltà di Architettura veneziana, come segno di eternità rispetto al tempo e omaggio alla memoria. Il tetto non è più semplice copertura: similmente ad un cappello, si apre alla metafora della trasvolata,

diventando un segno mobile tra vecchio e nuovo. Da qui si supera il mito del tetto giardino di Le Corbusier per approdare alle forme plastiche di Oscar Niemeyer e agli steli arditi di Amancio Williams. Questa vasta costellazione di esempi prepara il terreno a un nuovo numero di *Dromos*, dedicato alla "forma architettonica dei cappelli volanti": un archivio d'immagini che mantenga viva la funzione parlante dell'architettura. Oggi, purtroppo, l'arte del costruire sembra confinata entro la ricerca di un falso esito rassicurante ottenuto attraverso la tecnica del *greenwashing*, piuttosto che nella proposizione di rischi figurativi che è possibile correre attraverso la traduzione infedele delle tecniche costruttive consolidate. Il cielo non è più luogo da conquistare o da "grattare". La metropoli contemporanea, fatta di grattacieli fallici, ha perduto la fantasia del suo profilo: nega la forza simbolica del cappello e abbandona quelle visioni capaci di generare nuovi mondi. Eppure, davanti a noi rimane un regno non del tutto esplorato, popolato di creature misteriose e volanti, appollaiate sui cornicioni come in una città di una serie fantasy — presenze ormai cancellate dalla memoria del progetto. Così, l'architettura sembra rassegnarsi all'anonimato, rinunciando al proprio copricapo, complemento necessario e nemico dell'afasia formale. È un silenzio iconico che va ancora indagato, anche se gli edifici appaiono ormai privi di mostri. Basti pensare alla metafora del volo sospesa tra terra e cielo, come nei disegni di Jørn Utzon per *Piattaforme e altipiani* (*Zodiac*, 1962): grandi sassi plananti, pieni di grazia e potenza. E non dimentichiamo che la metafora del volo deve condurre a un corpo dotato di rostri e artigli, a una materia espressiva viva, pronta ad aggrapparsi sugli epiloghi monchi degli edifici come dei condor peruviani o dei gargoyles ne *Il gobbo di Notre Dame*. Il cappello rimane in questo caso, pronto al suo uso simbolico: rifugge l'estinzione e restituisce all'architettura la pienezza dell'immaginario, arricchendola e rinnovandola.



A hat for architecture

I love physiognomy and its imperfection: that ability of the human face to reflect a person's character without ever claiming scientific rigor, instead opening up space for the most fantastic interpretations. Since ancient times, bestiaries and monsters have taken shape in the stones of buildings, like sudden apparitions. Architectural history has transformed these presences into recurring motifs, into fragments suspended between façades and interiors, like adventures with countless possible readings. This was the symbolic origin reduced to the rational statement of an ornamental constructive art, composed of a horizontal or triangular vine-like element with a mutable profile meant to protect humans and animals from rain, wind, and cold. The upward thrust toward the clouds represents, then, the completion of a long parabola: a miscellany of tectonic forms, planes, and lace-like canopies, as the final poetic gesture of building.

Alongside the dichotomy between cellar and attic — so dear to Gaston Bachelard in his *Poetics of Space* — a new tripartition emerges: base, body, and epilogue. Modernity has been able to exalt this distinction, transforming it into plastic art and returning to these forms a vitality worth preserving. Flight, suspension, and overhang thus become a marvelous symbolic attack on design understood as a science subject to gravity. We must find a new median point, as Hans Sedlmayr suggested in *Loss of the Center*, where the crisis of modernity redefines the city and its very mode of being. In this universe of unprecedented architectures, the theme of the hat takes up residence — an expressive, speaking epilogue that recalls the wooden Venetian wings designed by Massimo Scolari for the 1991 Biennale and now mounted on the flat roof of the Santa Marta cotton mill, home to the Venetian School of Architecture, as a sign of eternity against time and as an homage to memory. The roof is no longer a simple

covering: like a hat, it opens up to the metaphor of flight, becoming a mobile sign between old and new. From here we move beyond Le Corbusier's myth of the roof garden, arriving at the plastic forms of Oscar Niemeyer and the daring stems of Amancio Williams. This vast constellation of examples prepares the ground for a new issue of *Dromos*, dedicated to the "architectural form of flying hats": an archive of images that keeps alive architecture's speaking function. Today, unfortunately, the art of building seems confined to the pursuit of a false, reassuring outcome achieved through the technique of greenwashing, rather than through the proposition of figurative risks that can be taken by means of the unfaithful translation of established construction techniques. The sky is no longer a place to conquer or to "scrape." The contemporary metropolis, made of phallic skyscrapers, has lost the imagination of its skyline: it denies the symbolic power of the hat and abandons those visions capable of generating new worlds. And yet, before us, remains a realm not entirely explored, populated by mysterious flying creatures perched on cornices like in the city of a fantasy series—presences now erased from design's memory. Thus architecture seems resigned to anonymity, relinquishing its headgear, a necessary complement and enemy of formal aphasia. It is an iconic silence that still demands investigation, even if buildings now appear devoid of monsters. Just think of the metaphor of flight suspended between earth and sky, as in Jørn Utzon's drawings for *Platforms and Plateaus* (*Zodiac*, 1962): great gliding stones, full of grace and power. And let us not forget that the metaphor of flight must lead to a body equipped with beaks and talons, to a living expressive matter ready to cling to the stunted epilogues of buildings like Peruvian condors or the gargoyles of *The Hunchback of Notre Dame*. In this sense, the hat remains ready for its symbolic use: it shuns extinction and restores to architecture the fullness of the imaginary, enriching and renewing it.

Corna e altri amuleti

Il tetto come presidio scaramantico

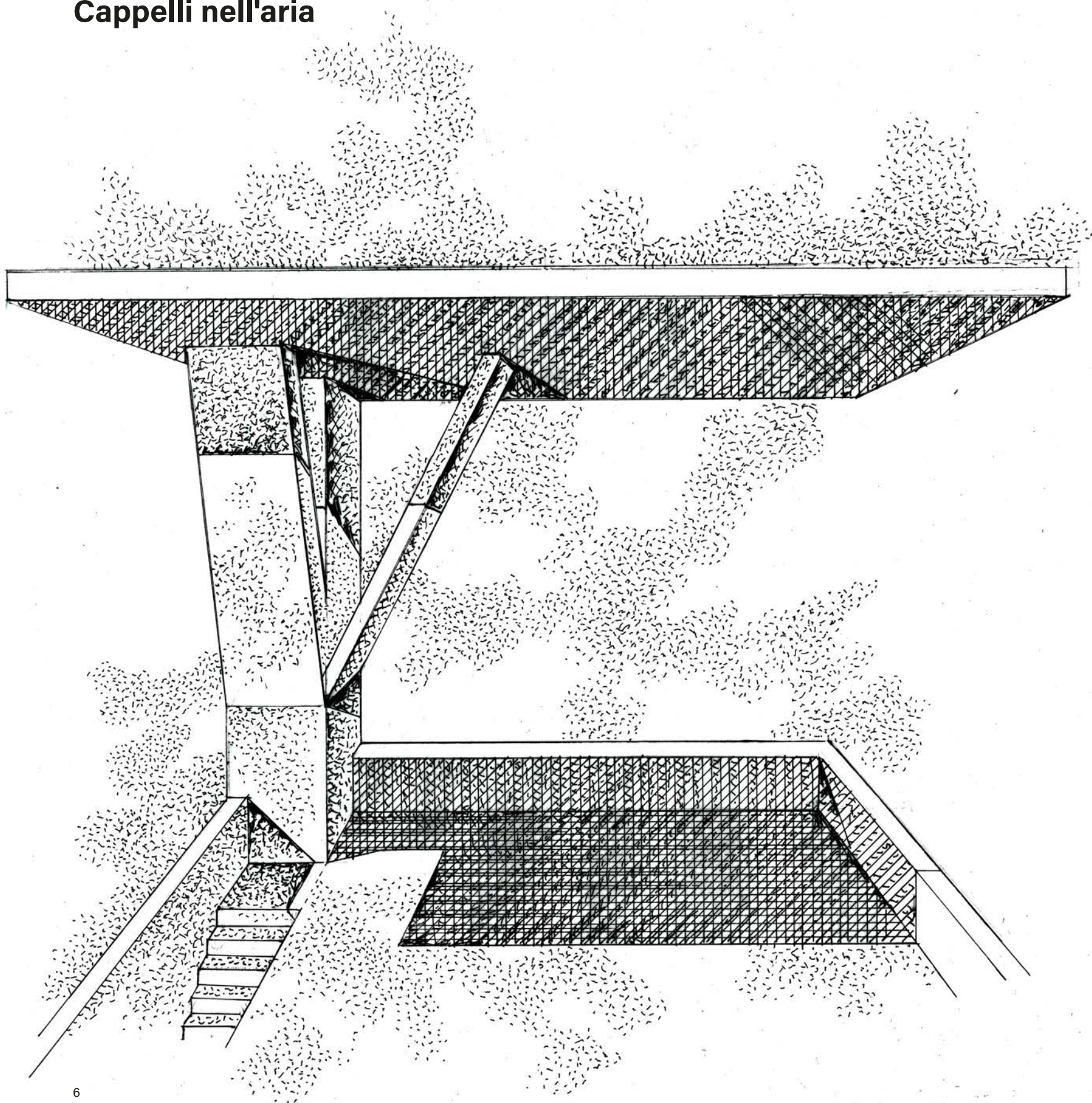
Nel viaggio lungo la penisola italiana di Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel datato 1936 si racchiudono una serie di esempi di quell'architettura spontanea, spazi di necessità con forme derivanti da condizioni climatiche o determinati dai materiali presenti. In questa narrazione, emergono esempi di tetti a falda, trulli o archi mediterranei, cristallizzazione di una modalità di costruire che fa capo alla tradizione. Ogni gesto costruttivo nasceva come risposta a un bisogno, ma diventava segno di appartenenza e rito collettivo e, si sa che la tradizione porta con sé piccoli tesori, allegorie e miti. A testimonianza di tutta questa potenza espressiva, tra le immagini raccolte emerge la raffigurazione di un tetto alla cui sommità si notano delle corna animali. Il tetto ha sempre rappresentato il rapporto tra cielo e terra, dove l'etereo si incontra con l'umano ed è interessante come l'uso di collocare sui tetti delle case grandi corna di bue o di vacca, spesso tinte di rosso, sia ancora oggi diffuso nel mondo contadino come presidio scaramantico. L'uso discende dal bucranio, il teschio cornuto dei bovini o degli ovini anticamente usato a scopi magici, diffusissimo come motivo architettonico nell'arte mesopotamica ed egiziana. Ma il "cappello" decorato da motivi scaramantici è possibile ritrovarlo anche in Cina con i *Tile Cats*, conosciuti come *Wamao*: ornamenti architettonici tradizionali cinesi a forma di gatti accovacciati, realizzati in argilla o ceramica e posti sui tetti per fungere da talismani protettivi contro gli spiriti maligni e la sfortuna. È sorprendente come, in culture lontanissime, l'uomo abbia sentito lo stesso bisogno di affidare al vertice della casa un segno apotropaico, un ponte tra ciò che domina la natura e ciò che la abita. Che siano corna o felini, teste di animali o figure mitiche, questi emblemi rappresentano l'antico desiderio umano di stabilire un equilibrio con le forze che lo sovrastano, di addomesticare l'ignoto con il linguaggio delle forme. *L'architettura senza architetti* ma derivante dalle mani artigiane, ripone nel "cappello" delle case una potente funzione che non è solo riparativa ma di connessione con ciò che punta all'infinito, di protezione e di esaltazione. Sarà per questo che uno degli obiettivi degli architetti del *Secolo Breve* era superare il limite terreno e condurre il cappello dell'architettura sempre più in comunione con il celeste. Come nelle visioni di Hugh Ferriss, o nella New York di Rem Koolhaas, l'apice diviene la prova della potenza dell'uomo: sono le nuove corna rosse, i nuovi bucrani del nostro tempo, segni di potenza, protezione, e trascendenza tecnologica. Ogni torre è una preghiera di cemento rivolta al cielo, un bucranio di acciaio e vetro che solleva le sue corna verso l'infinito. E, come nel mondo contadino le corna rosse o i bucrani custodivano la casa dalle sventure, così oggi le antenne, le guglie, le luci intermittenti che coronano i grattacieli sono i nuovi amuleti, gli oggetti di un culto secolare. Il linguaggio cambia, ma il desiderio resta: proteggere e celebrare, connettere e superare. Il tetto, il cappello, la sommità, continuano a essere i luoghi in cui la materia si fa simbolo e il quotidiano si apre all'eterno in un continuo *delirious* e un perenne *learning from*.

Horns and other amulets. The roof as a superstitious guardian

In the 1936 journey through the Italian peninsula by Giuseppe Pagano and Guarniero Daniel, we find a series of examples of that spontaneous architecture, spaces of necessity whose forms derive either from climatic conditions or from the materials at hand. Within this narrative emerge cases of pitched roofs, trulli, or mediterranean arches, crystallizations of a way of building rooted in tradition. Every constructive gesture was born as a response to a need, yet it became a sign of belonging and a collective rite and tradition, as we know, carries with it small treasures, allegories, and myths. As evidence of this expressive potency, among the images collected appears the depiction of a roof whose summit displays a set of animal horns. The roof has always represented the relationship between sky and earth, where the ethereal meets the human and it is interesting how the practice of placing large ox or cow horns, often painted red, on the rooftops of houses is still widespread in the rural world today as a superstitious safeguard. The custom descends from the bucranium, the horned skull of cattle or sheep once used for magical purposes and widely present as an architectural motif in mesopotamian and egyptian art. But the "hat" adorned with superstitious motifs can also be found in China with the *Tile Cats*, known as *Wamao*: traditional Chinese architectural ornaments shaped like crouching cats, made of clay or ceramic and placed on rooftops as protective talismans against evil spirits and misfortune. It is surprising how, across distant cultures, humans have felt the same need to entrust the apex of the house with an apotropaic sign, a bridge between what dominates nature and what inhabits it. Whether horns or felines, animal heads or mythical figures, these emblems represent the ancient human desire to establish equilibrium with overpowering forces, to domesticate the unknown through the language of form. *Architecture without architects* but born from artisanal hands, places in the "hat" of the house a powerful function that is not only protective but connective a link with what points toward the infinite, a gesture of both shielding and exaltation. Perhaps this is why one of the ambitions of architects of the *Secolo Breve* was to transcend earthly limits and lead the hat of architecture ever more toward communion with the celestial. As in the visions of Hugh Ferriss, or in Rem Koolhaas's New York, the apex becomes proof of human power: these are the new red horns, the new bucrania of our time, signs of potency, protection, and technological transcendence. Every tower is a concrete prayer lifted toward the sky, a steel and glass bucranium raising its horns toward infinity. And just as in the rural world the red horns or bucrania safeguarded the home from misfortune, so today the antennas, spires, and blinking lights crowning skyscrapers are the new amulets, objects of a secular cult. The language changes, but the desire remains: to protect and to celebrate, to connect and to surpass. The roof, the hat, the summit, these continue to be the places where matter becomes a symbol and the everyday opens onto the eternal in a continuous *delirious* and a perpetual *learning from*.



Cappelli nell'aria

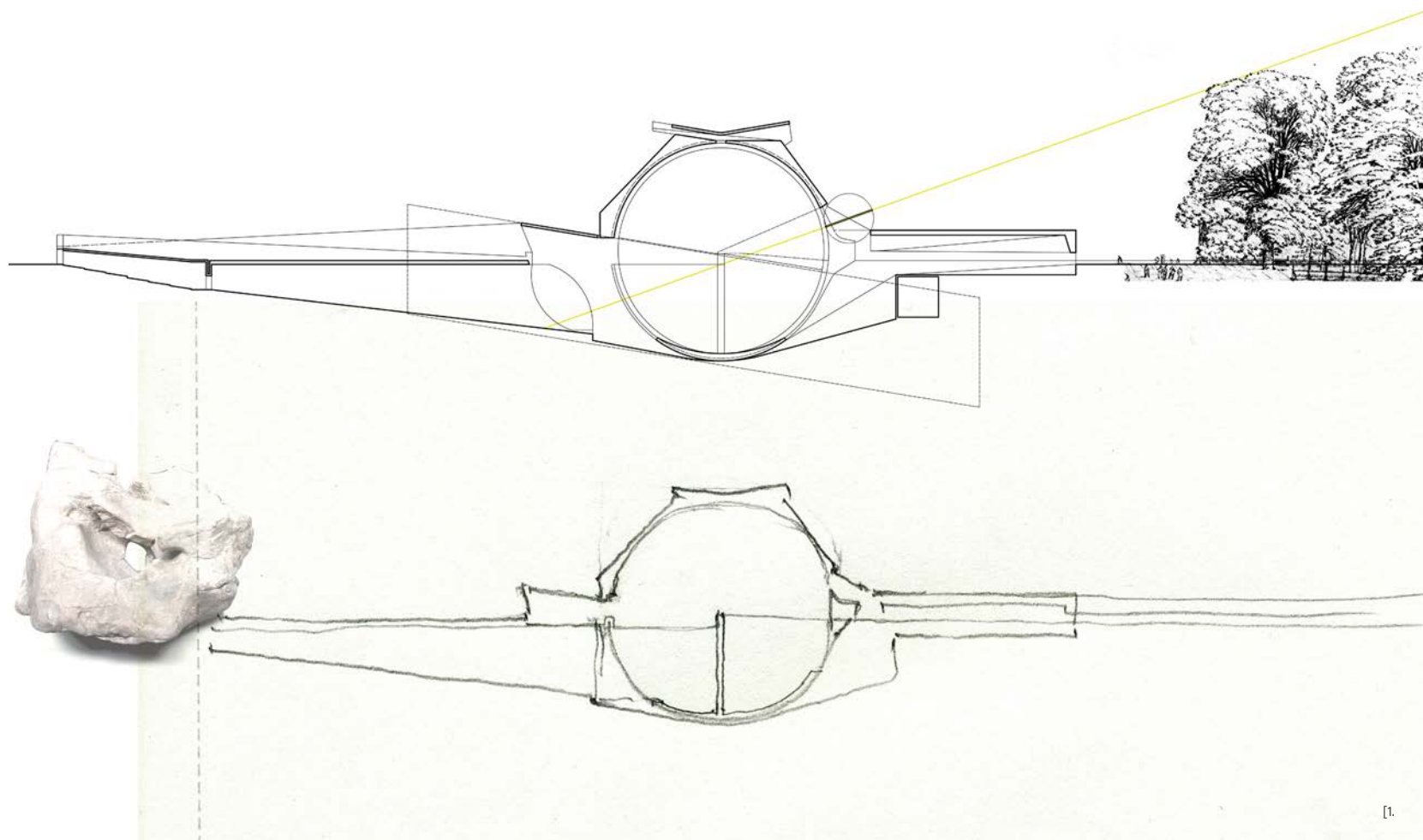


Il cappello della Terra

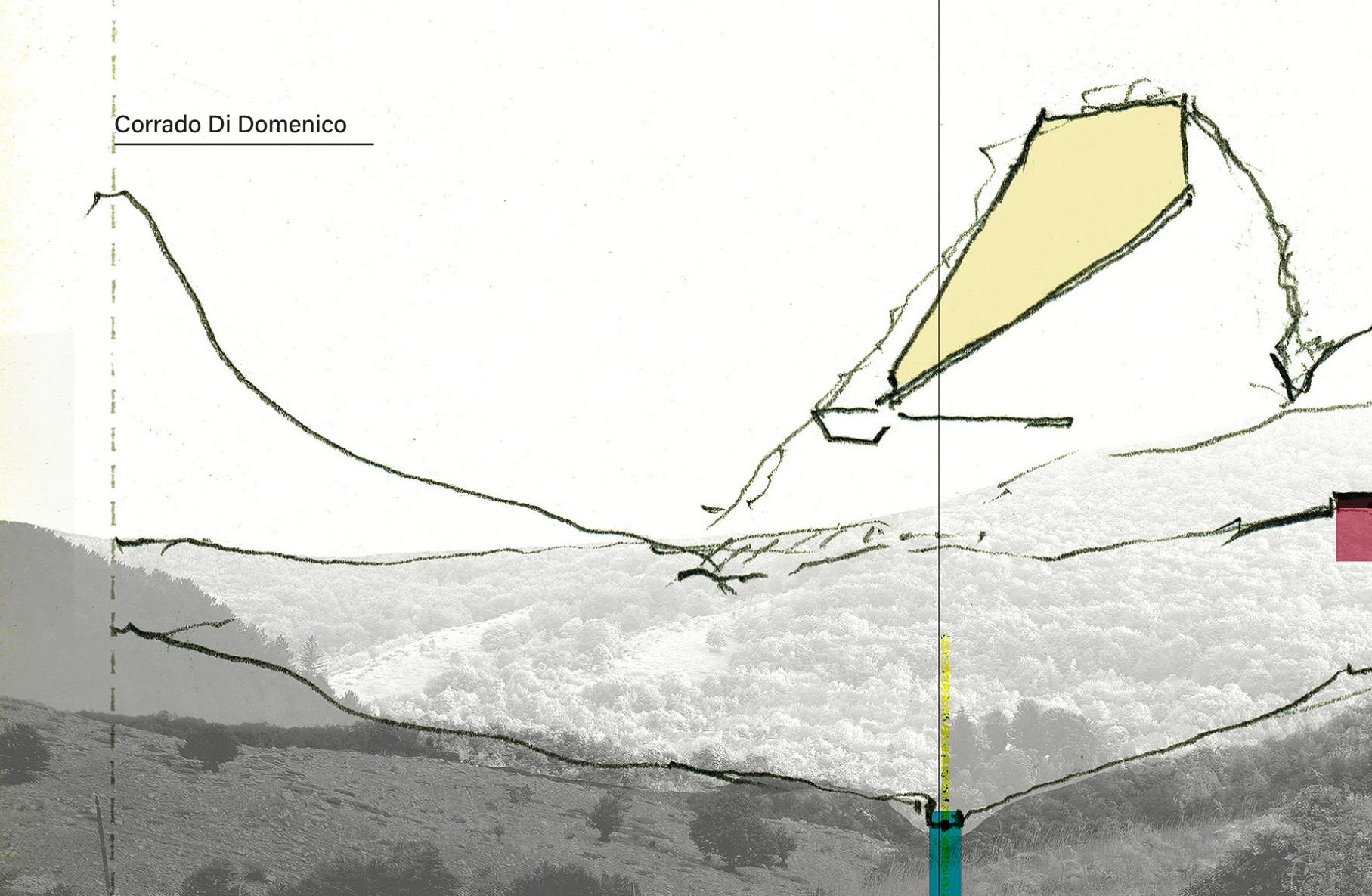
L'architettura è il cappello della terra, che si tratti di un tetto sospeso in aria, di una pensilina ardita, di una vela tesa a filtrare e fare ombra, o che galleggi in una cupola gonfia di luce. Le coperture dei templi giapponesi sembrano sollevarsi dal suolo e moltiplicarsi in tetti modellati dal vento con le tegole luccicanti di terracotta smaltata. Anche le nuvole, a volte, sembrano farsi tetti di piattaforme che ridisegnano il paesaggio e l'orizzonte. Jørn Utzon ha disegnato alcune di queste visioni svelando una sorta di inconscio della costruzione. Pur nascendo dalle fondamenta e crescendo verso l'alto, l'architettura è anche immagine di chiusura, di filtro verso il cielo. È un taglio orizzontale che accompagna la terra e traccia un piano immaginario sospeso. In questo ha sempre avuto una duplice direzione di senso: una che guarda al cielo e una che si oppone ad esso. La forma della cupola proietta e raccoglie il firmamento, la tela di giunchi, o la capanna, proteggono e filtrano intrecciando elementi naturali. La prima è un'immagine mentale e rappresenta la volta

The hat of the Earth

Architecture is the earth's hat, whether it is a roof suspended in the air, a daring canopy, or one that floats in a dome filled with light, but also a stretched sail that filters and casts shade. The roofs of Japanese temples seem to lift themselves from the ground and multiply into rooflines shaped by the wind with their gleaming glazed-terracotta tiles. Even clouds, at times, seem to become roofs of platforms that redesign the landscape and the horizon. Jørn Utzon sketched some of these visions, revealing a kind of architectural unconscious. Although it rises from its foundations and grows upward, architecture is also an image of closure, a filter toward the sky. It is a horizontal cut that accompanies the earth and traces an imaginary suspended plane. In this, it has always carried a dual meaning: one that looks to the sky and one that resists it. The shape of the dome projects and gathers the firmament; the mat of reeds or the hut, protects and filters by weaving together natural elements. The first is a



[1.]



celeste trasformata in forma emisferica — o nella *tholos* — che raddoppia il profilo curvo della terra e ne diventa il coperchio. La seconda duplica il suolo sulle nostre teste. Sono i due *capelli del mondo* che portano l'architettura oltre la pura funzione, dispiegando le forme della terra dentro lo spazio dell'immaginazione. Possiamo così immaginare architetture come nuvole o cristalli di firmamento, o figure geometriche astratte. Speroni di roccia che diventano tetti scultorei, cappelli sperimentali che punteggiano i profili dell'orografia. Lastre che si aprono al cielo per raccogliere gli elementi — acqua, aria, terra e fuoco — e che giocano con lo spazio essenziale di paesaggi portentosi. Il linguaggio visuale delle forme si intreccia con presagi celesti. Ed allora, l'Architettura è sogno.

Didascalie immagini

[1. Corrado Di Domenico, 2025. *Il Cenotafio nascosto*: è uno spazio sferico in parte sotterraneo, emergente come una enorme roccia dal suolo, contenente appunto la sala-planetario, costruita in occasione del passaggio della cometa interstellare 3I/Atlas verso la fine del 2025. La sfera è saldata al terreno. La linea della terra, il profilo del suolo e il cielo si rincorrono nelle forme pure, nelle rocce | Tecnica mista, matita su cartoncino e collage misto a tecniche digitali

[2. Corrado Di Domenico, 2025. *La montagna dalle doppie corna*. (Dal basso verso l'alto, da ovest a est) / sezione di canale artificiale con omphalos al cielo / belvedere di vetro su suolo a gradoni con tetto saldato alla collina ed acroterio rosso / impianto idrico a cascata nascosto dalla placca gialla come elemento astratto del paesaggio / profilo grigio di teatro come taglio formale della roccia / tetto sulla vetta - cappello azzurro - e orecchio giallo ad est: padiglioni delle viste lontane e del vento | Tecnica mista, matita su cartoncino e collage misto a tecniche digitali

[3. Corrado Di Domenico, 2025. *Piattaforme per la raccolta dell'acqua*. Promontorio sul mare salato, con due edifici-bacino dai tetti colorati che sembrano galleggiare come ali / spazio ipogeo-grotta dall'anfro geometrico con facciata gialla (triangolo a sud) / edificio alto (riflesso azzurro-ciano) con museo delle stalattiti | Tecnica mista, matita su cartoncino e collage misto a tecniche digitali

[4. Corrado Di Domenico, 2025. *Misteri e sacrifici Egei*. Edifici moderni per il culto e la percezione aumentata attraverso l'arte, la natura e il pensiero astratto: foresta su piano liscio e pavimentato con teatro

mental image and represents the celestial vault transformed into a hemispherical form — or into the *tholos* — which doubles the earth's curved profile and becomes its lid. The second duplicates the ground above our heads. These are the two hats of the world that carry architecture beyond mere function, unfurling the earth's forms within the space of imagination. Thus we can imagine architectures like clouds or crystals of the firmament, or abstract geometric figures. Rocky spurs that become sculptural roofs, experimental hats punctuating the contours of the landforms. Slabs that open to the sky to gather the elements — water, air, earth, and fire — playing with the essential space of prodigious landscapes. The visual language of forms intertwines with celestial omens. And then, Architecture becomes dream.

Images captions

[1. Corrado Di Domenico, 2025. *The hidden Cenotaph*: it is a spherical space, partly underground, rising from the ground like a huge rock. Inside it contains the planetarium hall, built on the occasion of the passage of the interstellar comet 3I/Atlas toward the end of 2025. The sphere is fused with the ground. The line of the earth, the profile of the terrain, and the sky chase one another in the pure forms of the rocks | Mixed media, pencil on cardboard and collage combined with digital techniques

[2. Corrado Di Domenico, 2025. *The mountain with the twin horns*. (From bottom to top, from west to east) / section of an artificial canal with omphalos to the sky / glass belvedere on terraced ground with roof welded to the hill and red acroterion / waterfall water system hidden by the yellow plaque as an abstract element of the landscape / gray theater profile as a formal cut of the rock / roof on the summit - blue hat - and yellow ear to the east: pavilions for distant views and the wind | Mixed media, pencil on cardboard and collage combined with digital techniques

[3. Corrado Di Domenico, 2025. *Water-collecting platforms*. Promontory on the salty sea, with two basin-buildings featuring colorful roofs that seem to float like wings / subterranean-cave space with a geometric grotto and yellow facade (triangle to the south) / tall building (blue-cyan reflection) with a stalactite museum | Mixed media, pencil on cardboard and collage combined with digital techniques

[4. Corrado Di Domenico, 2025. *Aegean mysteries and sacrifices*. Modern buildings for worship and augmented perception through art, nature, and abstract thought: forest on a smooth, paved plane with a

Cappelli, ossia coronamenti

Keywords: coronamenti, pettini per le nuvole, attacco al cielo, ritrascrizioni | coronations, pettini for the clouds, attacco to the sky, retrancriptions

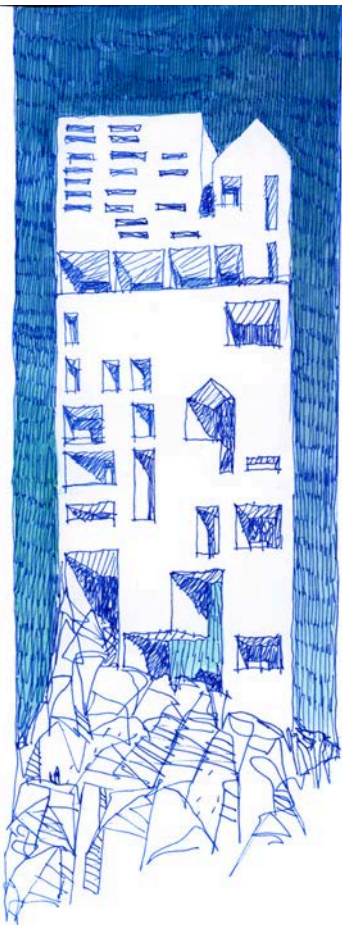
Quello della copertura è stato sempre uno dei temi/problemi fondamentali dell'architettura, tanto da un punto di vista funzionale, per la necessità di eliminare le acque meteoriche, quanto da quello simbolico, coincidendo, nella tripartizione canonica del manufatto architettonico, con il suo attacco al cielo, con la sua terminazione. L'invenzione del tetto piano, adottato in modo sistematico dal Movimento Moderno, nell'ambito di una volontà di ritrascrizione integrale dei caratteri tradizionali della costruzione, contribuisce a chiudere in modo perentorio la geometria degli edifici, bloccando e, in certa misura, limitando le possibilità della forma architettonica. Non è quindi un caso che, a valle di questo passaggio, più di un progettista, interrogandosi sul problema della transizione tra architettura e cielo, provi a formulare delle soluzioni che riaprano la questione. Tra questi proprio Le Corbusier, uno dei massimi promotori di tale ritrascrizione, da sensibile compositore si confronta con il tema già nel quartiere di Pessac, a Poissy nel coronamento plastico di villa Savoye, a Parigi nella concitata copertura della Cité de Refuge e, più tardi, a Marsiglia, a Chandigarh, nel convento de La Tourette, fino all'irrealizzato ospedale di Venezia. Analogamente in Italia Gio Ponti, anche dopo la svolta modernista, ha un percorso creativo costellato di interpretazioni del tema: la scuola di Matematica nella città universitaria di Roma e i primi edifici Montecatini a Milano, nei quali una piccola balaustra-cornice, memore delle terminazioni michelangiolesche dei palazzi Capitolini e di tante opere palladiane, conclude con delicatezza delle stereometrie assertive. E ancora, il centro Italo-Brasiliano a San Paolo del Brasile, l'hotel di Sorrento, la concattedrale di Taranto, il museo di Denver, per citare solo alcuni episodi. I disegni presentati si pongono in questa linea di riflessione, possono considerarsi l'avvio di una possibile casistica tematizzata di soluzioni. Schizzi di coronamenti utili a fungere da "pettini per le nuvole".

Didascalie immagini | Images captions

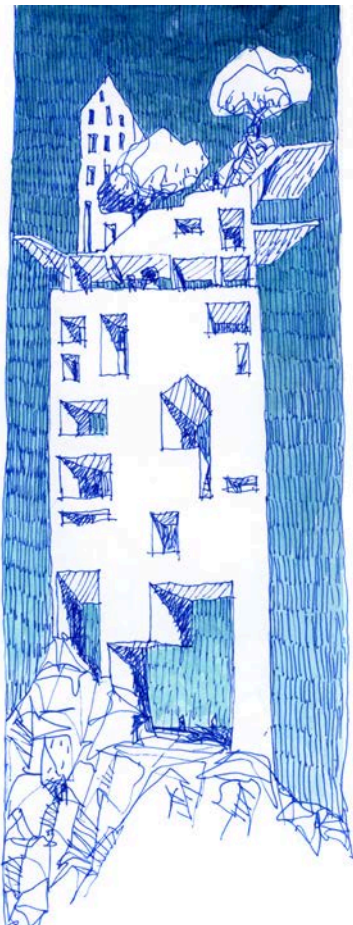
[1. Valerio Palmieri, 2025. Cappello come architettura sovrapposta coerente – cappello come paesaggio | Hat as coherent overlapping architecture – hat as landscape | Penna e acquerello su carta; 14,7x21cm | Pen and watercolor on paper

[2. Valerio Palmieri, 2025. Cappello come sistema simbolico – cappello come apparato ombreggiante | Hat as symbolic system – hat as shading apparatus | Penna e acquerello su carta; 14,7x21cm | Pen and watercolor on paper

[3. Valerio Palmieri, 2025. Cappello come architettura sovrapposta divergente – cappello come apparato tecnologico | Hat as divergent overlapping architecture – hat as technological apparatus | Penna e acquerello su carta | Pen and watercolor on paper



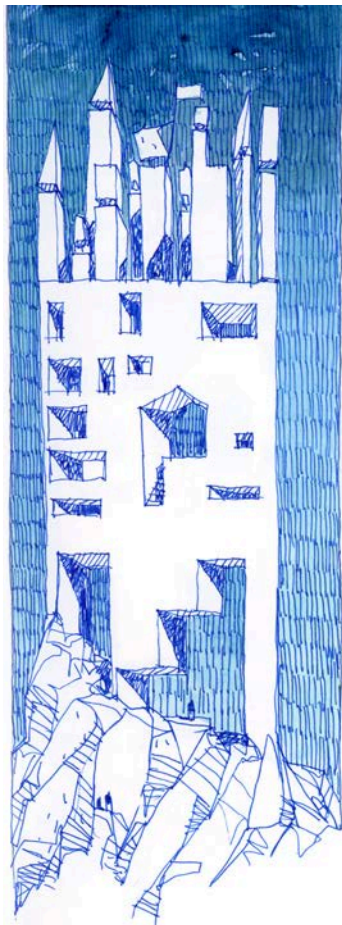
CAPPELLO COME
ARCHITETTURA SOVRAPPOTA
COERENTE



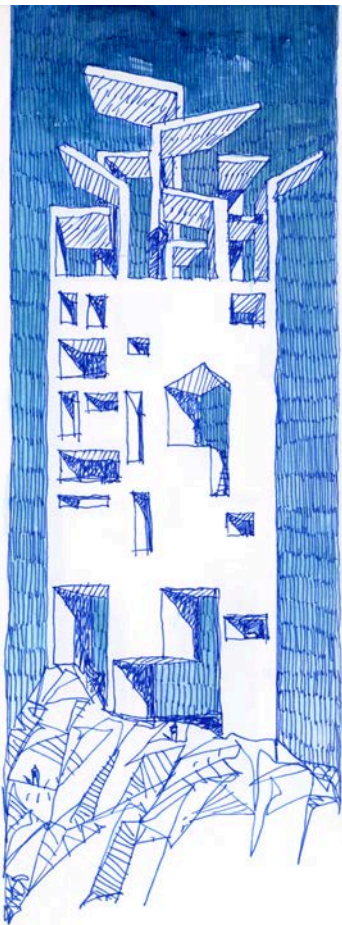
CAPPELLO COME
PAESAGGIO

VR

[1.



CAPPELLO COME
SISTEMA SIMBOLICO



CAPPELLO COME
APPARATO OMBREGGIANTE

VR

[2.

Un paese, un unico tetto

Una notte di carnevale del 1688 a Pisticci la terra si aprì portandosi via tutto l'antico quartiere di Casalnuovo insieme a centinaia di vittime, cinque chiese maggiori e altrettanti palazzi nobiliari.

Un boato immenso coprì i suoni e le voci della festa popolare, oltre a salvare i tanti che ancora festeggiavano nelle strade della città alta. Un fianco intero del colle su cui era costruito l'insediamento scivolò a valle, perché appoggiato su un fragile sedimento di argilla che non sopportò il peso del costruito. Posso immaginare le macerie, i

resti sbriciolati delle architetture, ricche e povere, che emersero dalle nebbie e dalla polvere sospesa del giorno dopo. Quel cumulo di detriti si era fuso con i calanchi sottostanti e guardava l'ampia valle del fiume Cavone a determinare una nuova forma di paesaggio. Dopo ogni trauma si assiste alla rinascita e la popolazione di Pisticci decise di ricostruire un nuovo quartiere, non per i nobili, che si trasferirono con i loro palazzi lungo le dorsali alte, ma per la popolazione più povera, che non aveva altra scelta se non quella di edificare nel luogo della tragedia. Nacque così Dirupo, un paese nel paese, composto da centinaia di case minime dai 25 ai 35 metri quadri, costruito lungo le dorsali ripianate del colle per linee orizzontali e parallele che degradano lentamente. Ogni casa è uguale all'altra su un piano, al massimo due, coperto da un tetto a capanna di coppi con struttura in legno e canucciato. Ogni casa è un'ampia stanza dove la famiglia viveva insieme, mentre lo spazio libero davanti, una sorta di strada/piazza longitudinale, era abitata come un diffuso soggiorno a cielo aperto dove mangiare, parlare, scambiare notizie, fare mercato, aiutarsi. La forma di Dirupo era la forma fisica e simbolica della sua comunità, dove corpi, suoni e materia erano legati insieme in un intreccio indissolubile posto ai piedi della città alta e della chiesa Madre. C'è una immagine molto bella, fatta dal fotografo locale Vito Caruso nel 1913. Dirupo è ammantata di neve, sullo sfondo le rovine del castello in alto parlano di un tempo passato, mentre ai suoi piedi la sequenza delle ca-



FOTO CARUSO-1913

sette di Dirupo si presenta come un suggestivo presepe napoletano.

Tutte le case sono uguali come se fossero appena state completate. La sequenza dei tetti a capanna è talmente regolare e densa da trasformarsi in un unico tetto, immenso, che compone questo paesaggio fisico e comunitario come se fosse il manto di una Madonna medioevale. Un'immagine che Aldo Rossi avrebbe molto amato. Lo stesso fotografo esegue la stessa ripresa dallo stesso punto di vista cinquant'anni dopo. In mezzo ci sono due guerre

mondiali e il boom economico. Adesso in ogni casa deve poter entrare un frigorifero e la televisione perché volevamo essere tutti ugualmente moderni. I 35 metri quadri non bastano più e l'effetto è evidente perché decine di queste abitazioni sono salite come funghi dopo un acquazzone, chi con due, tre o quattro piani di sopralzo. Appaiono i balconi, le finestre e le porte si allargano e le coperture prendono forme e pendenze differenti. Adesso il manto della Madonna è svanito ed è apparsa una piccola Manhattan in salsa lucana in cui l'individuo combatte con il collettivo e si autorappresenta. Ma ai piedi delle abitazioni il tessuto urbano tiene e nel tardo pomeriggio le donne mettono ancora le sedie fuori per chiacchierare, i bambini usano sempre le strade larghe per giocare e le famiglie portano i tavoli all'aperto per mangiare insieme ai vicini nei giorni di festa.

Basta salire in alto dal terrazzo della Chiesa Madre o da quello di Santa Maria della Concezione per leggere ancora la forma della tragedia fisica e geologica, quell'impronta dello slittamento di terra che si mangiò parte del paese e che ha rappresentato il sedime su cui fondare Dirupo, un'utopia popolare, senza trattati e progettisti, che si è fatta paese nel paese. A questo punto quella traccia è più forte di tutto e si mangia le antiche lamie e le loro addizioni moderne, perché la città è un organismo, che se ben disegnato e accompagnato, assorbe i sopralzi, gli ampliamenti, le distruzioni e ricostruzioni come parte naturale della propria storia.

Sulla pelle delle città

La copertura rappresenta, nella lunga storia dell'architettura, uno dei dispositivi in cui si concentra con maggiore evidenza il nesso strutturale tra necessità e rappresentazione. L'atto originario del ripararsi, pur radicato nella dimensione tecnica del costruire, si è sempre tradotto in un apparato simbolico capace di articolare una relazione verticale tra l'uomo e il cielo. Il tetto costituisce così il punto critico in cui l'edificio si misura con il proprio oltre e definisce quella soglia intermedia che presagisce il carattere dell'abitare. La parte sommitale dell'edificio non è mai un mero esito tettonico. Si configura piuttosto come regione liminare, luogo in cui forma e tecnica generano una sovrasignificazione capace di restituire alla costruzione una dimensione narrativa. Il coronamento opera come diaframma pubblico, misura esposta del costruito e, al contempo, come operatore figurale che iscrive l'edificio nella trama urbana. In questo spazio intermedio la protezione si converte in immagine e il tetto diviene superficie di enunciazione, luogo attraverso cui l'architettura produce il proprio linguaggio. Con la modernità questa soglia subisce una trasformazione profonda. Laddove la tradizione aveva elaborato forme verticali di mediazione simbolica – falde, cupole, frontoni, cuspidi – il Novecento introduce una discontinuità tipologica e concettuale nella superficie orizzontale del solaio. Con il tetto-giardino Le Corbusier istituisce un nuovo regime del coronamento, sottraendolo all'apparato figurale e restituendolo alla città come piano operativo. L'eccedenza volumetrica si dissolve in un'orizzontalità attiva predisposta all'uso, alla percorrenza e alla formazione di microclimi e relazioni. La sommità assume così il ruolo di infrastruttura e dispositivo ambientale e urbano. Il passaggio dal volume al piano determina una mutazione radicale del ruolo della copertura. La parte alta non conclude più l'opera, ma la prolunga: genera una dimensione additiva che orienta l'edificio verso l'esterno e lo inserisce in un regime ecologico rinnovato. In questa prospettiva la copertura si eleva a piattaforma, non semplice superficie piana – come osserva Utzon – ma principio generativo dello spazio, una forma di terra artificiale che amplia il campo dell'abitare. Liberato dalle stratificazioni simboliche della soffitta bachelardiana, il nuovo tetto diviene luogo di vita reale, teatro di attività e relazioni, strato abitabile che rinegozia il rapporto tra costruito e atmosfera. Questa riformulazione conferisce alla copertura una centralità inedita e la trasforma in componente attiva dell'immaginario urbano, contribuendo alla definizione climatica, percettiva e morfologica della città contemporanea. Essa non è più un limite superiore, ma un piano geografico aggiuntivo, un territorio sospeso. La città, osservata dall'alto, rivela una seconda topografia composta da continuità superficiali, microvariazioni altimetriche e articolazioni puntuali. Il tetto si configura come membrana estesa, capace di tradurre le tensioni interne dell'edificio in un paesaggio orizzontale. Se l'architettura possiede una fisiognomica, la parte sommitale ne costituisce la manifestazione più chiara. Heidegger ricorda che «abitare è il modo in cui i mortali sono sulla terra», e la copertura, più di ogni altro elemento, rende visibile la modalità attraverso cui l'edificio instaura una relazione con il cielo. Bachelard, definendo la casa come «il nostro angolo di mondo», individua nella regione alta un luogo di esposizione e vulnerabilità; Alexander riconosce nella forma del tetto un indicatore della vitalità e della riconoscibilità dei luoghi. La copertura si comporta così come interfaccia critica tra interno ed esterno, abitare e paesaggio, natura e artificio. La chiusura sommitale, lungi dal configurarsi come limite, assume il valore di una soglia aperta. Il taglio orizzontale introdotto dalla modernità non dissolve la tradizione, ma la disloca su un nuovo piano e inaugura una ritualità laica dell'abitare all'aperto. Il tetto si definisce progressivamente come pratica più che come figura, come dispositivo territoriale più che come segno, facendosi paesaggio operativo oltre la silhouette. In questa prospettiva la copertura non si limita a proteggere, ma dichiara, articola, espone. Pelle superiore della città, questo suolo differito respira, registra e restituisce nuove narrazioni. Ed è forse qui, nel punto più esposto dell'edificio, che l'architettura rivela con la maggiore nitidezza la sua vocazione a ospitare la vita e a parlare del mondo, mantenendo indissolubili queste due condizioni.

On the skin of the city

In the long history of architecture, roofing represents one of the devices in which the structural link between necessity and representation is most clearly concentrated. The original act of sheltering, although rooted in the technical dimension of building, has always translated into a symbolic apparatus capable of articulating a vertical relationship between man and the sky. The roof thus constitutes the critical point where the building measures itself against its own beyond and defines that intermediate threshold that informs the character of living. The top of the building is never a mere tectonic outcome. Rather, it is configured as a liminal region, a place where form and technique generate a super-signification capable of restoring a narrative dimension to the construction. The crowning element acts as a public diaphragm, an exposed measure of the building and, at the same time, as a figurative operator that inscribes the building into the urban fabric. In this intermediate space, protection is converted into image and the roof becomes a surface of enunciation, a place through which architecture produces its own language. With modernity, this threshold underwent a profound transformation. Where tradition had developed vertical forms of symbolic mediation – pitches, domes, pediments, spires – the twentieth century introduced a typological and conceptual discontinuity in the horizontal surface of the roof. With the roof garden, Le Corbusier established a new regime for the crowning element, removing it from the figurative apparatus and returning it to the city as an operational plane. The excess volume dissolves into an active horizontality predisposed to use, circulation and the formation of microclimates and relationships. The summit thus assumes the role of infrastructure and environmental and urban device. The transition from volume to plane brings about a radical change in the role of the roof. The upper part no longer concludes the work, but extends it: it generates an additive dimension that orients the building towards the outside and inserts it into a renewed ecological regime. In this perspective, the roof rises to become a platform, not simply a flat surface – as Utzon observes – but a generative principle of space, a form of artificial earth that expands the field of living. Freed from the symbolic stratifications of Bachelard's attic, the new roof becomes a place of real life, a theatre of activities and relationships, a habitable layer that renegotiates the relationship

Francesca Castanò, Francesca Spacagna

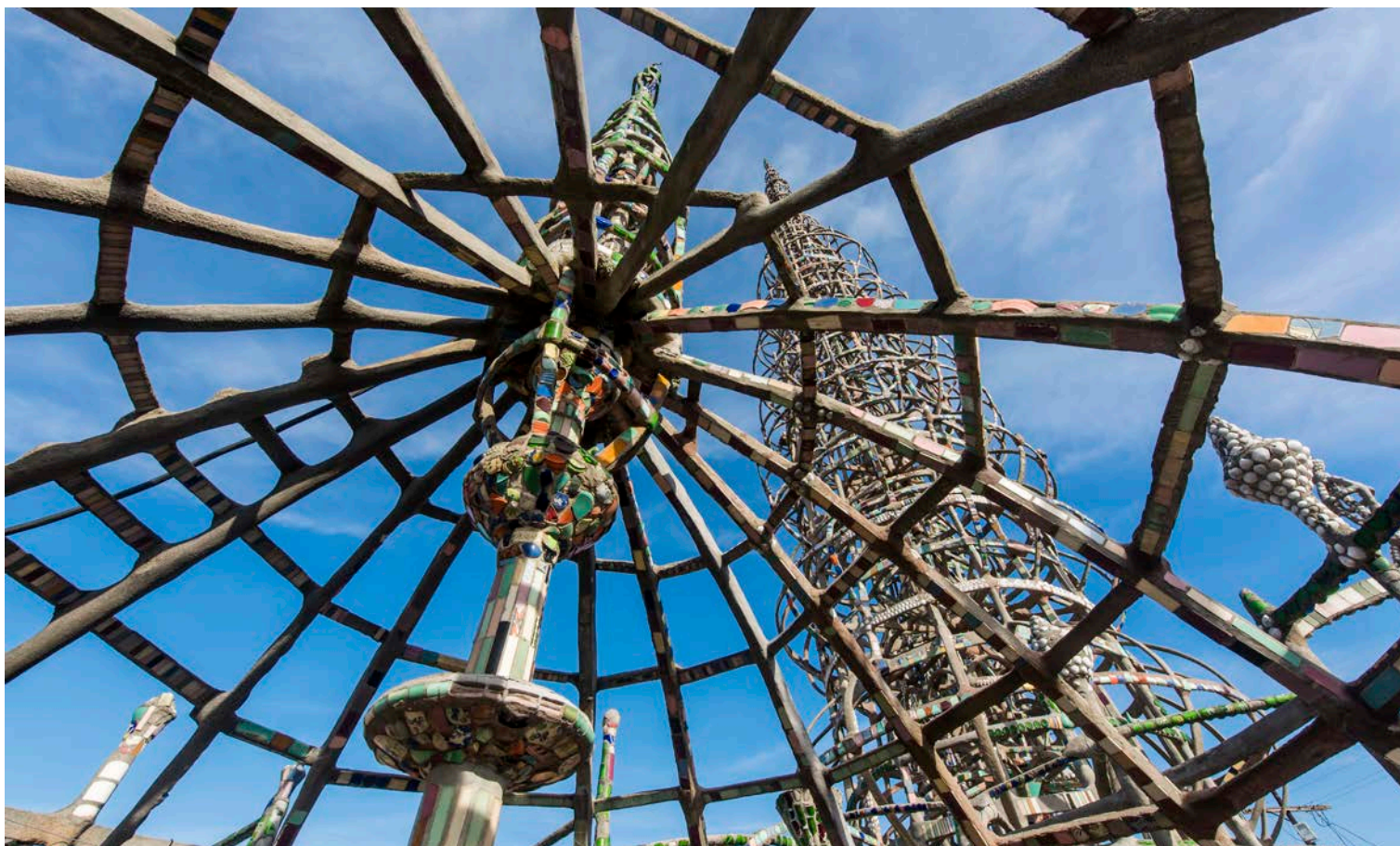
Tra poesia e circo

Le Watts Tower di Simon Rodia a Los Angeles

[1.

Le Watts Towers di Sabato Rodia, detto Simon, costruite tra il 1921 e il 1954 nel quartiere omonimo di Los Angeles, rappresentano una delle più radicali e paradossali declinazioni del costruire moderno. Rodia, originario di Rivottoli vicino ad Avellino, emigrò adolescente negli Stati Uniti, lavorando come minatore e successivamente nel settore edile, trasformando questa esperienza pratica in un linguaggio personale e visionario. Le torri dissolvono la distinzione tra struttura e copertura, configurandosi come un organismo unitario in cui la verticalità diventa atto poetico. L'intera costruzione, disseminata di guglie e trame metalliche rivestite di frammenti ceramici, si comporta come un tetto rovesciato che espone invece di proteggere, che trasforma la logica del riparo in un gesto di apertura e di elevazione. L'accumulo paziente di materiali di scarto non genera una forma casuale, ma un ordine interno sorprendentemente coerente. Ciò che appare improvvisato aderisce in realtà a una logica intuitiva, quasi coreografica, dove l'invenzione si combina con una disciplina silenziosa. La costruzione procede come un rito circense, fatta di rischio, slancio e dinamismo, ma sostenuta da un equilibrio rigoroso che ne garantisce la stabilità e la leggibilità. La tensione tra gesto spontaneo e struttura ordinata ricorda le arti performative, dove ciò che appare spontaneo è in realtà frutto di una tensione misurata. La vicenda delle torri appartiene al margine e allo stesso tempo lo trascende. Sorgono in un quartiere povero e segregato, destinato negli anni Sessanta a diventare teatro delle rivolte di Watts; nascono come gesto solitario e finiscono per generare un simbolo collettivo. Quando nel 1959 le autorità ne disposero la demolizione per presunta instabilità, un test strutturale ne rivelò l'inattesa robustezza, ribaltandone

il giudizio: da abuso edilizio a monumento urbano. Quel passaggio segna una trasformazione decisiva, da atto individuale a patrimonio condiviso, da costruzione marginale a catalizzatore di un processo di rigenerazione culturale. Oggi le torri sono tutelate come *National Historic Landmark*, gestite dal California State Parks, e affiancate da un centro di archiviazione che conserva documenti, fotografie e materiali storici. Dal punto di vista architettonico, le torri definiscono una poetica del costruire per accumulo, dove la reiterazione del gesto genera una trama strutturale dotata di logica mentale più che geometrica. Le diciassette strutture principali raggiungono al massimo 30 m di altezza. La costruzione di Rodia non è semplice eccentricità: pur essendo ancora poco studiata nella sua complessità, testimonia una diversa idea di architettura come gesto individuale e universale insieme. Universale perché, pur scaturendo da un'urgenza personale, l'opera intercetta bisogni collettivi che la comunità non aveva ancora espresso: il desiderio di identità, di riconoscimento, di simboli capaci di restituire appartenenza. Per questo, a distanza di decenni, le torri hanno contribuito a rivalutare un quartiere segnato dalla marginalità, trasformandosi in riferimento culturale, civico e visivo. Nate dal silenzio di un uomo e dal rumore di una città, le Watts Towers si collocano in una zona di contatto tra modernismo, *arte outsider* e sensibilità proto-postmoderna. L'opera di Rodia, sviluppata al di fuori dei codici disciplinari, anticipa temi come l'autorialità diffusa, la costruzione come processo, la verticalità come narrazione e l'uso creativo dei materiali poveri. Derivando da un'urgenza personale, le torri sollecitano riflessioni sul rapporto tra gesto individuale e comunità, rischio e controllo, memoria e trasformazione urbana.



[2.]

Between poetry and circus. Simon Rodia's Watts Towers in Los Angeles The Watts Towers by Sabato Rodia, known as Simon, built between 1921 and 1954 in the neighbourhood of the same name in Los Angeles, represent one of the most radical and paradoxical expressions of modern construction. Rodia, originally from Rivottoli near Avellino, emigrated to the United States as a teenager, working as a miner and later in the construction industry, transforming this practical experience into a personal and visionary language. The towers dissolve the distinction between structure and covering, forming a unified organism in which verticality becomes a poetic act. The entire construction, dotted with spires and metal textures covered with ceramic fragments, behaves like an inverted roof that exposes rather than protects, transforming the logic of shelter into a gesture of openness and elevation. The patient accumulation of waste materials does not generate a random form, but a surprisingly coherent internal order. What appears improvised actually adheres to an intuitive, almost choreographic logic, where invention is combined with silent discipline. The construction proceeds like a circus ritual, made up of risk, momentum and dynamism, but supported by a rigorous balance that guarantees its stability and legibility. The tension between spontaneous gesture and orderly structure is reminiscent of the performing arts, where what appears spontaneous is actually the result of measured tension. The story of the towers belongs to the margins and at the same time transcends them. They rise in a poor and segregated neighbourhood, destined in the 1960s to become the scene of the Watts riots; they began as a solitary gesture and ended up generating a collective symbol. When, in 1959, the authorities ordered their demolition on the grounds of alleged instability, a structural test revealed

their unexpected robustness, overturning the judgement: from building abuse to urban monument. This transition marks a decisive transformation, from individual act to shared heritage, from marginal construction to catalyst for a process of cultural regeneration. Today, the towers are protected as a *National Historic Landmark*, managed by California State Parks, and flanked by an archive centre that preserves documents, photographs and historical materials. From an architectural point of view, the towers define a poetics of building by accumulation, where the repetition of the gesture generates a structural fabric endowed with mental rather than geometric logic. The seventeen main structures reach a maximum height of 30 metres. Rodia's construction is not simply eccentricity: although its complexity has yet to be fully studied, it bears witness to a different idea of architecture as both an individual and universal gesture. Universal because, although it sprang from a personal urgency, the work intercepts collective needs that the community had not yet expressed: the desire for identity, recognition, and symbols capable of restoring a sense of belonging. For this reason, decades later, the towers have contributed to the redevelopment of a neighbourhood marked by marginalisation, becoming a cultural, civic and visual reference point. Born from the silence of one man and the noise of a city, the Watts Towers are located in a zone of contact between modernism, *outsider art* and proto-postmodern sensibility. Rodia's work, developed outside disciplinary codes, anticipates themes such as diffuse authorship, construction as process, verticality as narrative and the creative use of poor materials. Deriving from a personal urgency, the towers prompt reflections on the relationship between individual gesture and community, risk and control, memory and urban transformation.

Didascalie immagini | Images captions

[1. Brian Baer, 2012. *Watts Towers of Simon Rodia SHP*; towers; park; artwork | Fotografia | Photography

[2. Brian Baer, 2016. *Watts Towers of Simon Rodia SHP* | Fotografia | Photography

Il tetto volante

Il collage come metafora urbana a Chongqing

Keywords: tetto-volante, collage, morfologia-urbana, Chongqing | [flying-roof](#), [collage](#), [urban-morphology](#), [Chongqing](#)

A Chongqing, una città sospesa tra le montagne e i fiumi, il tetto non è mai una copertura passiva. I suoi allineamenti terrazzati, le sue pendenze in movimento e le sue stratificate silhouettes formano la linea più espressiva del paesaggio urbano. Questa ricerca usa il collage per reinterpretare il tetto come un dispositivo volante, un "cappello" che nasce tra la densità della città verticale, rivelando relazioni nascoste tra *top-down planning*, sedimentazione storica e vita quotidiana. Attraverso tre grandi disegni, i tetti volanti emergono come modelli interpretativi, una metafora e uno strumento morfologico.

Il primo collage, dedicato al Sentiero della Città della Montagna, raffigura i tetti come frammenti in movimento. Case terrazzate, ponti, scale e percorsi ombreggiati si intrecciano a formare una elevazione continua che fluttua al di sopra del suolo. In Chongqing, dove i flussi spesso hanno moto ascendente, il circuito diventa esso stesso copertura. La città è attraversata non solo da strade ma anche da sentieri sospesi sagomati da tetti, pendii e piattaforme. Qui i tetti volanti esprimono la vitalità della città pedonale, un nastro aereo che collega la riva del fiume, vicoli e punti panoramici.

Il secondo collage si concentra sui resti delle antiche mura. Un tempo massicce strutture difensive, le mura sopravvivono ora come tracce incastonate nel tessuto contemporaneo. I loro frammenti ospitano nuovi edifici, terrazze e templi che si ergono come una pensilina della memoria al di sopra del perimetro perduto. In questa corona sospesa, vecchi tetti e nuovi solai interagiscono a creare uno skyline stratificato dove il tempo diventa spazio. Il tetto volante funziona come un dispositivo mnemonico: raccoglie il passato della città, protegge le sue trasformazioni e permette alla storia di fluttuare visibilmente all'interno del paesaggio in evoluzione. Piuttosto che una ricostruzione nostalgica, il collage propone una memoria attiva – un archivio sopraelevato in cui coesistono forme tradizionali, blocchi moderni e fortificazioni scomparse.

Il terzo collage esplora il lungomare urbano-rurale, dove la città incontra la sua soglia ecologica e culturale. Lungo il fiume, le grondaie tradizionali e le nuove stecche residenziali si sovrappongono in un processo di lenta crescita aerea. Il tetto volante diventa un elemento metabolico, segnando il confine sul quale le tracce rurali incontrano la modernità verticale. Esprime la coesistenza di diverse linee temporali: terrazzamenti agricoli, insediamenti informali, corridoi infrastrutturali ed espansioni di grattacieli condividono lo stesso paesaggio coperto. Il collage inquadra questa zona non come marginale ma come un fronte generativo dove la città negozia il suo futuro. In queste tre situazioni, il tetto volante si rivela non come un oggetto architettonico ma come uno strumento concettuale. Esso mette in evidenza come la topografia ripida, le storie stratificate e le molteplicità sociali di Chongqing producono forme che si innalzano, si spo-

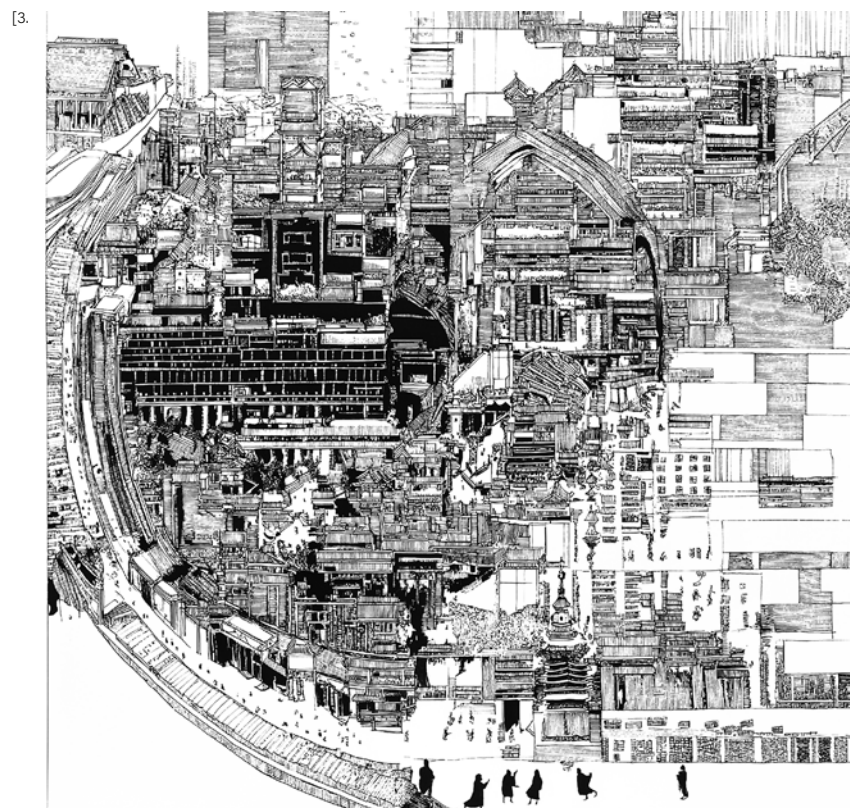
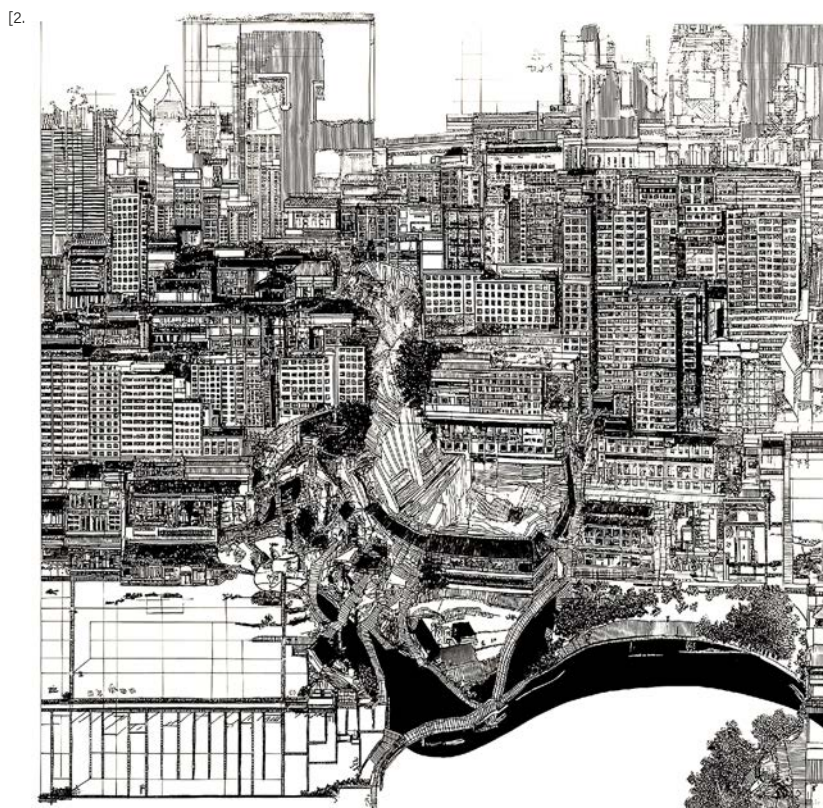
The Flying Roof. Collage as urban metaphor in Chongqing

In Chongqing, a city suspended between mountains and rivers, the roof is never a passive covering. Its terraced alignments, shifting slopes and layered silhouettes form the most expressive line of the urban landscape. This research uses collage to reinterpret the roof as a flying device, a "hat" that rises above the density of the vertical city, revealing hidden relationships between top-down planning, historical sedimentation and everyday life. Through three large drawings, the flying roof emerges as a reading method, a metaphor and a morphological tool.

The first collage, centered on the Mountain City Trail, portrays roofs as fragments in motion. Terraced houses, bridges, stairways and shaded paths interlock to form an elevated continuum that floats above the ground. In Chongqing, where circulation often climbs instead of extends, movement itself becomes a roovescape. The city is crossed not only by streets but by suspended routes shaped by rooftops, slopes and platforms. Here the flying roof expresses the vitality of the pedestrian city: an aerial ribbon that connects riverbanks, alleys and overlooks. The roof is both shelter and pathway, an instrument that negotiates between the steep terrain and the city's daily rhythms.

The second collage focuses on the remnants of the ancient walls. Once massive defensive structures, the walls now survive as broken traces embedded in the contemporary fabric. Their fragments host new buildings, terraces and temples that rise like a memory canopy above the lost perimeter. In this suspended crown, old roofs and new slabs interweave, producing





stano e si connettono. Il tetto diventa il coronamento narrativo per la città montana, un espediente che ne rappresenta le tensioni, ne media le scaglie e apre le porte dell'immaginazione. Attraverso il collage, i tetti della città recuperano la loro forza espressiva: volano, si sovrappongono, si combinano e dialogano. In un'epoca in cui l'architettura rischia l'anonimato delle eco-forme standardizzate, i tetti volanti di Chongqing confermano che la sperimentazione formale resta possibile, necessaria e profondamente radicata nella vita urbana.

a stratified skyline where time becomes spatial. The flying roof functions as a mnemonic device: it gathers the city's past, shelters its transformations, and allows history to hover visibly within the evolving landscape. Rather than a nostalgic reconstruction, the collage proposes an active memory, an elevated archive in which traditional forms, modern blocks and vanished fortifications coexist. The third collage explores the urban-rural waterfront, where the city encounters its ecological and cultural threshold. Along the river, traditional eaves, industrial sheds and new residential slabs overlap in a process of slow aerial growth. The flying roof becomes a metabolic element, marking the frontier where rural traces meet vertical modernity. It expresses the coexistence of different temporalities: agricultural terraces, informal settlements, infrastructural corridors and high-rise expansions all share the same roofscape. The collage frames this zone not as marginal, but as a generative edge where the city negotiates its future. Across these three contexts, the flying roof reveals itself not as an architectural object but as a conceptual method. It exposes how Chongqing's steep topography, layered histories and social multiplicities produce forms that rise, drift and reconnect. The roof becomes a narrative crown for the mountain city—a device that visualizes its tensions, mediates its scales and reopens the doors of imagination. Through collage, the city's roofs recover their expressive force: they fly, overlap, recombine and speak. In a time when architecture risks the anonymity of standardized eco-forms, Chongqing's flying roofs affirm that formal experimentation remains possible, necessary and deeply rooted in urban life.

Bibliografia | Bibliography

Muratori S., *Civiltà e territorio*, Centro Studi di Storia Urbanistica, Roma, 1967.
 Quaroni L., *La torre di Babele*, Marsilio, Padova, 1967.
 Rossi A., *The Architecture of the City*, MIT Press, Cambridge-London, 1984.
 VV.AA., *Cura città Roma: la Sapienza della cura urbana*, Capuano A., Lanzetta A. (a cura di) | (edited by), Quodlibet, Macerata, 2020.
 Rowe C., Koetter F., *Collage City*, MIT Press, Cambridge-London, 1983.

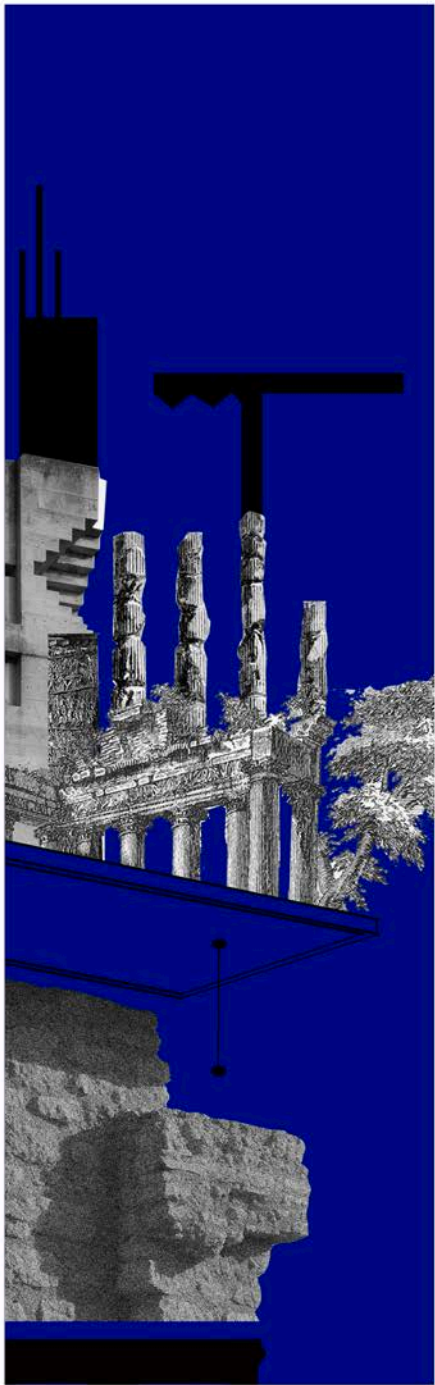
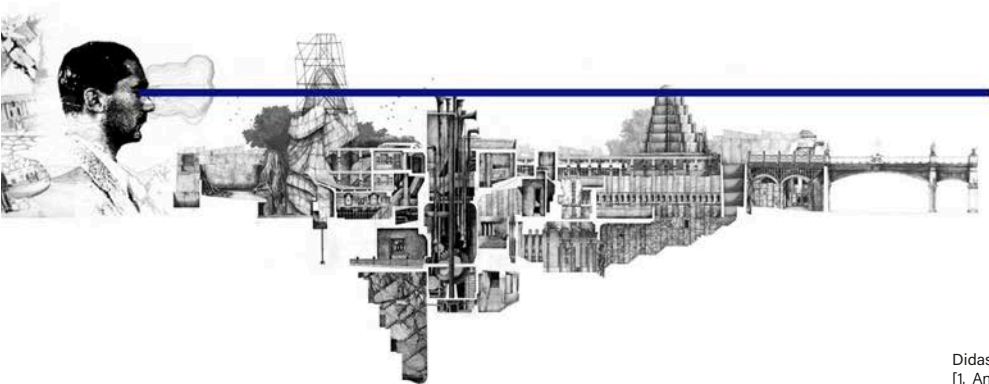
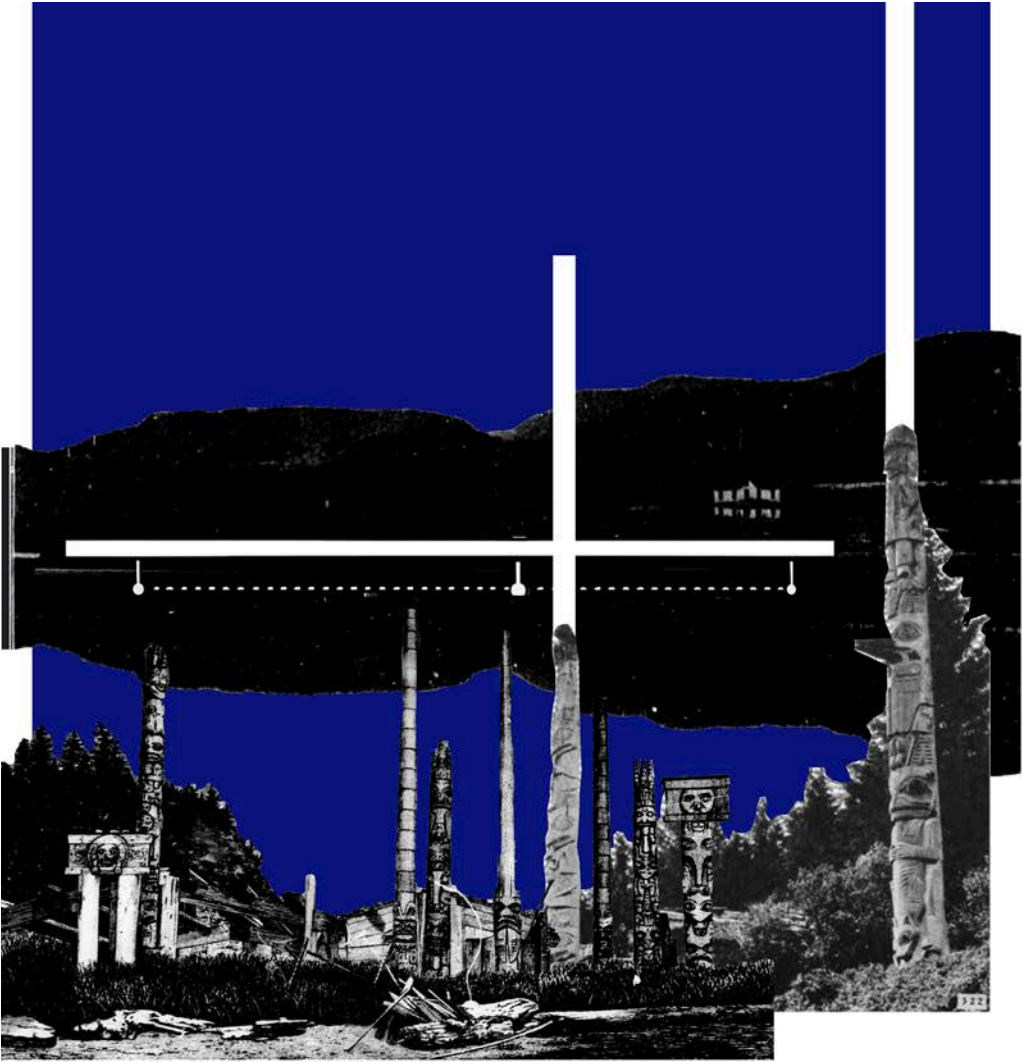
Didascalie immagini | Images captions

[1. Kuo Kang, 2024. *Mountain City Trail* | *Mountain City Trail* | Una composizione sospesa di tetti, terrazze e percorsi lungo il Mountain City Trail di Chongqing, dove il movimento diventa forma di tetto volante | A suspended composition of roofs, terraces and pathways along Chongqing's Mountain City Trail, revealing movement as a form of flying roof | Collage digitale | Digital collage
 [2. Kuo Kang, 2024. *Antiche mura urbane* | *Ancient City Walls* | Frammenti di fortificazioni scomparse intrecciati con nuovi tetti e terrazze, creando una corona della memoria sospesa sopra l'antico perimetro | Fragments of vanished fortifications interwoven with new roofs and terraces, forming a memory canopy that hovers above the historical perimeter | Collage digitale | Digital collage
 [3. Kuo Kang, 2024. *Fronte fluviale urbano-rurale* | *Urban-Rural Waterfront* | Un tetto urbano stratificato di gronde tradizionali, capannoni industriali e nuove solette lungo il fronte fluviale di Chongqing, espressione della soglia metabolica della città | A layered roofscape of traditional eaves, industrial sheds and modern slabs expanding along Chongqing's riverfront, expressing the city's metabolic threshold | Collage digitale | Digital collage

Rovine volanti

Figure di sommità tra memoria e desiderio

Keywords: soglia, sospendere, sporgere, cucire, leggerezza | [threshold](#), [suspend](#), [project](#), [stitch](#), [lightness](#)



[1.

Didascalia immagine | [Image caption](#)
[1. Angela Palumbo, 2025. *Rovine volanti* | Collage digitale | [Flying Ruins](#) | Digital collage

Chiamare “rovine volanti” i cappelli che si posano sulle preesistenze significa restituire alla sommità uno statuto critico: non l'ultimo gesto della costruzione, ma la prima frase di una nuova sintassi urbana. La rovina ha perduto il coronamento; consegna alla città un profilo interrotto. Proprio su quel margine si apre un intervento che rifiuta sia il ripristino mimetico sia lo spettacolo. I capricci di Piranesi non ricostruiscono: riorganizzano l'aria fra le parti, accostano logge e passaggi, facendo della quota alta un dispositivo di orientamento più che di chiusura¹. Ne discende un criterio: l'aggiunta in sommità non è decorazione, ma statuto di leggibilità. Se, con Aldo Rossi, la città si riconosce nelle permanenze, allora la permanenza non è oggetto fisso ma forma che genera nuove relazioni². È anche una scelta politica: con Walter Benjamin, ogni documento di civiltà è insieme documento di barbarie; l'innesto deve assumere tale ambivalenza³. Da qui la necessità di una cultura costruttiva: la *tectonic culture* di Kenneth Frampton chiede onestà del bordo, giunto dichiarato e misura dell'oggetto come misura dell'ombra e dunque della città⁴. La rovina “vola” per evidenza minima: un profilo che trattiene il cielo quanto basta; un'altezza che non preme; un bordo che rende visibile la luce in movimento. Tra i moderni, Carlo Scarpa mostra che il dettaglio è sintassi: gocciolatoi che scrivono l'acqua, giunti che incidono la soglia, parapetti che trasformano il riflesso in figura⁵. Trasferita in sommità, quell'etica fa del cappello un micro-paesaggio che rende percepibile pioggia, brezza, riverbero senza eccedere la misura del luogo. La poetica operativa si riassume in tre verbi: *sospendere*, *sporgere*, *cucire*. *Sospendere* è concedere una soglia d'ombra che sostiene il racconto; *sporgere* è dare una lingua di penombra che riattiva prossimità e sosta; *cucire* è offrire continuità a frammenti separati con una promenade di cresta che orienta senza monumentalizzare. Da qui la distinzione fra icona e figura: la prima pretende valore in sé; la seconda vale nella rete di relazioni che accende. Un cappello figurale non cura la rovina: le restituisce voce. La sommità torna interfaccia, campo di scambio tra luce e ombra, aria che sale e che scende, sguardi vicini e lontani. Il cappello istituisce una prosodia fine — variazioni minime leggibili nelle ore e nelle stagioni — una scrittura discreta e quindi condivisibile. Contro la monotonia dell'oggetto standard — torri “verdi” ripetitive, coronamenti neutralizzati — la rovina invita a riaprire l'immaginario del volo con figure misurate, sotto la soglia del clamore e sopra quella dell'insignificanza. Materiali e colori non imitano, dialogano; le dimensioni rispettano la scala dell'errore tollerabile. Il cappello è nota a margine che, in alto, si fa titolo: poco basta, se è preciso. Restituire il cielo a figure non urlate è un gesto critico: smonta l'autosufficienza dell'oggetto e affida al dettaglio la responsabilità del senso. Chi attraversa una rovina incoronata con misura non vede un oggetto, percepisce un diverso regime dell'ombra, una diversa tenuta del silenzio, una diversa disponibilità alla sosta. Se l'architettura ha ancora margine per la fantasia disciplinata, lo possiede qui: nella precisione dei minimi scarti, nel coraggio di una sporgenza che non domina, nella leggerezza di una sospensione che non si autocelebra. È un volo bassissimo, e proprio per questo memorabile.

Flying ruins. Summit figures between memory and desire

Calling “flying ruins” the caps that alight on pre-existing structures means restoring to the summit a critical status: not the last act of construction, but the first sentence of a new urban syntax. The ruin has lost its crowning; it offers the city an interrupted profile. Precisely on that margin an intervention opens up that rejects both mimetic restoration and spectacle. Piranesi's capriccios do not reconstruct: they reorganize the air between parts, juxtaposing loggias and passages, making the upper quota a device of orientation rather than closure¹. From this follows a criterion: the addition at the top is not decoration, but a statute of legibility. If, with Aldo Rossi, the city recognizes itself in its permanences, then permanence is not a fixed object but a form capable of generating new relations². It is also a political choice: with Walter Benjamin, every document of civilization is at once a document of barbarism; any graft at height must assume that ambivalence³. Hence the need for a constructive culture: Kenneth Frampton's *tectonic culture* asks for honesty of the edge, a declared joint, and the measure of the overhang as the measure of shadow — and therefore of the city⁴. The ruin “flies” through minimal evidence: a profile that holds just enough sky; a height that does not press; an edge that renders visible the motion of light. Among the moderns, Carlo Scarpa shows that detail is syntax: drip edges that write water, joints that incise the threshold, parapets that turn reflection into figure⁵. Transposed to the summit, that ethic makes the cap a micro-landscape that renders perceptible rain, breeze, and shimmer without exceeding the measure of place. Its operative poetics can be summarized in three verbs: *to suspend*, *to project*, *to stitch*. *To suspend* is to grant a threshold of shade that sustains the narrative; *to project* is to cast a tongue of penumbra that reactivates proximity and pause; *to stitch* is to give continuity to separated fragments with a ridge promenade that orients without monumentalizing. Hence the distinction between icon and figure: the former claims value in itself; the latter gains value within the network of relations it sparks. A figural cap does not “heal” the ruin: it returns a voice to it. The summit becomes again an interface, a field of exchange between light and shadow, rising and falling air, near and distant gazes. The cap institutes a fine prosody — minimal variations legible across hours and seasons — a quiet script and therefore shareable. Against the monotony of the standard object — repetitive “green” towers, neutralized cornices — the ruin invites us to reopen the imaginary of flight with measured figures, below the threshold of clamor and above the threshold of insignificance. Materials and colors do not imitate but dialogue; dimensions respect a tolerable margin of error, allowing difference to be perceived without offense to place. The cap becomes a marginal note that, above, becomes a title: little is enough, if precise. Returning the sky to unshouted figures is a critical act: it dismantles the self-sufficiency of the object and assigns meaning to detail. Those who cross a ruin crowned with measure do not perceive an extra object but a different regime of shadow, a different hold of silence, a renewed hospitality to pause. If architecture still has room for disciplined imagination, it lies here: in the precision of minimal shifts, in the courage of a projection that does not dominate, in the lightness of a suspension that does not celebrate itself. It is a very low flight and memorable precisely for that.

Note | Endnotes

¹Ficacci L., *Giovanni Battista Piranesi: The complete etchings*, Taschen, 2000.

²Rossi A., *L'architettura della città*, Marsilio, Venezia, 1966.

³Benjamin W., “On the concept of history”, in H. Eiland, Jennings M.W. (a cura di) | (edited by), *Selected writings, Volume 4: 1938–1940* (pp. 389–400), Harvard University Press, 2003.

⁴Frampton K., *Studies in tectonic culture: The poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*, MIT Press, 1995.

⁵Murphy R., *Querini Stampalia Foundation: Carlo Scarpa (Architecture in Detail)*, Phaidon Press, 1993.

La perdita del centro di Hans Sedlmayr

di Monica Santoro

In *La perdita del centro*, Sedlmayr non traccia soltanto una storia dell'arte moderna, ma interpreta la modernità come una disgregazione dell'essere. Le arti figurative dell'Ottocento e del Novecento diventano *documenta animi*, segnali della frattura che ha dissolto l'unità dell'esistenza occidentale. In passato l'arte si fondava su un centro trascendente - Dio, l'Uomo, il *Logos* - mentre la modernità appare centrifuga, priva di fondamento e di senso.

Nel primo capitolo, *Nuovi temi dominanti*, Sedlmayr mostra come nuove forme iconografiche rivelino la perdita dell'unità spirituale, sostituendo i grandi temi integratori del passato con spazi frammentari. Richiamando H. Schrade "Perché il tema altro non è se non la vita che cerca una forma"¹, Sedlmayr osserva come le forme moderne non riescano più a incarnare la vita, ma ne riflettano la dispersione.

Attraverso la metodologia delle forme critiche, l'arte viene interpretata come sintomo di un turbamento dello spirito. Il disfacimento degli stili e la perdita dell'unità formale manifestano una scissione ontologica dell'uomo dal proprio principio generativo. L'arte moderna diventa così una testimonianza dell'assenza del centro e, insieme, della nostalgia di esso. Oggi tale smarrimento si manifesta nella vita quotidiana come radicalizzazione di quella stessa scissione ontologica individuata da Sedlmayr. La frammentazione culturale e la precarietà dei riferimenti interiori producono una condizione esistenziale di dispersione e mancanza di unità. In architettura, tale crisi si riflette negli spazi anonimi e transitori della modernità, veri e propri non-luoghi, privi di centro e incapaci di restituire un ordine simbolico condiviso.

La perdita del centro si presenta come una vera e propria teologia laica della forma, un atto di resistenza metafisica contro la frammentazione, ma anche un appello alla restaurazione interiore del senso, là dove la modernità ha edificato soltanto il deserto del proprio splendore.

The Loss of The Center by Hans Sedlmayr

In *The Loss of the Center*, Sedlmayr does not merely trace a history of modern art, but interprets modernity as a disintegration of being. The figurative arts of the nineteenth and twentieth centuries become testimonies of the soul, signals of the fracture that has dissolved the unity of Western existence. In the past, art was based on a transcendent center - God, Man, the

Logos - whereas modernity appears centrifugal, lacking foundation and meaning.

In the first chapter, *New Dominant Themes*, Sedlmayr shows how new iconographic forms reveal the loss of spiritual unity, replacing the great integrative themes of the past with fragmentary spaces. Referring to H. Schrade "Because the theme is nothing other than life seeking a form"¹, Sedlmayr observes how modern forms can no longer embody life, but reflect its dispersion.

Through the methodology of critical forms, art is interpreted as a symptom of a disturbance of the spirit. The disintegration of styles and the loss of formal unity manifest an ontological split of man from his generative principle. Modern art thus becomes a testimony to the absence of the center and, at the same time, to the nostalgia for it. Today, this sense of disorientation manifests in everyday life as

a radicalization of the same ontological split identified by Sedlmayr. Cultural fragmentation and the precariousness of inner references produce an existential condition of dispersion and lack of unity. In architecture, this crisis is reflected in the anonymous and transient spaces of modernity, true non-places, devoid of a center and incapable of providing a shared symbolic order.

The Loss of the Center presents itself as a veritable secular theology of form, an act of metaphysical resistance against fragmentation, but also an appeal for the inner restoration of meaning, where modernity has built only the desert of its own splendor.



Note | Endnotes

¹Sedlmayr H., *Perdita del centro. Le arti figurative dei secoli XIX e XX come sintomo e simbolo di un'epoca*, Rusconi, Milano, 1974, p.17.