Vesper
Rivista di architettura, arti e teoria
Journal of Architecture, Arts & Theory

No. 7 | Cielo | Sky
Autunno | Inverno 2022
Fall | Winter 2022

ISBN 978-88-229-0817-9
ISSN 2704-7598
DOI 10.57644/Vesper007

Progetti | Projects
36 – 49

Sandro Marpillero, Patricia Dailey

Terminal Iron Works: Skies in a Room
Terminal Iron Works: cieli in una stanza

DOI 10.57644/Vesper007_004

Keywords David Smith, upcycling, analogy, Alice, daydream
Parole chiave David Smith, upcycling, analogia, Alice, sogno ad occhi aperti

Abstract

Terminal Iron Works: Skies in a Room

The contribution is a reflection on the upcycling of American sculptor David Smith's Terminal Iron Works studio/workshop, built by him in three phases (1942, 1958, 1961) in Bolton Landing, New York, before family members pragmatically modified it (in 1974 and 1996) after his death.
The argument interpreting the 2014 project by Marpillero Pollak Architects is comprised of three parts: a critical text which first introduces the project and its poetic aims; then a dialogue between Marpillero and Dailey, which relates the new spatiality to Gilles Deleuze's interpretation of Lewis Carroll's *Alice Through the Loking* Glass by means of a personal association with the 'infinite trees' mentioned in a 1960s song by Gino Paoli *Il cielo in una stanza* (The Sky in a Room); finally, the third part is a daydream that explores the construction of the project's environmental apparatus through three diagrams on the notions of orientation, sense, and paradox. The resulting integration, in analogical terms, of some more normative modes for representing the project, offers a mapping of the archaeological traces that resonate in Smith's creative universe, allowing to draw in architectural terms the 'skies in a room' invoked by Smith himself with his totemic sculptures, ritualistically disposed in a clearing within the Adirondacks' sublime nature.

Terminal Iron Works: cieli in una stanza

Il contributo è una riflessione sull'*upcycling* dello studio/officina Terminal Iron Works dell'artista americano David Smith, costruito da lui stesso in tre fasi (1942, 1958, 1961) a Bolton Landing, New York, prima che i membri della famiglia lo modificassero pragmaticamente (nel 1974 e nel 1996) dopo la sua morte.
Tre parti compongono il ragionamento che interpreta l'intervento del 2014 da parte dello studio Marpillero Pollak Architects: un testo critico introduce il progetto e il suo obiettivo *poetico*; un dialogo tra Marpillero e Dailey, mette in relazione i nuovi spazi con l'interpretazione che Gilles Deleuze diede dell'avventura di *Alice attraverso lo specchio* (Lewis Carroll) attraverso un'associazione personale con gli "alberi infiniti" citati da Gino Paoli nella canzone degli anni Sessanta *Il cielo in una stanza*; la terza parte è un sogno ad occhi aperti che esplora la costruzione degli apparati ambientali realizzati dal progetto attraverso tre diagrammi sulle nozioni di orientamento, senso e paradosso. La risultante integrazione in termini analogici di alcune modalità più normative di rappresentazione del progetto offre una mappatura delle tracce archeologiche che risuonano nell'universo creativo di Smith, consentendo di disegnare in termini architettonici i 'cieli in una stanza' invocati da Smith stesso con le sue sculture totemiche, disposte ritualisticamente nella radura al centro della sublime natura degli Adirondacks.

Daro Sulakauri, *I started to observe the nature, just like I did when I was a kid*, dalla serie | from the series *I was dreaming when I wrote this*, 2020

Università Iuav di Venezia
Department of Architecture and Arts

VESPER No. 7

9 788822 908841
ISBN 978-88-229-0884-1
ISSN 2704-7598 € 18

Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del progetto

VESPER No. 7

SKY

VESPER No. 7

CIELO

CIELO | SKY

Fall | Winter 2022
Journal of Architecture, Arts & Theory

Quodlibet

Autunno | Inverno 2022
Rivista di architettura, arti e teoria

Vesper
Rivista di architettura, arti e teoria

Vesper è una rivista scientifica semestrale, multidisciplinare e bilingue, si occupa delle relazioni tra forme e processi del progetto e del pensiero. Ponendo lo sguardo al crepuscolo, quando la luce si confonde con il buio e l'oggetto illuminante non è più visibile, *Vesper* intende leggere l'atto progettuale seguendo e rendendo evidente il moto della trasformazione. Pitagora identificò nel pianeta Venere sia la stella della sera (*Hesperos*) che quella del mattino (*Phosphoros*), i due nomi si riferiscono allo stesso astro ma posto in condizioni temporali differenti. *Vesper* dichiara quindi una posizione più che un oggetto e privilegia il situarsi che ne profila lo statuto. Non è qui accesa la luce tagliente dell'alba, che promette giorni completamente nuovi e alti sol dell'avvenire, ma quella che fa intravedere nella penombra una possibilità nell'esistente.

Richiamando e rinnovando la tradizione delle riviste cartacee italiane, *Vesper* ospita un paesaggio articolato di modalità narrative, accoglie forme di scrittura e stili differenti, privilegia l'intelligenza visiva del progetto, dell'espressione grafica, dell'immagine e delle contaminazioni tra linguaggi. La rivista è pensata nella sua successione di numeri tematici come discorso sulla contemporaneità, nello spazio di ogni singolo numero è articolata in un insieme di rubriche che gettano luci differenti sul tema. Nel procedere delle diverse sezioni – editoriale, citazione, progetto, racconto, lezione, saggio, inserto, traduzione, archivio, viaggio, ring, tutorial, dizionario – mutano i riverberi tra idee e realtà, si accende l'intreccio tra evidenze concrete e loro potenzialità, potenziali trasformativi, immaginari. Le rubriche sono pensate non per aggiornare istantaneamente ma per indagare condizioni progettuali e per fornire strumenti e materiali dall'*ombra lunga*.

Vesper
Journal of Architecture, Arts & Theory

Vesper is a six-monthly, multidisciplinary and bilingual scientific journal which deals with the relationships between forms and processes of thought and of design. Gazing into the dusk, when light slowly merges with darkness and the illuminating object is no longer visible, *Vesper* aims to interpret the act of designing through tracing and revealing the movement of transformation. Pythagoras identified in the planet Venus both the evening star (*Hesperos*) and the morning star (*Phosphoros*), assigning the two names to the same star observed in different temporal conditions. *Vesper* thus states a perspective rather than an object, privileging the condition that defines its status. Rather than the sharp light of dawn, heralding a brand-new day and promising a brighter future, it is the twilight that allows you to have a glimpse at the potential of what is already there.

Following the tradition of Italian paper journals, *Vesper* revives it by hosting a wide spectrum of narratives, welcoming different writings and styles, privileging the visual intelligence of design, of graphic expression, of images and contaminations between different languages. The journal is conceived as a series of thematic issues that build a discourse on the contemporary. Each issue is divided into sections that offer a range of diverse perspectives on the theme analysed: editorial, quote, project, tale, lecture, essay, extra, translation, archive, journey, ring, tutorial, dictionary. Throughout the different sections, reverberations between ideas and reality change, connections emerge between tangible facts and their potentials, transformative prospects, collective perception. The principal aim of these sections is not to provide instant news, but to offer an in-depth investigation of different instances of design and to provide tools and materials that have a long-lasting effect.

Università Iuav di Venezia
Department of Architecture and Arts

Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del progetto

VESPER No. 7

CIELO

Fall | Winter 2022
Journal of Architecture, Arts & Theory

Autunno | Inverno 2022
Rivista di architettura, arti e teoria

Daro Sulakauri, *Chiatura City. Cable Car System*, from the series | dalla serie *The Black Gold*, Georgia, 2018.

Editoriale | Editorial
8 – 17 Sara Marini
Cielo
Sky

Citazione | Quote
18 – 22 Cedric Price
Flocks

Breve estratto da un testo critico che definisce la rotta o le coordinate di attraversamento del tema. | Brief excerpt from a critical text concerning different perspectives on the topic.

Progetti | Projects
24 – 35 Mark Foster Gage
The Architecture of Ouranos

36 – 49 Sandro Marpillero, Patricia Dailey
Terminal Iron Works: Skies in a Room
Terminal Iron Works: cieli in una stanza

50 – 61 Lina Malfona
Interno manierista. Il nuovo Casinò di Venezia
A Mannerist Interior. Venice's New Casino

62 – 79 Alberto Bertagna
Il bivacco evolutivo
The Evolutionary Bivouac

Contributi che indagano le ragioni, le *mise-en-scène*, le risultanti di progetti realizzati attraverso le voci degli autori e/o di critici. | Contributions that investigate the reasons, the *mise-en-scènes*, and the results of an accomplished project throughout the voices of the authors and/or the critics.

Inserto | Extra
80 – 89 Michelangelo Frammartino
Il buco
The Hole

Forma e modo d'espressione di questa rubrica sono a discrezione dell'autore. | The section consists in the original contribution of an author.

Viaggio | Journey
90 – 96 Alessandro Calefati
L'espressione del cielo. Le interfacce estetiche in Watsuji Tetsurō
The Expression of the Sky. Aesthetic Interfaces in Watsuji Tetsurō

Resoconto di un viaggio fisico o immaginario e delle sue evoluzioni temporali e spaziali. | A physical or imaginary journey in its temporal and spatial development.

Saggi | Essays
98 – 111 Massimo Palma
Lenz e *Lesabéndio*. Il progetto contro il cielo in Scheerbart e Celan
Lenz and *Lesabéndio*. Design Against the Sky in Scheerbart and Celan

Saggi critici articolati in citazioni, note, iconografie e una bibliografia. | Essays including quotes, notes, iconography and bibliography.

112 – 125 Giuseppe D'Acunto
Il cielo in terra: artificio, inganno e prospettiva nel *Trionfo del Nome di Gesù* di Giovan Battista Gaulli
Heaven on Earth: Artifice, Deception, and Perspective in Giovan Battista Gaulli's *Trionfo del Nome di Gesù*

126 – 139 Luca Lanini
Al di là del cielo. Georgij Krutikov e il cosmismo nell'avanguardia sovietica
Beyond the Sky. Georgy Krutikov and Cosmism in the Soviet Avant-garde

140 – 154 Ludovico Centis
Life and Death in the Clouds. Design and the Meteorological Obsession
Vita e morte tra le nuvole. Il design e l'ossessione meteorologica

155 – 156 Bibliografie | Bibliographies

Archivi | Archives

Testo critico che accompagna una selezione di materiali d'archivio presentati con le loro coordinate di provenienza. | Critical text accompanying a selection of archival material presented with its source reference.

158 – 169 Manuel Orazi
Resistenza celeste. Un monumento di provincia e la sua "forma aperta" nell'epoca del relazionismo spaziale
Celestial Resistance. A Provincial Monument and Its 'Open Form' in the Era of Spatial Relations

170 – 178 Marzia Marandola
Costruire una tenda sotto il cielo
Building a Tent Under the Sky

Racconti | Tales

Narrazioni testuali o per immagini attraverso realtà note o ipotetiche. | Textual or visual narratives exploring actual or hypothetical worlds.

180 – 182 Roberto Conte
Il cielo al limite dello spazio
The Sky at the Edge of Space

183 – 187 Michael Hirschbichler
Dissolves (Sky Pieces)

Traduzione | Translation

Traduzione inedita di un documento anticipata da un commento critico che ne evidenzia rilevanza e attualità. | Unreleased translation of a document introduced by a critical comment highlighting its relevance.

190 – 193 DROIT AU CIEL
Micol Roversi Monaco
"Diritto del cielo": il caso francese
'Right to the Sky': Air Law in France

194 – 203 République française
Codice dei Trasporti e Codice dell'Aviazione Civile
Transports Code and Civil Aviation Code

Dizionario | Dictionary

Definizioni critiche di tre lemmi in italiano e tre lemmi in inglese contribuiscono alla precisazione del tema. Il dizionario prosegue con l'evolvere di "Vesper", si compone in itinere. | Critical definitions of three headwords in Italian and three headwords in English that contribute to point out the issue's topic. The definitions through the issues of "Vesper" will compose an ongoing dictionary.

204 – 205 Fred Scharmen
Space

206 – 207 Ettore Rocca
Timaeus

208 – 209 Sara Buoso
Universe

210 – 211 Federico Deambrosis
Australe

212 – 213 Claudia Pirina
Boreale

214 – 215 Silvia Dalzero
Città (volanti)

Terminal Iron Works: Skies in a Room*

Terminal Iron Works: cieli in una stanza*

The objective is to offer a *poetic* contribution with indicative images about the *upcycling* of the Terminal Iron Works studio/workshop[1] by sculptor David Smith (1906-1965), who had built it himself in three phases (1942, 1958, 1961) in Bolton Landing (NY)[2], before it was pragmatically transformed after his death by his family members (1974, 1996).

Patricia Dailey is co-author of the following texts, introducing conceptual readings in counterpoint to ten images of the project, sometimes placing the latter within constellations of other references, which in my case are informed by Melandri's 'analogical thinking'[3].

The first proposed title, *Il cielo in una stanza* (*The Sky in a Room*)[4], had triggered in Tricia the memory of when she had met the son of Gino Paoli, author in 1960 of the song of the same title, during a trip in a VW-Cabrio in Milan, a fashionable convertible car at the time. Based on this personal association with 'infinite trees' reinforced by the extraordinary sets mounted for a performance by Paoli on Italian public broadcasting channel RAI 1, the consequent 'reverie'[5] makes use of Tricia's voice 'on girls' side'[6] in analogy with *Alice through the Looking Glass* by Lewis Carroll, filtered through the interpretation modelled on Deleuze's 'logic of sense'[7]. The ensuing three diagrams explore the project according to the notions of orientation / positioning of good sense, meaning / becoming of common sense, and their paradoxical combination in a composite / serial system, corresponding to Alice's 'moves' on the chess board of her encounters (Tweedledee, Tweedledum, Humpty Dumpty, the Queens) throughout the story. The diagrams focus on a detail that indicates the occupied square and the relative position in the sequence of thresholds she crosses (train/forest, water/forest, forest/exterior), to be read topologically with respect to other images that generate an interpretative constellation of the project (counterclockwise: historical photograph top left, conceptual sketch, axonometric diagram, detail of the completed project). The diagrams map the stages of these modes of presentation within the process of reconstructing and interpreting the space.

The association between Paoli's and Carroll's texts allows us to identify an interpretive clue for an initiatory path, sexual[8] in the case of Paoli and concerning linguistic acquisition in Carroll, which in both cases was a way of constructing meaning and identity. We establish a relationship between Paoli's 'infinite trees' and the horizontality of Carroll's chessboard; the former not viewed as a vertical expansion towards a sky to be conquered technologically but, rather, as trees in a forest inhabited by figures whose intellectual/cognitive trajectory

L'obiettivo è offrire un contributo *poetico*, con immagini indicative a proposito dell'*upcycling* dello studio/officina Terminal Iron Works[1] dello scultore David Smith (1906-1965), che lo aveva costruito da solo in tre fasi (1942, 1958, 1961) a Bolton Landing (NY)[2], prima che venisse trasformato pragmaticamente dopo la morte dai membri della sua famiglia (1974, 1996).

Patricia Dailey è co-autrice dei seguenti testi, introduce letture concettuali in contrappunto a dieci immagini del progetto, a volte posizionandolo in costellazioni di altri riferimenti, che nel mio caso sono informati dal "pensiero analogico" avanzato da Melandri[3].

Il titolo dapprima proposto, *Il cielo in una stanza*[4] aveva provocato in Tricia la memoria di aver conosciuto il figlio di Gino Paoli, autore nel 1960 della canzonetta con questo stesso titolo, nel corso di una gita in una VW-Cabrio a Milano, auto decappottabile dell'epoca. A partire da tale associazione personale con "alberi infiniti", rafforzata dalla straordinaria scenografia in una performance di Paoli su Rai 1, la conseguente "fantasticheria"[5] si avvale della voce di Tricia "dalla parte delle bambine"[6] in analogia con la *Alice Through the Looking Glass* di Lewis Carroll, filtrata dalla interpretazione data secondo la "logica del senso" di Deleuze[7]. Ne sono risultati tre diagrammi che esplorano il progetto secondo le nozioni di orientamento/posizionamento del buon senso, significato/divenire del senso comune, e la loro combinazione paradossale in sistema composito/seriale, corrispondenti alle "mosse" di Alice sulla scacchiera dei suoi incontri (Tweedledee, Tweedledum, Humpty Dumpty, le Regine) nel corso del racconto. I diagrammi sono incentrati su un dettaglio che indica la casella occupata e la posizione relativa nella sequenza di soglie da lei attraversate (treno/foresta, acqua/foresta, foresta/esterno), da leggere topologicamente rispetto ad altre immagini che generano una costellazione interpretativa del progetto (in senso antiorario: fotografia storica in alto a sinistra, schizzo concettuale, diagramma assonometrico, dettaglio del progetto realizzato). I diagrammi offrono una mappa degli stadi di queste modalità di presentazione, nel processo di ricostruzione dello spazio e della sua lettura.

La associazione tra i testi di Paoli e Carroll ci consente di individuare una traccia di lettura per un sentiero iniziatico, che nel caso di Paoli era sessuale[8] e di Carroll di acquisizione linguistica, in entrambi i casi modalità per costruire significato e identità. Stabiliamo una relazione tra gli "alberi infiniti" di Paoli e l'orizzontalità della scacchiera di Carroll, non come estensione verticale verso un cielo da conquistare tecnologicamente ma, piuttosto, come alberi in una foresta abitata da figure il cui tracciato

Sandro Marpillero, Patricia Dailey

path is oriented towards environmental affinities rather of domination. This affinity with the environment defines an area of human rituals which Smith's totemic sculptures bring to the fore. As such, their interpretation as objects is re-evaluated in light of a different relationship with the sublime landscape of the Adirondacks surrounding Bolton Landing. This also changes the terms of the modernist aesthetic applied to his work, emphasizing the role of play and ritual in the generation of a broader sense of the 'present', through artistic practices that acknowledge the irruption of temporality into the very structure of perception and its psychological reverberations[9].

This project is therefore a reading not only of the trajectory of the renovation/upcycling process through the archaeological framing of existing spaces and the insertion of architectural apparatuses, but also of how to 'make sense' of the material of the past, observing it through Carroll's mirror. In doing so, our dialogue questions the transcendence of modernism and the American mythology of introducing a *Machine in the Garden*[10]. By re-reading David Smith's studio/workshop in this way, we propose to think about the future in relation to a little girl, or rather, to think about the present in relation to a freedom without *telos* or overdetermination of the past, according to a plurality of skies intended as horizons of possibility.

di crescita intellettuale/cognitiva è indirizzato verso affinità ambientali piuttosto che di dominio. Tale affinità con l'ambiente definisce un'area di ritualità umana che, in quanto tale, porta in primo piano le sculture totemiche di Smith, rivalutandone l'interpretazione in quanto oggetti secondo un diverso rapporto con il sublime paesaggio degli Adirondacks che circondano Bolton Landing. Questo modifica anche i termini propri dell'estetica modernista applicata al suo lavoro, enfatizzando il ruolo del gioco e del rito nella generazione di un senso allargato del "presente", attraverso pratiche artistiche che riconoscano l'irruzione della temporalità nella struttura stessa della percezione, e delle conseguenti risonanze psicologiche[9].

Questo progetto è quindi una lettura non solo della traiettoria del rinnovo prodotto attraverso l'inquadramento archeologico di spazi esistenti e l'inserzione di apparati architettonici, ma anche di come "far senso" del materiale del passato, osservandolo attraverso lo specchio di Carroll. Nel far questo, il nostro dialogo pone in questione la trascendenza del modernismo e la mitologia americana di introdurre una *Macchina nel giardino*[10]. Rileggendo il laboratorio/officina di Smith in questo modo, proponiamo non solo di pensare al futuro in rapporto a una bambina ma, piuttosto, di pensare al presente in relazione a una libertà senza *telos* né sovradeterminazioni del passato, secondo una pluralità di cieli in quanto orizzonti di possibilità.

* *Area* | *Luogo*: Bolton Landing, New York; *Project* | *Progetto*: 2014; *Construction* | *Costruzione*: 2014; *Client* | *Cliente*: Rebecca Smith, Michael Coffey; *Architectural Design* | *Progettazione architettonica*: Marpillero Pollack Architects; *Structural Design* | *Progettazione strutturale*: Donald W. Montgomery; *MEP Design* | *Progettazione impiantistica*: Aztech Geothermal; *Contractor* | *Impresa edile*: Moreau Associates; *Steel* | *Acciaio*: Bonacio Metals; *Millwork* | *Fresatura*: Saranac Hollow Woodworking.

1 'My workshop is a small factory, with the same make and quality tools used by productive factories'. | "Il mio laboratorio è una piccola fabbrica, con gli stessi strumenti di marca e qualità utilizzati dalle fabbriche produttive". D. Smith, *Notes on my Work*, in Idem, *David Smith. Collected Writings, Lectures, and Interviews,* edited by | a cura di S.J. Cooke, University of California Press, Oakland 2018, p. 313. *Terminal Iron Works. The Sculpture of David Smith* is the title of a book written by Rosalind E. Krauss and published in 1971 by The MIT Press | è il titolo di un volume scritto da Rosalind E. Krauss e edito nel 1971 da The MIT Press.

2 'My sculpture is part of my world: it's part of my everyday living, it reflects my studio, my house, my trees, the nature of the world I live in'. | "La mia scultura è parte del mio mondo: fa parte della mia vita quotidiana, riflette il mio studio, la mia casa, i miei alberi, la natura del mondo in cui vivo". D. Smith, *Interview by David Sylvester* (1960), in *ibid.*, p. 317.

3 Melandri qualifies analogical reasoning in seven principles: continuous gradation, with bipolarity and third element included; contradiction included, with opposition and tension; functional identity; intentionality; intensitivity; continuity; infinity. | Melandri qualifica la forma di razionalità della analogia in sette princìpi: gradazione continua, con bipolarità e terzo incluso; contraddizione inclusa, con contrarietà e tensione; identità funzionale; intenzionalità; intensività; continuità; infinità. E. Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Quodlibet, Macerata 2004.

4 'This room no longer has walls / but trees / infinite trees / […] / This purple ceiling / no longer exists / I see the sky above us / who remain here, abandoned / as if there were nothing / nothing left in the World'. | "Questa stanza non ha più pareti / Ma alberi / Alberi infiniti / […] / Questo soffitto viola / No, non esiste più / Io vedo il cielo sopra noi / Che restiamo qui, abbandonati / Come se non ci fosse più / Niente, più niente al mondo". G. Paoli, *Il cielo in una stanza*, 1960.

5 The relationship between 'dream-work' and 'reverie' defined by Freud in *The Interpretation of Dreams* is introduced, in analogy with the creative production phase of a project, in my text | La relazione tra "lavoro onirico" e "fantasticheria" definita da Freud in *L'interpretazione dei sogni*, è introdotta, in analogia con la fase di produzione creativa di un progetto, nel mio testo *Dream-Work*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", no. 2 (*Materia-autore* | *Author-Matter*), Spring-Summer | primavera-estate 2020, pp. 204-205.

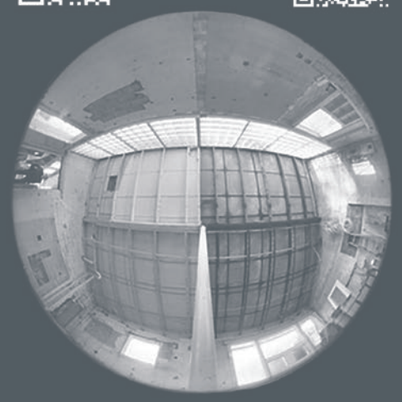
6 This is the title of a text that marked an important moment in feminist theory for recognising that identity is shaped by the cultural environment. | Questo il titolo di un testo che aveva segnato un momento importante di consapevolezza femminista, nel riconoscere che l'identità è costruita dall'ambiente culturale. E. Gianini Belotti, *Dalla parte delle bambine. L'influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primissimi anni di vita*, Feltrinelli, Milano 1973.

7 'Sense is never only one of the two terms of the duality which contrasts things and propositions, substantives and verbs, denotation and expression; it is also the frontier, the cutting edge, or the articulation of the difference between the two terms, since it has at its disposal an impenetrability which is its own and within which it is reflected'. | "Il senso non è mai soltanto uno dei due termini di una dualità che contrappone le cose alle proposizioni, i sostantivi ai verbi, le designazioni alle espressioni, poiché è anche la frontiera, il filo di lama o l'articolazione della differenza tra gli uni e gli altri, poiché dispone di una impenetrabilità che gli è propria nella quale si riflette". G. Deleuze, *Logique du sens*, Éditions de Minuit, Paris 1969; En. tr. *The Logic of Sense*, The Athlone Press, London 1990, p. 28; tr. it. *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 33.

8 Paoli explained that the song was inspired by the one-night encounter with a prostitute: 'I wanted to describe the moment in which you are in bed with a woman, you just had sex, and in the air you feel a sort of magic, which you don't know where it comes from and which immediately vanishes'. | Paoli spiega che la canzone ha preso ispirazione dall'incontro di una notte con una prostituta: "Volevo descrivere il momento in cui sei a letto con una donna, hai appena fatto sesso, e nell'aria senti una sorta di magia, che non sai da dove venga e che subito svanisce". In www.gotamillionrhymes.wordpress.com/2014/05/06/il-cielo-in-una-stanzathe-sky-in-a-room/, accessed | consultato il 13/08/2022.

9 'The sphere of art in our society can be marked out as the lumber room for gathering "unstable" signifiers, which do not properly belong either to synchrony or to diachrony, either ritual or play'. | "Ci si può chiedere, a questo punto, se la sfera dell'arte nella nostra società non sia il ripostiglio deputato a raccogliere questi significanti 'instabili', che non appartengono più propriamente né alla sincronia né alla diacronia, né al rito né al gioco". G. Agamben, *Il paese dei balocchi. Riflessioni sulla storia e sul gioco*, in Idem, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia* (1978), Einaudi, Torino 2001, p. 75; En. tr. *Playland. Reflections on History and Play*, in Idem, *Infancy and History. The Destruction of Experience*, Verso, New York 1993, p. 80.

10 See | Si veda L. Marx, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford University Press, Oxford 1964.



The sequence of Smith at work (on the left) acts as a timeline between the construction of the first workshop (1942) and the 1963 photo in which he is looking at the fields with totem/sculptures, under a low winter sky.

The fish-eye image of the space at the end of demolition phase (on the right) reveals the layering of construction joists from 1942 and 1961 facing a new skylight, and the trace of a scar at the seam between their mis-aligned concrete blocks. The celestial dome of this view constitutes Smith's 'universe', and its constellation of traces. Other clues reveal the interventions operated by Smith on his own earlier construction during the 1958 addition, focused on the south-east corner where his office used to be, a key position in relation to the outside that got confirmed by the location of his latest 1958 office. Visible on the concrete block wall on the left side of the image is an undated fresco probably done to test colors for sculptures, now located next to the headboard in the bedroom.

This pairing of images asserts the project's intention to establish a relation of continuity with the temporal flow of Smith's work, with his matching the step-by-step construction of the workshop/factory to the hybrid assemblages of his sculptural works.

The QR code on the right links to the RAI 1 performance by Gino Paoli of his song *Il cielo in una stanza* (1960). The one on the left links to the video prepared for the installation of our project about the upcycling of Terminal Iron Works at the *Erasmus Effect* exhibition held at MAXXI in Rome in 2013.

Smith's works in the timeline are: *Classic Figure III* (1945), *Star Cage* (1950), *17 h's* (1950), *Hudson River Landscape* (1951), *Five Units Equal* (1956), *Tank Totem IX* (1960).

La sequenza di Smith al lavoro (a sinistra) funge da traiettoria temporale tra la costruzione del primo studio (1942) e la foto del 1963 in cui guarda i campi con le sue sculture totemiche, in un basso orizzonte di cielo invernale.

L'immagine *fish-eye* dello spazio alla fine della fase di demolizione (a destra) rivela la stratificazione delle travature della costruzione del 1942 e del 1961 rivolte verso un nuovo lucernario e la traccia di una cicatrice in corrispondenza della giuntura tra i vari mattoni di cemento disallineati tra loro. La volta celeste di questa veduta rappresenta l'"universo" di Smith e la sua costellazione di tracce. Altri indizi rivelano gli interventi operati sempre da Smith sulla sua precedente costruzione durante gli ampliamenti del 1958, concentrati nell'angolo sud-est dove si trovava il suo studio: una posizione chiave rispetto all'esterno che è stata confermata dall'ubicazione del suo ultimo studio del 1958. Sul muro di cemento a sinistra dell'immagine è visibile un affresco non datato, probabilmente realizzato per testare i colori delle sculture, ora collocato accanto alla testiera nella camera da letto.

Questo abbinamento di immagini afferma l'intenzione del progetto di stabilire una relazione di continuità con il flusso temporale del lavoro di Smith, con il suo far corrispondere la costruzione per fasi del laboratorio/officina agli assemblaggi ibridi delle sue opere scultoree.

Il codice QR a destra rimanda alla performance di Gino Paoli su RAI 1 della sua canzone *Il cielo in una stanza* (1960). Quello a sinistra conduce al video preparato per l'installazione del nostro progetto sull'*upcycling* di Terminal Iron Works alla mostra *Erasmus Effect* tenutasi al Museo MAXXI di Roma nel 2013.

Le opere di Smith nella sequenza temporale sono: *Classic Figure III* (1945), *Star Cage* (1950), *17 h's* (1950), *Hudson River Landscape* (1951), *Five Units Equal* (1956), *Tank Totem IX* (1960).

Conversation

Part One

Sandro Marpillero The title *Skies in a Room* acknowledges that, upon close inspection, the ceiling of Smith's workshop/factory consists of two different framing systems. Their juxtaposition offers access to an individualized language, in analogy with Lewis Carroll's Alice, who crosses a mirror to 'become queen', exceeding the limitations of the Victorian room in which she is confined.

Patricia Dailey It begins with circles: a fish-eye photo, a mirror, and a question: 'Where is the sky for Alice?' The eye is guided in a circular path: skies in a room, plural. Direction is up-ended. This leads us to think through the narrative space of the project, as it is represented. As Deleuze notes, Alice accepts to enter the chessboard as a surface[1]; the surface in her game acts as her sky. We start by using the sky as a 'stepping off' point for Alice's passage, inverting relations of space and time. This repositions the sky and its relation to the horizon: the sky is recast both representationally and theoretically, in order to think through the place of modernity in relation to the notion of the environmental apparatus[2].

SM The construction of environmental apparatuses traverses with historical temporality the workshop/factory's interior spaces. The ceiling's framing, brought to light again through upcycling, informs the architectural narrative taking place under a single roof. The space represented in this fish-eye photo is Smith's universe, corresponding to a celestial dome.

PD Crossing through a mirror, through the underbelly of the fish-eye, encompasses *both* sides of the celestial dome. This crossing is both a spatial and a temporal trajectory. It is a regressive movement backwards to go forwards, taking apart in order to open up a new movement from the past. To open up this space is to open up and reframe its affective history. We find the seeds of Smith's environmentalism by means of his daughter's reframing of her childhood play, as if through a daydream…

SM A daydream, like dreamwork, is predicated on a backwards movement through which the unconscious recovers memory traces as they have accumulated in a subject's experiences. This fish-eye photo picks up memory traces from the previous structure. In this sense, our project pursues an archaeological approach to the space's stratifications[3].

PD An archaeology that abandons a stoic monumentality, yet at the same time displaces the sense of 'an exterior reality?' Architecture's classical heritage makes itself into an object, as is the case of Valéry's *Eupalinos*[4]. Instead, we follow his *Dialogue of the Tree*, in which he replaces Plato's philosophical voice with that of Lucretius, whose position about nature is to emphasize environmental flows[5].

SM To set up architectural apparatuses as opposed to objects implies engaging multiple environmental flows, in order to operate at different scales. Buildings can be thought of as filters, acting as modifiers or thresholds that reorient and differently affect the materiality of construction. Architecture creates resonances among imaginary rhythms in a not-nostalgic relationship with historical traces that assert the role of time as its fourth dimension.

Part Two

PD Let's not forget the mother. Can we play a bit with her? The doublings you have illustrated are further augmented by other doublings, marked by the maternal. Like Alice, we are positioned in front of two different temporal openings. But Alice chooses otherwise, and refigures this ambivalence by identifying a wooden surface to cross the wall dividing the space in two halves. The play of her workspace, suspended like a swing in front of this party wall, forges a new disjunction in the space's series from a point of view which was not previously occupiable as a workspace, confined to the ground. *Mythos* is superseded by a new mobility. Alice's movements through the chessboard are also unscripted, creating a different grammar for the association and recycling of elements: the sky being one of these elements, the space of 'work' being another, like you said earlier, referring to dream-work. Work spaces and dream spaces are like an affective rebus that become material[6], they generate new forms.

SM The posts and beams recycled by mother in her 1974 re-appropriation of the 1958 workspace offer an alternative to the dilemma between the two re-opened doors/passages. They came from a pre-existing barn of the fox-farm in the woods' clearing. Their outer layers become the wood screen crossing the party wall, while their cores become paneling at the bedroom's headboard. The capsule allows to see the woods through the glass block from an elevated position so that the sky, no longer the beyond of light, is in a relational position to the woods.

PD This relation to the woods assumes the role of a compass. Like a headless totemic hearth, the fireplace itself has a disjunctive role in orienting the direction of the recycled wood paneling. It is at the center of the eastern half of the divided space, at an unusual angle, beckoning towards the corner that becomes opened up to face the woods. The woods are like a boundary that does not mark a finite end, but an infinite relation, a paradoxical one, of the outside-in. The crown frames the woods and field. Its painted concrete blocks mark the re-territorialization/crowning gesture. They assert the horizontality of the vision, bringing the outside in, thus taking over the 'fields'. This operation takes on the building's language, extending it in ways that it could not speak.

SM The plurality of skies that enclose Smith's universe opens up towards his 'fields', subverting the conventional association between totem and taboo. Totemism is an ontology of Native American Algonquians, different from the western juxtaposition between culture and nature, registering sense through identification with aspects or elements of/in nature, invoking environmental spirits. Acknowledging the totemic character of Smith's work casts it in relations to the sublime woods surrounding the clearing where he positioned his workshop/factory, and re-positioned his sculptures by moving them around as personages in a ritual.

PD Alice picks up the clue to her own process of invocation and connection with the quality of the place. All of a sudden she possesses the position of Alice herself: her crowning is the affirmation of the force of paradox, accepting that the unconscious is at work in language, as one steps onto the sky. This is also why the skies are inside the room, as the spine of legibility: 'The back of this sky that fell in the beginning of time is now the forest where we live and the ground that we walk on'[7].

1 G. Deleuze, *Logique du sens*, Éditions de Minuit, Paris 1969; En. tr. *The Logic of Sense*, The Athlone Press, London 1990, p. 236.
2 See Agamben's *What Is an Apparatus*, in which he goes beyond Foucault's institutional analyses of heterotopias, extending the notion of apparatus to the tool of writing, including 'the pen'. G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006; En. tr. *What Is an Apparatus and Other Essays*, Stanford University Press, Stanford 2009, p. 14.
3 Freud introduces the notion of 'daydream' when defining 'secondary elaboration'. S. Freud, *Die Traumdeutung*, Franz Deuticke, Leipzig-Wien 1899; En. tr. *The Interpretation of Dreams*, Random House, New York 1950, p. 353.
4 P. Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, Javal et Bordeaux, Paris 1926; En. tr. *Eupalinos, or the Architect*, in Idem, *Collected Works of Paul Valéry. Volume 4, Dialogues*, edited by J. Mathews, Princeton University Press, Princeton 1989.
5 We read: 'Tityrus: But could you yourself make or remake Tree? Lucretius: I have told you that I feel, born and growing in me, a Plantlike virtue, and I can merge myself in the thirst to exist of the hard-striving seed, moving towards an infinite number of other seeds throughout a plant's whole life'. P. Valéry, *Dialogue of the Tree*, in *ibid*., p. 167.
6 J.-F. Lyotard elaborates the difference in condensation and displacement between the rebus and dream work, by means of the role of figuration in secondary processes. See J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, Éditions Klincksieck, Paris 1971, p. 306.
7 D. Kopenawa, B. Albert, *The Falling Sky. Words of a Yanomami Shaman*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2013, p. 131.

Conversazione

Prima parte

Sandro Marpillero Il titolo *Cieli in una stanza* vuole sottolineare come, a un attento esame, si possa notare che il soffitto del laboratorio/officina di Smith è costituito da due diverse strutture. La loro contrapposizione offre l'accesso a un linguaggio personalizzato in analogia con l'Alice di Lewis Carroll che attraversa uno specchio per "diventare regina", superando i limiti della stanza vittoriana in cui è confinata.

Patricia Dailey Si inizia con dei cerchi, una foto con effetto *fish-eye*, uno specchio e una domanda: "Dov'è il cielo per Alice?" L'occhio viene guidato in un percorso circolare: cieli in una stanza, al plurale. La direzione viene ribaltata. Ciò porta a riflettere sullo spazio narrativo del progetto, così come viene rappresentato. Come osserva Deleuze, Alice accetta di entrare nella scacchiera in quanto superficie[1]; ed è proprio la superficie del suo gioco a fungerle da cielo. Si inizia quindi a usare il cielo come "punto di partenza" del passaggio di Alice, invertendo le relazioni di spazio e tempo. Questo consente di riposizionare il cielo e la sua relazione con l'orizzonte: il cielo viene rielaborato sia dal punto di vista della rappresentazione che da quello teorico, al fine di ripensare il luogo della modernità in relazione alla nozione di apparato ambientale[2].

SM La costruzione di apparati ambientali ripercorre con temporalità storica gli spazi interni del laboratorio/officina. L'intelaiatura del soffitto, riportata alla luce attraverso l'*upcycling*, ci comunica che la narrazione architettonica si svolge sotto a un unico tetto. Lo spazio rappresentato in questa foto *fish-eye* è l'intero universo di Smith, ovvero una volta celeste.

PD Passare attraverso uno specchio, utilizzando il sottopancia dell'effetto *fish-eye*, racchiude *entrambi* i lati della volta celeste. Tale attraversamento segue una traiettoria sia spaziale che temporale. È un movimento involutivo: si va indietro per andare avanti, si smantella per poi rivelare un nuovo movimento dal passato. Svelare questo spazio significa aprire e rimodellare la sua storia emotiva. Ritroviamo i semi dell'ambientalismo di Smith nella rivisitazione del gioco d'infanzia da parte della figlia, come in un sogno a occhi aperti…

SM Un sogno a occhi aperti, come il lavoro onirico, si basa su un movimento a ritroso attraverso il quale l'inconscio recupera le tracce di memoria che si sono accumulate nelle esperienze vissute dal soggetto. Questa foto *fish-eye* va a ripescare le tracce di memoria della struttura precedente. In tal senso, il nostro progetto applica un approccio archeologico alle varie stratificazioni dello spazio[3].

PD Un'archeologia che abbandona una monumentalità stoica ma al tempo stesso allontana il senso di "una realtà esteriore"? L'eredità classica dell'architettura si fa essa stessa oggetto, come nel caso dell'*Eupalinos* di Valéry[4]. Piuttosto, noi seguiamo il suo *Dialogo dell'albero*, in cui sostituisce la voce filosofica di Platone con quella di Lucrezio, la cui posizione sulla natura è quella di valorizzare i flussi ambientali[5].

SM La predisposizione di apparati architettonici anziché oggetti implica il coinvolgimento di molteplici flussi ambientali, al fine di operare su diverse scale. Gli edifici possono essere concepiti quali filtri, intervenendo come dispositivi di modifica o di soglia che cambiano l'orientamento e influenzano in modo diverso la materialità della costruzione. L'architettura crea risonanze tra ritmi immaginari in una relazione non nostalgica con le tracce storiche che affermano il ruolo del tempo come quarta dimensione.

Seconda parte

PD Non dimentichiamoci della madre. Possiamo giocare un po' con lei? Gli sdoppiamenti che avete illustrato sono ulteriormente aumentati da altri sdoppiamenti, i quali vengono marcati da un senso materno. Come Alice, ci troviamo di fronte a due diverse aperture temporali. Tuttavia Alice sceglie diversamente e ricrea questa ambivalenza individuando una superficie di legno per attraversare la parete che divide lo spazio in due metà. Il gioco del suo spazio di lavoro, sospeso come un'altalena davanti a questa parete divisoria, crea una nuova disgiunzione nella serialità dello spazio da un punto di vista che prima non era utilizzabile come tale, ma confinato a terra. Il *mythos* viene sostituito da una nuova mobilità. I movimenti di Alice attraverso la scacchiera sono anch'essi non prescritti, creando così una grammatica diversa per l'associazione e il riciclo degli elementi: il cielo è uno di questi elementi, lo spazio di "lavoro" è un altro, come hai ricordato prima in riferimento al lavoro onirico. Gli spazi di lavoro e gli spazi del sogno sono come un rebus affettivo che diviene materiale[6], generando nuove forme.

SM Le colonne e le travi rigenerate dalla madre nel 1974 durante la sua riappropriazione dello spazio di lavoro del 1958 offrono un'alternativa al dilemma tra le due porte/passaggi riaperti. Provengono da una stalla preesistente dell'allevamento di volpi nella radura del bosco. I loro strati esterni diventano il paravento in legno che attraversa la parete divisoria, mentre le loro parti centrali diventano i pannelli in legno della testiera nella camera da letto. La capsula permette di vedere il bosco attraverso il vetrocemento da una posizione sopraelevata, in modo tale che il cielo non sia più luogo al di là della luce, ma si collochi in relazione al bosco.

PD Tale relazione con il bosco assume il ruolo di una bussola. Come un focolare totemico acefalo, il camino stesso riveste un ruolo disgiuntivo nell'orientare la direzione dei pannelli di legno rigenerato. Si trova al centro della metà orientale dello spazio diviso, definendo un'angolazione insolita, rivolgendosi in direzione dell'angolo che si affaccia verso il bosco. Il bosco è come un confine che non segna però un limite definito, ma una relazione infinita, paradossale, del fuori e del dentro. La corona inquadra il bosco e il campo. I suoi blocchi di cemento dipinti rimandano al gesto della riterritorializzazione/incoronazione. Asseriscono l'orizzontalità della visione, portando l'esterno all'interno, e quindi appropriandosi dei "campi". Tale operazione assume il linguaggio dell'edificio, estendendolo in modi in cui non potrebbe altrimenti esprimersi.

SM La pluralità di cieli che racchiude l'universo di Smith si apre verso i suoi "campi", sovvertendo l'associazione convenzionale tra totem e tabù. Il totemismo è un'ontologia dei nativi americani Algonquin, diversa dalla contrapposizione occidentale tra cultura e natura, in quanto acquisisce il proprio significato attraverso l'identificazione con aspetti o elementi della natura, invocandone gli spiriti. Riconoscere il carattere totemico dell'opera di Smith la mette in relazione con i boschi sublimi che circondano la radura dove Smith ha posizionato il suo laboratorio/officina e ha riposizionato le sue sculture spostandole come fossero personaggi di un rituale.

PD Alice coglie l'indizio del proprio processo di invocazione e di connessione con la qualità del luogo. All'improvviso possiede la posizione di Alice stessa: la sua incoronazione è l'affermazione della forza del paradosso, l'accettazione del fatto che l'inconscio è presente nel linguaggio, come un ingresso nel cielo. È anche per questo che i cieli sono all'interno della stanza, come colonna portante della leggibilità: "Il dorso del cielo caduto all'inizio dei tempi è diventato la foresta in cui viviamo, il suolo su cui camminiamo"[7].

1 G. Deleuze, *Logique du sens*, Éditions de Minuit, Paris 1969; tr. it. *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 210.
2 Si veda *Che cos'è un dispositivo?* di Agamben, in cui si va oltre le analisi istituzionali delle eterotopie di Foucault, estendendo la nozione di dispositivo allo strumento della scrittura, inclusa la "penna". G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006, p. 22.
3 Freud introduce la nozione di "sogno a occhi aperti" quando definisce l'"elaborazione secondaria". S. Freud, *Die Traumdeutung*, Franz Deuticke, Leipzig-Wien 1899; tr. it. *L'interpretazione dei sogni*, in Idem, *Opere di Sigmund Freud*, a cura di C.L. Musatti, Boringhieri, Torino 1966, p. 447.
4 P. Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, Javal et Bordeaux, Paris 1926; tr. it. *Eupalinos o l'architetto*, a cura di B. Scapolo, Mimesis, Milano-Udine 2011.
5 Si legge: "Titiro: Ma tu potresti fare o rifare qualcosa che sia albero? Lucrezio: Ti ho detto che sento nascere e crescere in me stesso una virtù di pianta e che so confondermi con la sete di esistenza del germe che si sforza e che procede verso un numero infinito di altri germi attraverso tutta una vita di pianta". P. Valéry, *Dialogo dell'albero*, in Idem, *Tre dialoghi*, a cura di G. Conte, Einaudi, Torino 1990, p. 184.
6 J.-F. Lyotard approfondisce la differenza in condensazione e spiazzamento nel rebus e nel lavoro onirico, per il ruolo della figurazione nei processi secondari. Si veda J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, Éditions Klincksieck, Paris 1971, p. 306.
7 D. Kopenawa, B. Albert, *The Falling Sky. Words of a Yanomami Shaman*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2013, p. 131.

© Richard Barnes

The 'crown' is a ring of floating concrete blocks that match the outline of the last office, yet re-appropriated by painting them in different colors. Also the 1958 roof trusses appear to be suspended above a line of artificial light on top of the interior layer of concrete blocks' cladding.

The opened-up corner allows to look across the fields towards the woods, against which *Primo Piano III* (1962) still stands as visual target in the lowered horizon, with the pond visible through the railing of the terrace, that extends the floor surface.

When I saw that David places his work against the mountains and sky, the impulse was plain, an ineffable desire to see his humanness related to exterior reality, to nature at least if not man, for the marvel of the felt scale that exists between a true work and the immovable world, the relation that makes them both human (R. Motherwell, *For David Smith, 1950*, in Idem, *David Smith. Sculpture and Drawing*, exhibition catalogue, Kleemann Gallery-Willard Gallery, New York 1952, p. 5).

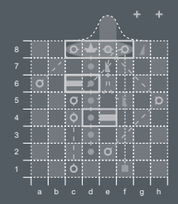
How little I know – until I saw what happened in the night on / the snow – the movement of animals, their paths / and why – the animals / that fly the night, birds leave no tracks except on the mind / the star tracks that angle to the earth sharp and direct / the broad brushing of the wind shown only by the snow plops / from branches – circuling the bushes and trees (D. Smith, *On Poems and Dreams*, in Idem, *David Smith by David Smith. Sculpture and Writings*, edited by C. Gray, Thames & Hudson, London 1989, p. 144).

La "corona" è un anello di blocchi di cemento sospesi che riprendono la sagoma dell'ultimo studio, ma di cui si riappropriano dipingendoli con colori diversi. Anche le travature del tetto del 1958 sembrano sospese su una linea di luce artificiale sopra lo strato interno di rivestimento in cemento armato.

L'apertura dell'angolo permette di guardare attraverso i campi in direzione del bosco, dove si erge *Primo Piano III* (1962), ritrovandolo come bersaglio visivo nella parte bassa della linea dell'orizzonte, con lo stagno visibile attraverso la ringhiera della terrazza, che va ad ampliare la superficie del pavimento.

Quando ho visto che David colloca le sue opere in mezzo alle montagne e al cielo, l'impulso è stato evidente, un desiderio irrefrenabile di percepire la sua umanità in relazione alla realtà esterna, con la natura quantomeno, se non con l'uomo, per la meraviglia dell'equilibrio tangibile che si crea tra una vera opera e il mondo immobile, la relazione che li rende entrambi umani (R. Motherwell, *For David Smith, 1950*, in Idem, *David Smith. Sculpture and Drawing*, catalogo della mostra, Kleemann Gallery-Willard Gallery, New York 1952, p. 5).

Quanto poco sapevo – finché non ho visto cosa succedeva nella notte sulla / neve – il movimento degli animali, i loro percorsi / e perché – gli animali / che volano nella notte, gli uccelli non lasciano tracce se non nella mente / le scie delle stelle che si dirigono verso la terra nitide e dirette / l'ampia folata del vento mostrata solo dai fiocchi di neve / dai rami – che circolano tra i cespugli e gli alberi (D. Smith, *On Poems and Dreams*, in Idem, *David Smith by David Smith. Sculpture and Writings*, a cura di C. Gray, Thames & Hudson, London 1989, p. 144).



10. TRANSFORMATION

5. COMMON SENSE

2. GOOD SENSE

	a	White	b	Red
		Alice meets the Red Queen		Red Queen goes to h-5
good sense	2	Alice goes to d-4 by rail and meets Tweedledee and Tweedledum		White Queen goes to c-4
		Alice meets the White Queen (enters the forest)		White Queen goes to c-5
		Alice goes to d-5 shop, sheep and river		White Queen goes to f-8
common sense	5	Alice goes to d-6 and meets Humpty Dumpty		White Queen goes to c-8
		Alice goes to d-7 enters the forest		Red Horse goes to e-7
		White horse eating the Red Horse		White Horse goes to d-5
		Alice goes to d-8		Red Queen goes to d-8
		Alice a Queen		All the Queens are together
paradox	10	Alice enters the Castle (party)		White Queen goes to a-6
		Alice eats the Red Queen		

© Courtesy David Smith State

© Dan Budnick

One would have to be too 'simple' to believe that thought is a simple act, clear onto itself, and not putting into play all the powers of the unconscious, or all the powers of nonsense in the unconscious (G. Deleuze, *Logique du sens*, Éditions de Minuit, Paris 1969; En. tr. *The Logic of Sense*, The Athlone Press, London 1990, p. 74).

The two original illustrations by Tenniel about Alice's 'crossing of the mirror' give access to a poetic dimension of language. Alice's daydream, as analog to creative writing, is introduced by Carroll as the forward path of a (white) pawn towards the opposite end of the chessboard, during which three encounters with key characters map a process of linguistic appropriation. The positions of b-2, b-6, and b-10 allow Alice to engage the linguistic notions of 'good sense', 'common sense', and 'paradox'.

Alice's sliding on the chessboard's surface is an analog to daydreaming, as this relates to the dimension of play. Smith's two daughters would spend the summers in Bolton Landing with their father, experiencing a time full of games and art projects. Those diversions are re-cast towards a re-appropriation of the spaces, as existing in 2011, to transform their use from work to live/work.

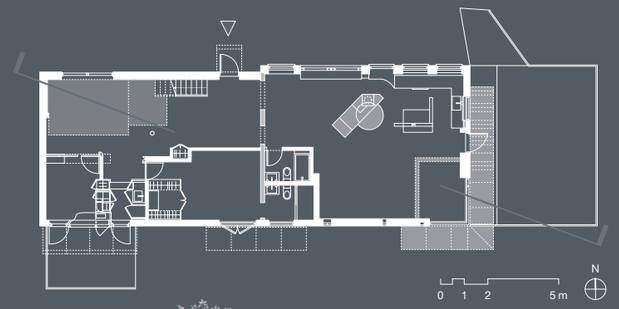
The industrial character of the workshop/factory portrayed at night under a winter sky, suggests to read its unusual modernist materiality in analogy with the chessboard through which Alice moves, informing a narrative that eschews the logic of a 'project's description'.

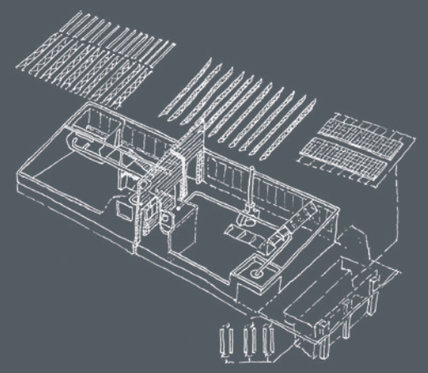
Bisognerebbe essere troppo "semplici" per credere che il pensiero sia un atto semplice, chiaro a se stesso, che non ponga in gioco tutte le potenze dell'inconscio e del non senso nell'inconscio (G. Deleuze, *Logique du sens*, Éditions de Minuit, Paris 1969; tr. it. *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 72).

Le due illustrazioni originali di Tenniel su Alice che "attraversa lo specchio" danno accesso a una dimensione poetica del linguaggio. Il sogno a occhi aperti di Alice, come analogia della scrittura creativa, è introdotto da Carroll come il percorso di un pedone (bianco) verso l'estremità opposta della scacchiera, durante il quale si verificano tre incontri con personaggi chiave che tracciano un processo di appropriazione linguistica. Le caselle b-2, b-6 e b-10 permettono ad Alice di confrontarsi con le nozioni linguistiche di "buon senso", "senso comune" e "paradosso".

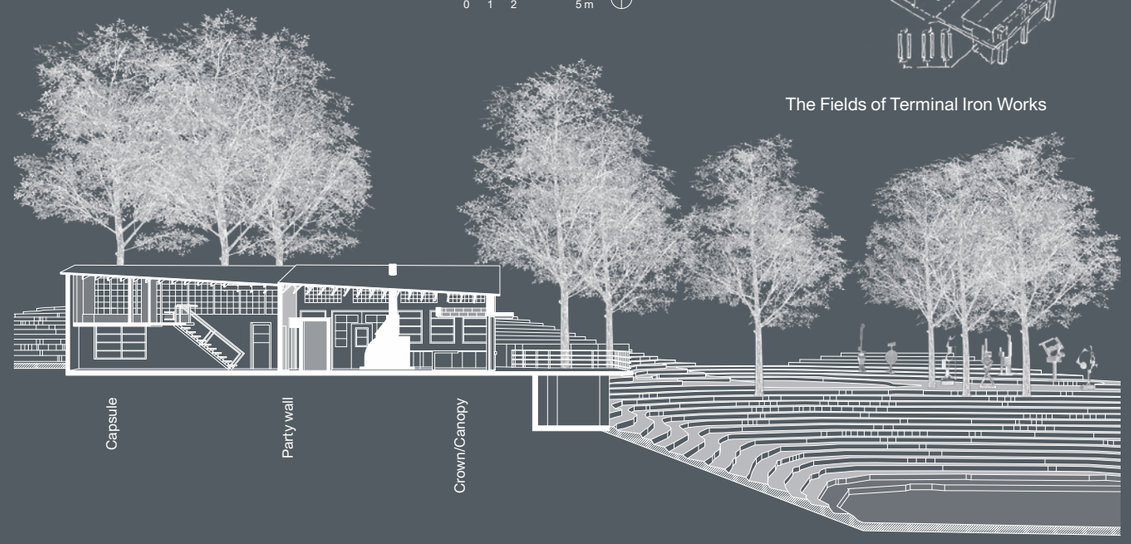
Lo scivolare di Alice sulla superficie della scacchiera è un'analogia con il sognare a occhi aperti, in quanto si riferisce alla dimensione del gioco. Le due figlie di Smith trascorrevano le estati a Bolton Landing con il padre, vivendo un periodo denso di giochi e arte. Queste deviazioni sono riproposte in una riappropriazione degli spazi, come già esistenti nel 2011, per trasformarne l'uso da lavoro a vita/lavoro.

Il carattere industriale del laboratorio/officina, ritratto di notte sotto un cielo invernale, suggerisce la chiave di lettura della sua insolita materialità modernista in analogia con la scacchiera attraverso cui Alice si muove, utilizzando così una narrazione che sfugge alla logica della "descrizione del progetto".





The Fields of Terminal Iron Works



I am so aware living in this beautiful space of the light, breezes wafting in from the south doors, clouds crossing the sky, birds singing, views up the mountain [...]. To me this is the most important thing about architecture – that a space gives you this sense of well-being and freedom and connectedness (Rebecca Smith, conversation with the authors, 8 August 2022).

Orthographic representations act as support for a narrative sequence, without proceeding linearly from left to right. The party wall marks a first threshold of orientation while the capsule complements the opening up of linguistic conventions in relation to mastering processes of linguistic hybridization.

The section's division in two halves informs the thrust that links the new elements inhabiting the interior as apparatuses to the landscape outside, conventionally known as *The Fields of David Smith*, here visited by shadows of his sculptures, and re-named.

The plan's diagonal vector is oriented downwards, connecting the suspended capsule to a crown of flying concrete blocks, paired with a steel canopy at the newly opened-up open corner.

The sketch puts forth the notion of architecture as 'environmental apparatus' as opposed to object, setting-up renewable-energy relations with the ground (geothermal) in relation to the woods surrounding the site, and in relation to the sky (solar) to emancipate the building from supplied sources of power.

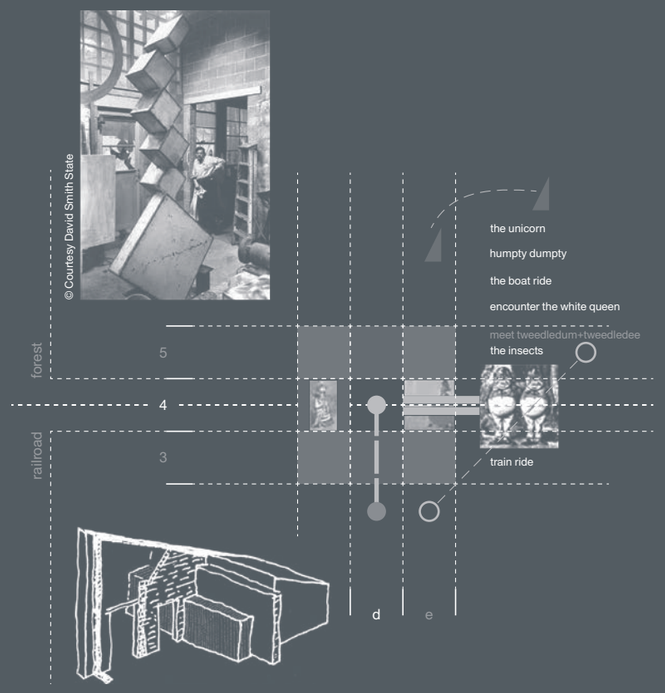
Vivendo in questo bellissimo spazio percepisco a pieno la luce, la brezza che entra dalle porte a sud, le nuvole che attraversano il cielo, il canto degli uccelli, la vista sulle montagne [...]. Per me questa è la cosa più importante dell'architettura: che uno spazio ti dia questo senso di benessere, libertà e connessione (Rebecca Smith, conversazione con gli autori, 8 agosto 2022).

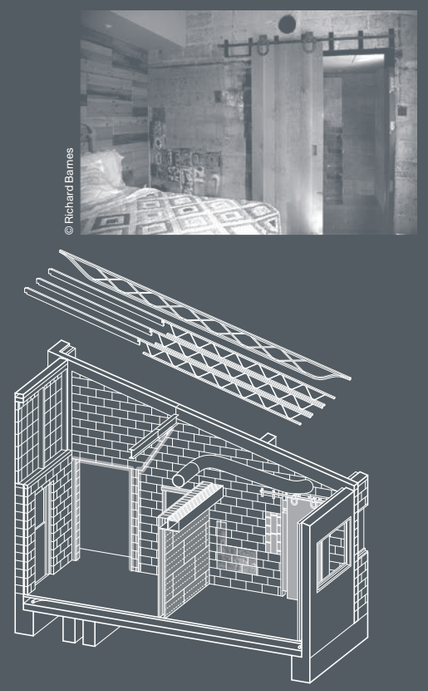
Le proiezioni ortografiche fungono da supporto per una sequenza narrativa, senza procedere linearmente da sinistra a destra. La parete divisoria segna una prima soglia di orientamento, mentre la capsula completa il processo di apertura delle convenzioni linguistiche in relazione alla padronanza dei processi di ibridazione linguistica.

La divisione della sezione in due metà comunica la spinta che collega i nuovi elementi che abitano l'interno come strutture al paesaggio esterno, convenzionalmente noto come *The Fields of David Smith*, qui percorso dalle ombre delle sue sculture e re-intitolato.

Il vettore diagonale del piano è orientato verso il basso e collega la capsula a una corona di mattoni in cemento sospesi, abbinandoli a una tettoia in acciaio nell'angolo aperto appena realizzato.

Lo schizzo propone la nozione di architettura come "apparato ambientale" in contrapposizione all'oggetto, stabilendo relazioni di energia rinnovabile con il terreno (geotermico) in relazione ai boschi che circondano il sito, e in relazione al cielo (solare) per rendere l'edificio autonomo da fonti energetiche.





Tweedledee and Tweedledum testify to the indiscernibility of the two directions, and to the infinite subdivision of the two senses in each direction, over the bifurcating route pointing to their house (G. Deleuze, *Logic of Sense*, cit., p. 79).

The first part of Alice's journey takes place by railroad, reaching d-4, where she encounters the Red King, who turns out to be Tweedledee and Tweedledum. After this encounter, she will enter the forest. The railroad relates to the 'locomotive method' assumed by Smith in support of an industrial rhetoric about his training as welder during the war, as well as his riding along the Hudson River back-and-forth to New York.

The historical photo portrays Smith standing at the 1961 threshold of the workshop/factory (next to *Cubi III*, 1963), taken on the same year of his portrait looking at the 'fields' that crowns the first fish-eye image.

The axonometric diagram shows the division between the 'public' side of re-opened passages, and the 'private' space shielded by a recycled wood screen, with the fresco on the bedroom wall. The photograph above it identifies the 1942 corner window cut through for the 1958 addition, at the threshold/passage to the bathroom with a door sliding on reused hardware.

The sketch highlights the trace at the joint between the 1942 studio (right) and the 1959 addition (left), and the recycled wood screen crossing the party wall that divides the building in two halves.

Ancor più Tweedledum e Tweedledee testimoniano dell'indiscernibilità delle due direzioni e dell'infinita suddivisione dei due sensi in ciascuna direzione sulla strada biforcante che indica la loro casa (G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 76).

La prima parte del viaggio di Alice si svolge lungo la linea ferroviaria fino a raggiungere la casella d-4, dove incontra il Re Rosso, che si rivela poi essere Tweedledee e Tweedledum. Dopo questo incontro, si addentrerà nella foresta. La rete ferroviaria si riferisce al "metodo della locomotiva" ipotizzato da Smith a sostegno di una retorica industriale sulla sua formazione di saldatore durante la guerra, nonché al suo viaggio lungo il fiume Hudson da e verso New York.

La foto storica ritrae Smith in piedi sulla soglia del laboratorio/officina del 1961 (accanto a *Cubi III*, 1963), scattata nello stesso anno del suo ritratto mentre scruta i "campi" che celebrano la prima fotografia *fish-eye*.

Il diagramma assonometrico mostra la divisione tra il lato "pubblico" dei passaggi riaperti e lo spazio "privato" schermato da un paravento in legno rigenerato, con l'affresco sulla parete della camera da letto. La fotografia in alto mostra la finestra d'angolo del 1942 che è stata realizzata con gli interventi del 1958, in corrispondenza della soglia/passaggio per il bagno, con una porta scorrevole realizzata con materiali di recupero.

Lo schizzo evidenzia la traccia nel punto di giunzione tra lo studio del 1942 (a destra) e gli ampliamenti del 1959 (a sinistra), e il paravento in legno riciclato che attraversa il muro divisorio separando l'edificio in due metà.

On the desk is artwork in process by Smith's daughter, made with colored tapes on paper, facing the wall with the two re-opened passages and the scar of mis-aligned blocks between the 1942 studio (right) and its 1958 addition (left and beyond). To the right of the desk is the 1942 column and beam that support the two different types of ceiling joists.

Two rods, hanging from the 1961 steel joists pierce through the solid wood work surface and swinging steel tray below it, to which a floating shelf is attached. The rods reach the floor platform below the desk with two hinges, implying the swinging movement of childhood memories, when winches used to lift heavy steel could became sliders across the space.

The effect of suspension of the desk/platform is complemented by its proximity to the glass block clerestory, which used to filter the northern light onto the floor down below, where Smith worked on steel sculptures.

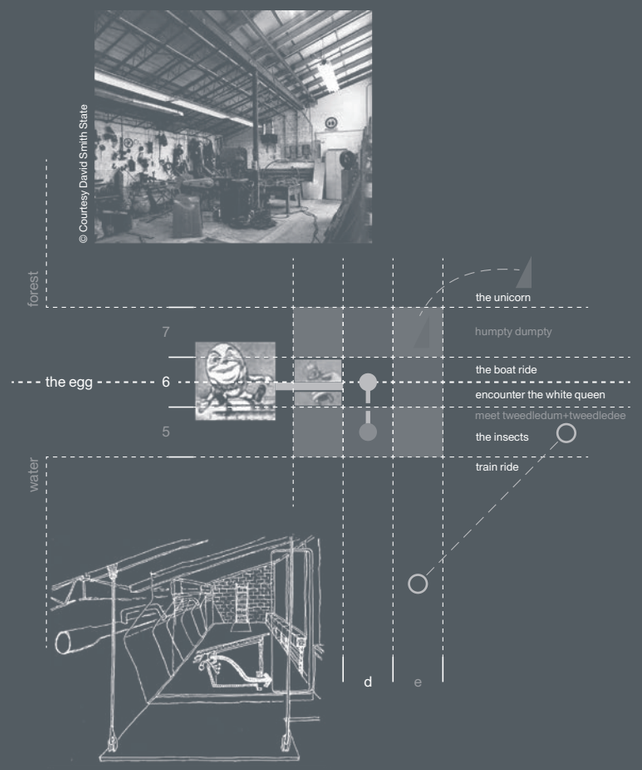
The figure, moving in the opposite direction of Smith's historical appearance through the 1961 passage, points towards the large stone fireplace installed by the girls' mother in the 1958 portion of the workshop. This figure's direction is parallel to the extension of the recycled wood surface that crosses the party wall, accompanied by the linear thrust of lighting and ductwork above.

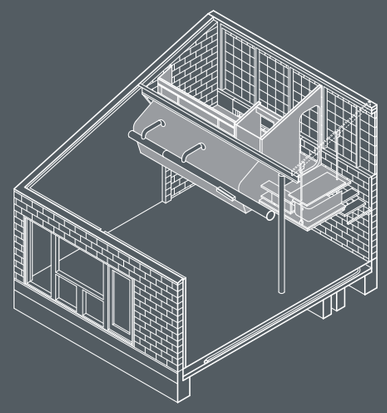
Sulla scrivania troviamo un progetto artistico in corso d'opera della figlia di Smith, realizzato su carta con nastri adesivi colorati, con sguardo rivolto verso la parete che presenta due diverse aperture e la traccia dei mattoni disallineati tra lo studio del 1942 (a destra) e il successivo ampliamento del 1958 (a sinistra e oltre). A destra della scrivania si trovano la colonna e la trave del 1942 che sostengono i due diversi tipi di travetti del soffitto.

Due tondini, appesi ai travetti d'acciaio del 1961, attraversano il piano di lavoro in legno massiccio e il vassoio d'acciaio basculante sottostante, a cui è fissata una mensola flottante. Le aste raggiungono la piattaforma del pavimento sotto la scrivania con due cerniere, quest'ultime rimandano al movimento oscillante dei ricordi d'infanzia, quando gli argani usati per sollevare l'acciaio pesante potevano trasformarsi in scivoli per muoversi in tutto lo spazio.

L'effetto di sospensione della scrivania/piattaforma è completato dalla sua vicinanza al vetrocemento che serviva a filtrare la luce da nord sul piano sottostante, dove Smith lavorava alle sculture in acciaio.

La figura, che si muove in direzione opposta rispetto all'apparizione storica di Smith lungo lo stesso passaggio nel 1961, punta verso il grande camino in pietra installato dalla madre delle ragazze nella porzione di studio del 1958. La direzione della figura è parallela all'estensione della superficie in legno rigenerato che attraversa la parete divisoria, accompagnata dallo sviluppo lineare dell'illuminazione e delle condutture sovrastanti.





> Humpty Dumpty is royal simplicity, the Master of words, the Giver of sense. He destroys the exercise of common sense, as he distributes differences in such a manner that no fixed quality and no measured time are brought to bear upon an identifiable or recognizable object (G. Deleuze, *Logic of Sense*, cit., p. 80).

Humpty Dumpty, whose egg-shape does not distinguish head from body, is the 'master of words', who handles portmanteau words as hybrid assemblages, bringing about a disjunctive synthesis of diverse linguistic elements as he makes them resonate with each other, producing further ramifications.

The workshop/factory space is where Smith demonstrated to have achieved technical 'mastery' in welding, while he cast himself as a keeper of production methods already outmoded at his time, celebrating the new possibilities of industrial craft.

The axonometric diagram shows how platform and capsule float at the level of the glass blocks, suspended above what is now a living room. The capsule's reflective metal surface establishes a dialogue with the 'double sky' of Smith's creative universe, while referring to 'air-stream trailers', icons since the 1920s of the way to reach 'natural' locations for touristic consumption.

The lower left sketch illustrates how the capsule operates as an environmental apparatus, directing the airflow that connects across the building the spring-fed ponds' evaporation on the south, with the building's cooler northern facade.

> Humpty Dumpty è la semplicità regale, il Padrone delle parole, il Donatore del senso che distrugge l'esercizio del senso comune, distribuendo le differenze in modo tale che nessuna qualità fissa, nessun tempo misurato si riferisca a un oggetto identificabile o riconoscibile (G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 76).

Humpty Dumpty, la cui forma a uovo non permette di distinguere la testa dal corpo, è il "maestro delle parole", colui che gestisce neologismi sincratici come ibridi aggregati, realizzando una sintesi disgiuntiva di elementi linguistici diversi, facendoli risuonare l'uno con l'altro, producendo ulteriori ramificazioni.

Il laboratorio/officina è il luogo in cui Smith dimostra di aver raggiunto la "maestria" tecnica della saldatura, mentre si propone come custode di metodi di produzione già superati a quel tempo, celebrando le nuove possibilità dell'artigianato industriale.

Il diagramma assonometrico mostra come la piattaforma e la capsula si trovino al livello del vetrocemento, sospesi sopra quello che ora è un soggiorno. La superficie metallica riflettente della capsula stabilisce un dialogo con il "doppio cielo" dell'universo creativo di Smith, facendo al contempo riferimento alle note "roulotte americane Airstream", icone fin dagli anni Venti del poter raggiungere luoghi "naturali" a scopo turistico.

Lo schizzo in basso a sinistra illustra come la capsula funga da apparato ambientale, dirigendo il flusso d'aria che collega l'evaporazione degli stagni alimentati dalle sorgenti a sud, con la facciata settentrionale, più fresca, dell'edificio.

The capsule offers a view of the exterior woods through the grid of glass blocks which was historically the natural lighting device within the 'universe' of the studio/workshop. The capsule's door opens to allow an uninterrupted long view along the glazed surface.

The sliding glass linear window on the right juxtaposed to this filtered view opens above an alcove, allowing to closely look instead at the 1942 beam supporting the 1961 joists from which the capsule is suspended, as shown in the upper right sketch on the previous page.

While the slotted surface below this horizontal window is the outlet of mechanical air supply, the relation between the sliding glass and an operable slot under the glass block surface activates cross-ventilation through the whole building, in relation to a window on its glazed south-east corner.

The plywood sheeting of the capsule's interior is tightly embedded as a shell inside the metal cladding of its smooth exterior, resulting in an 'eggshell of sense' that suggests a strategy of hybridization comparable to the one resulting from the embedment of portmanteau words, in the *Jabberwocky* poem that Alice read through mirror reflection.

The meditation taking place in the capsule is about the relationship with the woods, framed through the industrial semi-transparent grid of glass blocks, and a focus on the joists' historical layering that marks the beginning and end of the workshop/factory's construction process.

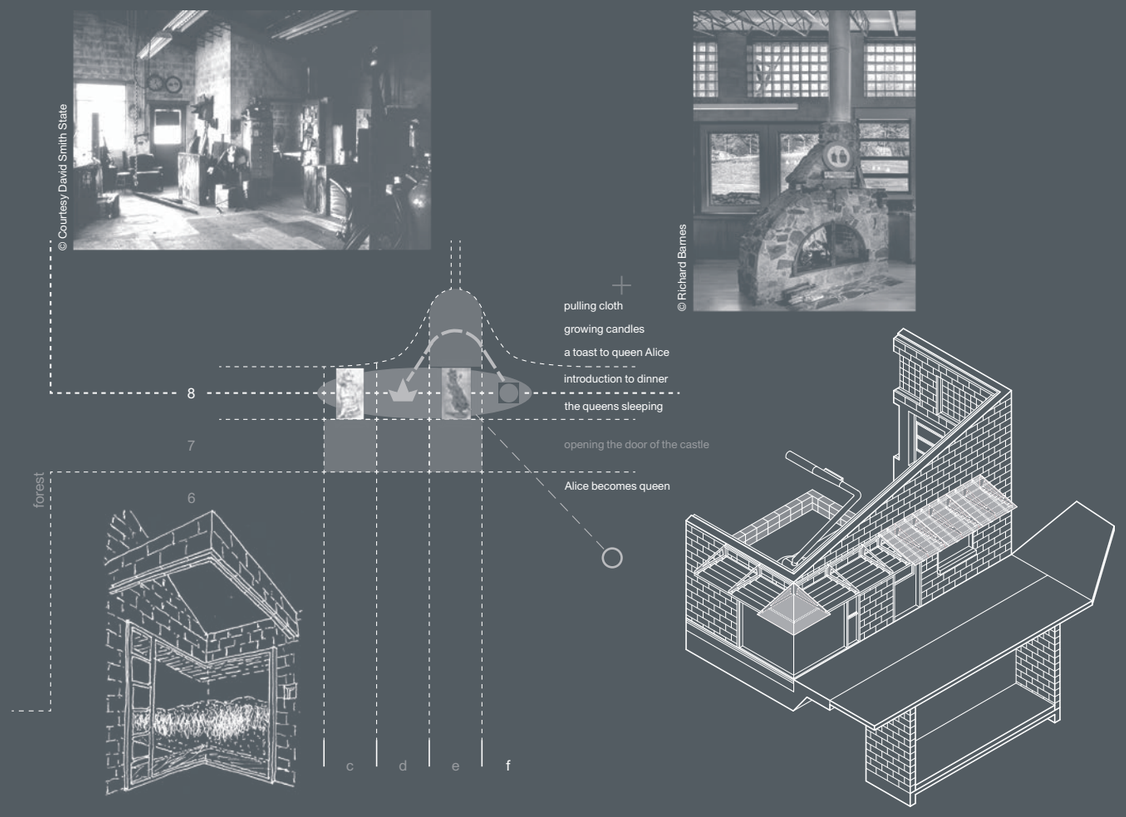
La capsula offre una vista sul bosco esterno attraverso la griglia di vetrocemento che storicamente era l'illuminazione naturale all'interno dell'universo del laboratorio/officina. La porta della capsula si apre per consentire di avere una lunga vista ininterrotta lungo la superficie vetrata.

La finestra lineare in vetro scorrevole sulla destra, contrapposta a questa vista filtrata, si apre sopra un'alcova, permettendo di osservare da vicino la trave del 1942 che sostiene i travetti del 1961 ai quali è sospesa la capsula, come mostrato nello schizzo in alto a destra della pagina precedente.

Mentre la superficie scanalata sotto questa finestra orizzontale è lo sbocco dell'alimentazione meccanica dell'aria, la relazione tra il vetro scorrevole e una fessura azionabile al di sotto della superficie di vetrocemento attiva la ventilazione che attraversa l'intero edificio, in rapporto con una finestra nel suo angolo vetrato a sud-est.

La calzata di compensato all'interno della capsula è strettamente racchiusa come all'interno di un guscio, risultando così come in un rivestimento metallico liscio all'esterno e dando vita a un "guscio d'uovo di senso" che suggerisce una strategia di ibridazione paragonabile a quella risultante dall'incorporazione di neologismi sincratici, nella poesia sullo *Jabberwocky* che Alice legge attraverso il riflesso di uno specchio.

La meditazione che si svolge nella capsula riguarda il rapporto con il bosco, incorniciato dalla griglia industriale semitrasparente di vetrocemento, e l'attenzione alla stratificazione storica dei travetti che segna l'inizio e la fine del processo di costruzione del laboratorio/officina.



The force of paradoxes is that they are not contradictory; they rather allow us to be present at the genesis of contradiction. […] There is nothing astonishing in the fact that the paradox is the force of the unconscious: it occurs always in the space between (*l'entre-deux*) consciousness, contrary to good sense or, behind the back of consciousness, contrary to common sense (G. Deleuze, *Logic of Sense*, cit., pp. 74-80).

Alice's becoming Queen, as much as it corresponds to reaching the other end of the chessboard and acquiring a crown, does not indicate the end of her adventure in the Glass House.

Multiple events are linked to the process of her reaching the 8th square at the end of the chessboard, having played along the path forward until entering into the 'castle', where the enigmas of language used to be guarded by the two Queens, who fall asleep in the course of the final party.

The corner of the workshop/factory is opened up along the diagonal indicated by the stone fireplace in the middle of the 1958 portion of the overall space, inducing the effect of a paradoxical juxtaposition between a 'crown' of suspended concrete blocks on the inside, and a steel canopy outside.

The transversal connections between the elements focused on so far is compressed in the act of breaking through the office box where Smith's working desk was located since 1958, also transforming the building's enclosure that defined the other side of its square footprint, opening up towards the woods.

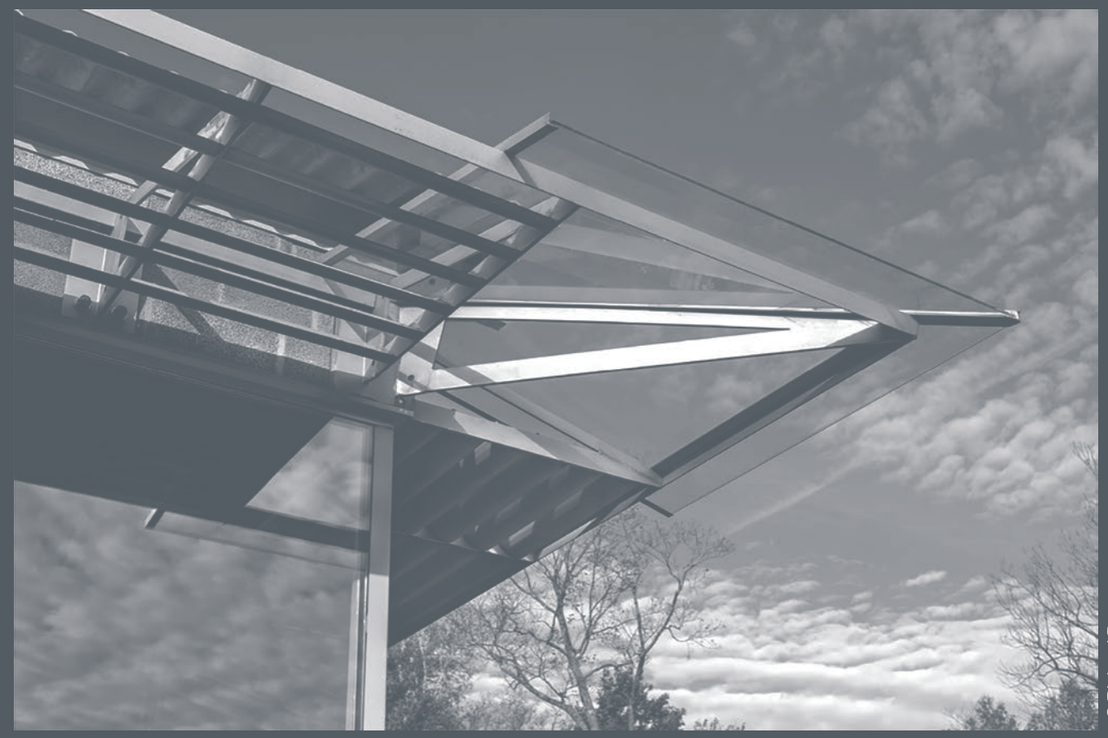
La forza dei paradossi risiede in questo: non sono contraddittori, ma ci fanno assistere alla genesi della contraddizione. […] Nulla di sorprendente se il paradosso è la potenza dell'inconscio: si effettua sempre nello spazio aperto tra le coscienze, contro il buon senso o alle spalle della coscienza, contro il senso comune (G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., pp. 72-76).

Il fatto che Alice diventi regina, per quanto corrisponda al raggiungimento dell'altro lato della scacchiera e al conseguimento della corona, non indica la fine della sua avventura nella Casa di Vetro.

Molteplici eventi sono legati al processo che la porta a raggiungere l'ottava casella alla fine della scacchiera, dopo aver giocato in avanti lungo il percorso fino a entrare nel "castello", dove gli enigmi del linguaggio erano custoditi dalle due regine, che si addormentano durante la festa finale.

L'angolo del laboratorio/officina si apre lungo la diagonale indicata dal camino in pietra al centro della zona del 1958, richiamando l'effetto di una paradossale contrapposizione tra una "corona" di blocchi di cemento sospesi all'interno e una tettoia in acciaio all'esterno.

Le connessioni trasversali tra gli elementi fin qui messi a fuoco si comprimono nell'atto di varcare la stanza adibita a studio dove si trovava la scrivania di Smith sin dal 1958, trasformando anche lo spazio dell'edificio che definiva l'altro lato della sua forma quadrata, guardando verso il bosco.


© Richard Barnes

The steel canopy is a framing device that reinterprets the weave of interior joists as a limit to the sky, confirming the relationship between the work and the low horizon set by a winter sky above the woods.

The canopy's glass corner allows the sky's reflection to enter the interior space, where the texture of clouds becomes denser than on the outside, establishing a virtual surface that confirms the plural conditions of *skies in a room*.

The predominant elements in the canopy are louvers that shield the view towards the sky, directing it towards the forest, charged with an environmental sensibility that counters the conventional juxtaposition between nature and culture set by modernism's industrial logic.

Smith's pursuit of totemic assemblages can be framed in different terms from the association with taboos and 'prohibition of possession', establishing instead a connection with the Algonquians' ontology about a sky/woods tension, in which the sculptures act as agents of a ritualistic dialogue.

There are a number of fields that are important to the artist. Anthropology, such as various studies by Boas, explain the mind of primitive man, early cultural traits, emotional associations, and points out the fundamental sameness of mental processes in creative expression (D. Smith, *What I Believe About the Teaching of Sculpture* [1950], in Idem, *David Smith. Collected Writings, Lectures, and Interviews*, edited by S.J. Cooke, University of California Press, Oakland 2018, p. 109).

La tettoia in acciaio è una struttura che reinterpreta la trama dei travetti interni come per fissare un limite al cielo, confermando la relazione tra l'opera e il basso orizzonte del cielo invernale sopra il bosco.

L'angolo vetrato della tettoia permette al riflesso del cielo di entrare nello spazio interno, dove la trama delle nuvole diventa più densa che all'esterno, creando una superficie virtuale che ribadisce la condizione plurale di *cieli in una stanza*.

Gli elementi predominanti della tettoia sono delle lamelle che schermano la vista verso il cielo, indirizzandola verso la foresta, carica di una sensibilità ambientale che contrasta la convenzionale contrapposizione tra natura e cultura imposta dalla logica industriale del modernismo.

La ricerca di Smith di forme totemiche può essere inquadrata in termini diversi dall'associazione con i tabù e il "divieto di possesso", stabilendo invece una connessione con l'ontologia degli Algonquin fondata sulla tensione cielo/bosco, in cui le sculture agiscono come attori di un dialogo rituale.

Ci sono diversi campi che sono importanti per l'artista. L'antropologia, come i vari studi di Boas, spiega la mente dell'uomo primitivo, i primi tratti culturali, le associazioni emotive e sottolinea la fondamentale uniformità dei processi mentali nell'espressione creativa (D. Smith, *What I Believe About the Teaching of Sculpture* [1950], in Idem, *David Smith. Collected Writings, Lectures, and Interviews*, a cura di S.J. Cooke, University of California Press, Oakland 2018, p. 109).

Vesper.
Rivista di architettura, arti e teoria
Journal of Architecture, Arts & Theory

No. 7 | Cielo | Sky
Autunno | Inverno 2022
Fall | Winter 2022

Vesper è un progetto di | is a project by Pard – Publishing Actions and Research Development / Ir.Ide – Infrastruttura di Ricerca Integral Design Environment
Dipartimento di Culture del progetto – Dipartimento di eccellenza
Università Iuav di Venezia

Direttore | Editor
Sara Marini, Università Iuav di Venezia

Consiglio editoriale | Editorial Board
Fabrizio Barozzi, Barozzi Veiga
Felice Cimatti, Università della Calabria
Dario Gentili, Università degli Studi Roma Tre
Sebastián Irarrázaval, Pontificia Universidad Católica de Chile
Sandro Marpillero, Columbia University
Angela Mengoni, Università Iuav di Venezia
Gundula Rakowitz, Università Iuav di Venezia
Luka Skansi, Politecnico di Milano

Comitato scientifico | Advisory Board
Giuliana Bruno, Harvard University
Emanuele Coccia, École des Hautes Études en Sciences Sociales
Michele Cometa, Università degli Studi di Palermo
Giovanni Corbellini, Politecnico di Torino
Giuseppe D'Acunto, Università Iuav di Venezia
Kaat Debo, MoMu Antwerp
Nicola Emery, Accademia di Architettura di Mendrisio, Università della Svizzera italiana
Serenella Iovino, University of North Carolina at Chapel Hill
Andreas Kreul, Universität Bremen
Mario Lupano, Università Iuav di Venezia
Gianfranco Marrone, Università degli Studi di Palermo
Pasquale Miano, Università degli Studi di Napoli Federico II
Inés Moisset, Universidad de Buenos Aires - Conicet
Fiamma Montezemolo, University of California, Davis
Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, University of Westminster
Andrea Pinotti, Università degli Studi di Milano
Alessandro Rocca, Politecnico di Milano
Annalisa Sacchi, Università Iuav di Venezia
Federico Soriano, Universidad Politécnica de Madrid
Federica Villa, Università degli Studi di Pavia
Mechtild Widrich, School of the Art Institute of Chicago

Redazione | Editorial Staff
Giorgia Aquilar, Laura Arrighi, Francesco Bergamo, Giulia Bersani, Giovanni Carli, Egidio Cutillo, Giacomo De Caro, Stefano Eger, Elisa Monaci, Andrea Pastorello, Alberto Petracchin, Eleonora Righetto, Davide Zaupa, Luca Zilio.

Traduzioni | Translations
Laddove non diversamente specificato, tutte le traduzioni dei testi e delle citazioni sono di Just!Venice. | Translations of texts and citations in this journal are by Just!Venice, unless otherwise specified.

Layout grafico | Graphic Layout
bruno, Venezia

Impaginazione | Layout
Redazione Vesper | Vesper Editorial Staff

Caratteri tipografici | Typefaces
Union, Radim Peško, 2006
JJannon, François Rappo, 2019

Editore | Publisher
Quodlibet srl
via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23 - 62100 Macerata
www.quodlibet.it

Abbonamento annuo (due numeri) | One Year Subscription (two issues)
Italia | Italy € 25 Estero | International € 50

Per abbonamenti e ulteriori informazioni | For subscriptions and any further information: ordini@quodlibet.it

© Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory

Periodicità semestrale | Six-monthly Journal

Fondi per la pubblicazione | Publication Funding
Dipartimento di eccellenza 2018 - Finanziamento Miur

Contatti | Contacts
Per qualsiasi altra informazione | For any further information:
pard.iride@iuav.it | www.iuav.it/vesperrivista | www.iuav.it/vesperjournal

Iscrizione al Registro Stampa del Tribunale di Venezia n. 4/2019 del 24/10/2019
Direttore responsabile: Sara Marini

Autori | Authors
Alberto Bertagna, *professore associato in Composizione architettonica e urbana*, Università degli Studi di Genova.
Xavi Bou, *Photographer*, Barcelona.
Sara Buoso, *PhD Candidate in Art History*, Central Saint Martins University of the Arts.
Alessandro Calefati, *dottorando in Scienze politiche e sociali*, Università della Calabria.
Ludovico Centis, *Architect and Visiting School Head*, Architectural Association School of Architecture.
Roberto Conte, *fotografo*, Milano.
Giuseppe D'Acunto, *professore ordinario in Disegno*, Università Iuav di Venezia.
Patricia Dailey, *Associate Professor of English and Comparative Literature*, Columbia University.
Silvia Dalzero, *professoressa a contratto*, Università degli Studi di Brescia.
Federico Deambrosis, *ricercatore in Storia dell'architettura*, Politecnico di Milano.
Demogo (Simone Gobbo, Alberto Mottola, Davide De Marchi), *studio di architettura*, Treviso.
Enrico Dusi, *architetto*, Venezia.
Mark Foster Gage, *Associate Professor in Architecture*, Yale University.
Michelangelo Frammartino, *regista*, Milano.
Matteo Ghidoni, *architetto e professore a contratto*, Università degli Studi di Genova.
Michael Hirschbichler, *Associate Lecturer in Architecture*, HSLU Lucerne.
Luca Lanini, *professore ordinario in Composizione architettonica e urbana*, Università di Pisa.
Lina Malfona, *professoressa associata in Composizione architettonica e urbana*, Università di Pisa.
Marzia Marandola, *professoressa associata in Storia dell'architettura*, Università Iuav di Venezia.
Sandro Marpillero, *Adjunct Associate Professor in Architecture and Urban Design*, Columbia University.
Manuel Orazi, *professore a contratto*, Accademia di Architettura di Mendrisio, Università della Svizzera italiana.
Massimo Palma, *professore associato in Filosofia politica*, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa.
Claudia Pirina, *ricercatrice in Composizione architettonica e urbana*, Università degli Studi di Udine.
Ettore Rocca, *professore associato in Estetica*, Università Mediterranea di Reggio Calabria; *Affiliate Professor*, University of Copenaghen.
Micol Roversi Monaco, *professoressa associata in Diritto amministrativo*, Università Iuav di Venezia.
Fred Scharmen, *Associate Professor in Architecture*, Morgan State University.
Daro Sulakauri, *Photographer*, Tbilisi.

I disegni a | Drawings at pp. 10, 13, 14-15 sono della redazione | are by the Editorial Staff.

Tutti i contributi pubblicati in questo numero sono stati sottoposti a un procedimento di revisione tra pari (Double-Blind Peer Review) ai sensi del Regolamento Anvur per la classificazione delle riviste nelle aree non bibliometriche, a eccezione dei testi presenti nelle rubriche Citazione, Inserto e Racconto. | All published contributions are submitted to a Double-Blind Peer Review process according with Anvur Legislation of journals rating in "not bibliometric" scientific fields, except for the sections Quote, Extra and Tale.

Vesper è inclusa nell'elenco delle riviste scientifiche dell'Agenzia nazionale di valutazione del sistema universitario e della ricerca (Anvur) per le aree non bibliometriche *08 - Ingegneria civile e Architettura* e *11 - Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche*. | Vesper has been acknowledged the status of 'scientific journal' by the Italian National Agency for the Evaluation of Universities and Research Institutes (ANVUR) in the academic fields of *Civil Engineering and Architecture*, as well as *History, Philosophy, Pedagogy and Psychology* (areas *08* and *11* in the Italian academic areas, with the exception of their bibliometric subfields). Vesper è indicizzata su | is indexed in SCOPUS, EBSCO, Torrossa e | and JSTOR.

ISBN 978-88-229-0884-1
ISSN 2704-7598

Finito di stampare nel mese di novembre 2022 da | Printed on November 2022 by Industria Grafica Bieffe, Recanati (MC).

Università Iuav di Venezia
dcp dipartimento di Culture del Progetto
Quodlibet

Questo volume è concesso in licenza secondo i termini della Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND 4.0 International License) che permette di scaricare le opere, a patto che si accrediti l'Autore(i), non potendo modificarle in alcun modo o utilizzarle commercialmente. Le immagini o altro materiale di terze parti non è incluso nella licenza Creative Commons della rivista e l'uso non è permesso dalla normativa vigente, o eccede l'uso consentito. Per l'utilizzo si dovrà ottenere il permesso direttamente dal titolare del copyright. | This publication is licensed under a Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND 4.0 International License). This license allows downloading the articles provided that they are properly attributed to their Author(s), without modifying them in any way or using them for commercial purposes. Images and other third parties' material is not included in the Creative Commons license of the Journal and their use is not allowed by current legislation, or exceeds the permitted use. It is necessary to ask permission from copyright holders for the use.