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



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

DOI 10.57644/Vesper007_009

Parole chiave
Keywords
Abisso, vetro, poesia, progetto, collettivo
Abyss, glass, poetry, project, collective

Abstract

*Lenz* e *Lesabéndio*. Il progetto contro il cielo in Scheerbart e Celan

Nel discorso su *Il meridiano* (1960) Paul Celan commenta un passo del *Lenz* di Georg Büchner. E spiega: “Chi cammina sulla testa, Signore e Signori – costui ha il cielo come abisso sotto di sé”. Celan rivendica il poetico – e la sua stessa oscurità – come luogo abissale sotto cui stare “in vista di un incontro che muove da una distanza o estraneità che forse ha inteso progettare”.
Quarantasette anni prima di Celan, Paul Scheerbart, teorico dell’architettura di vetro, aveva scritto un “romanzo asteroidale” accompagnato dalle illustrazioni di Alfred Kubin: *Lesabéndio* (1913) era la storia fantastica di una strana popolazione celeste, la cui progettualità consiste nell’unificare il sopra e il sotto del suo asteroide.
Il contributo indaga la dimensione politica del “progetto anti-celeste” di due grandi autori di lingua tedesca, entrambi vigili sui materiali di costruzione contro un cielo saputo come abisso, sfondo maggiore di ogni economia umana.

*Lenz* and *Lesabéndio*. Design Against the Sky in Scheerbart and Celan

In his *Meridian* speech (1960), Paul Celan comments a page in Georg Büchner’s *Lenz*. He says: ‘Ladies and gentlemen, the one who walks upside down, he has the sky as an abyss below him’. Celan revindicates the poetical – and its obscurity – as an abyssal space where the poet stands ‘heading towards a meeting, which is made possible from a distance or an obscurity [he] maybe intended to plan’.
Forty years before Celan, Paul Scheerbart, the theorist of glass architecture, wrote an ‘asteroidal-novel’, illustrated by Alfred Kubin: *Lesabéndio* (1913) was the fantastic story of bizarre celestial people who wanted to unify the top and the bottom of the asteroid he lived in.
The contribution investigates the political dimension of this ‘anti-celestial project’ of two German-speaking authors, who look for the building materials on Earth while the sky is known as an abyss – the major frame of any human economy.

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)

# *Lenz* e *Lesabéndio*. Il progetto contro il cielo in Scheerbart e Celan

Massimo Palma

# *Lenz* and *Lesabéndio*. Design Against the Sky in Scheerbart and Celan

Disegni tratti da | Drawings from P. Scheerbart, *Lesabéndio. Ein Asteroiden-Roman. Mit 14 Zeichnungen von Alfred Kubin*, G. Müller, München-Leipzig 1913.

*Premessa. Il cielo cancellato*

Si può progettare *contro* il cielo?

Lo fa Paul Celan (1920-1970), poeta bucovino di lingua tedesca e destino francese, che teorizza uno spazio poetico opposto al cielo alla fine degli anni Cinquanta. È a questa contrapposizione che allude l'incipit di un suo celebre componimento – *Matière de Bretagne* – che appare nella raccolta *Sprachgitter* (*Grata di parole*), pubblicata nel 1959, e che rimanda alla saga di Tristano e Isotta e al *tòpos* della "vela sbagliata"[1]. Se ne accorge Anne Carson, che focalizza la propria lettura di *Matière de Bretagne* sul fiore giallo – la ginestra – che appare nel primo verso del componimento e la cui "azione", per così dire, è rivolta *contro* il cielo. I declivi su cui cresce, afferma Celan infatti, "suppurano" contro il cielo. Non tutte le versioni sanno rendere la contrapposizione implicita nell'espressione di Celan. Nella traduzione inglese riportata da Carson "die Hänge / eitern gen Himmel" (i declivi / suppurano contro il cielo) diventa "the slopes / suppurate to heaven". Si perde di vista il peso del *gen* ("contro"), forma sincopata e arcaica di *gegen.* "Al cielo", come vuole la locuzione tedesca ancora in uso. Ma l'*eitern*, il suppurare – così materico, tattile e olfattivo –, piega il senso del *gegen* a un'inflessione oppositiva. Non di fronte, davanti. Neppure *tout court* "verso" il cielo: i declivi (ma *Hang* vuol dire anche tendenza, propensione) stanno semplicemente contro il cielo[2]. La contrapposizione è centrale nella poetica di Celan: la questione viene ripresa e tematizzata con più ampiezza un anno dopo, nel discorso noto come *Il meridiano*.

Quarant'anni prima, l'anno precedente la Grande Guerra, un altro Paul, Scheerbart, nato come Celan in un territorio germanofono ma destinato a non esserlo più (Danzica), aveva ambientato "nel cielo" il suo ultimo romanzo fantastico, *Lesabéndio*, senza lasciare però al cielo alcun ruolo progettuale. Pur ignoto a Celan, un certo Scheerbart, almeno in spirito, può esser filtrato verso Celan attraverso la lettura di Walter Benjamin, che di Scheerbart fu estimatore e interprete e che Celan legge negli anni precedenti la stesura dei testi raccolti in *Sprachgitter*[3].

Con l'aiuto di Benjamin, questo contributo intende sondare due diversi momenti della letteratura tedesca, che a distanza di pochi decenni, separati da due guerre mondiali, affrontano il tema del cielo, di un progetto letterario "contro il cielo", in modi radicalmente diversi eppure imparentati. Il *Lesabéndio*, il romanzo fantastico di Paul Scheerbart e la radicale rilettura del *Lenz* di Büchner in Paul Celan possono apparire come prologo ed epilogo di una cancellazione del "cielo" nel Novecento di lingua tedesca.

## *1.* Glaspolitik. *Paul Scheerbart e il progetto in cielo*

Paul Scheerbart (1863-1915) fu e resta autore poco noto, benché amato da intellettuali di rilievo. Già nel 1914, quindi con Scheerbart ancora in vita e la guerra alle porte, Bruno Taut pensò il suo Glashaus (la casa di vetro) alla Kölner Werkbund-Ausstellung come



*Premise. The Cancelled Sky*

Can you design *against* the sky?

Paul Celan (1920-1970), the German-speaking, Bukovinian poet with a French destiny, did just that by theorising a poetic space against the sky in the late 1950s. An allusion to such an opposition is found in the opening of one of his famous poems – *Matière de Bretagne* – which appears in the collection *Sprachgitter* (*Language Mesh*), published in 1959, and which refers to the saga of Tristan and Isolde and the *topos* of the 'false sail'[1]. Anne Carson notices this, and in her reading of *Matière de Bretagne* focuses on the yellow flower – gorse – which appears in the first verse of the poem and whose 'action', so to speak, is directed *against* the sky. The slopes on which it grows, Celan affirms, 'fester' against the sky. Not all versions successfully render the contraposition implicit in Celan's expression. In the English translation by Carson 'die Hänge / eitern gen Himmel' becomes 'the slopes / suppurate to heaven'. We lose sight of the weight of *gen* ('against'), a syncopated and archaic form of *gegen*. 'To heaven', is in keeping with the German expression still in use. But the use of *eitern*, suppurate – so material, tactile, and olfactory – bends the meaning of *gegen* to give it an oppositional inflection. Not in front of or facing. Not even *tout court* 'towards' the sky: the slopes (yet *Hang / slope* also means tendency, propensity) are simply against the sky[2]. Contrast is central to Celan's poetics: the question is resumed and thematised more broadly a year later, in the speech known as *The Meridian*.

Forty years earlier, the year before the Great War, another Paul – Scheerbart – like Celan born in a German-speaking territory that was destined to no longer be so (Danzig), had set his latest fantastical novel, *Lesabéndio,* 'in the heavens', but without assigning any design role to the sky. While unknown to Celan, a certain Scheerbart, at least in spirit, filtered down to him through his reading of Walter Benjamin, an admirer and interpreter of Scheerbart and read by Celan in the years preceding the drafting of the poems collected in *Sprachgitter*[3].

With the help of Benjamin, this essay intends to probe two different moments of German literature, which within a few decades, separated by two world wars, tackle the theme of the sky, of a literary design 'against the sky', in radically different yet related

omaggio di *künstlerische Sachlichkeit* (oggettività artistica) all'amico[4]. Funambolo tra le discipline nella stagione pre-bellica, re bevitore dei caffè berlinesi, Scheerbart fu infatti cantore entusiasta dell'architettura in vetro[5]. *Glasarchitektur* è il titolo della sua ultima opera – quasi un testamento, e dedicata a sua volta a Bruno Taut. Ha un incipit perentorio.

> Se vogliamo elevare il livello della nostra civiltà saremo costretti, volenti o nolenti, a sovvertire la nostra architettura. E questo ci riuscirà soltanto eliminando la chiusura degli spazi in cui viviamo. Ma ciò sarà possibile soltanto con l'introduzione dell'architettura di vetro, che permette alla luce del sole, al chiarore della luna e delle stelle di penetrare nelle stanze […] direttamente dalle pareti, possibilmente numerose, completamente di vetro, anzi di vetro colorato.[6]

Stelle, pianeti, satelliti – il piano di Scheerbart è quello di un'estrema visibilità dell'*aperto* attraverso pareti di vetro, e vetro colorato. Ma singolarmente lo spazio che si apre, tutto luminoso, non è mai chiamato "cielo". Il cielo nelle opere di Scheerbart non è mai spazio "vuoto", è sempre cromatico. L'aggettivazione del cielo è sempre simile: può essere scuro, grigio, giallo, verde, comunque prende colore, come il vetro che dovrà filtrarlo e imitarlo.

Un anno prima di *Glasarchitektur*, il romanzo *Lesabéndio* anticipa, sotto tutt'altra, straniante prospettiva, l'esito "vitreo" del percorso scheerbartiano. Questo *Asteroidenroman* – è il sottotitolo –, pubblicato nel 1913 con i disegni di Alfred Kubin di cui l'autore rimase singolarmente scontento, vede apparire il cielo in poche occorrenze, anche qui solo "cromatiche". *Lesabéndio* si apre letteralmente col cielo, che è "violetto". "Violett war der Himmel. Und grün waren die Sterne" ("violetto era il cielo. E verdi erano le stelle") – così suona l'incipit. Viola, viola scuro in tutto il romanzo fantastico, il cielo è assorbito in una cromaticità sempre uguale. Mai appare come "piano" distinto dal suo colore. Più propriamente, si potrebbe suggerire che in *Lesabéndio* il cielo è indistinguibile dal suo colore perché tutto accade "nel cielo".

Ma di cosa parla questo "romanzo fantastico"? *Lesabéndio* è la storia di una strana popolazione celeste, i cui abitanti dai nomi bizzarri (Sofanti, Biba, Peka) vivono in un asteroide di nome Pallas. Ciascuno però vive in un suo atelier. La loro progettualità, nel corso della trama, consiste nell'unificare, anche a prezzo di sforzi fisici annichilenti, il "sistema-di-testa" (*Kopfsystem*) dell'asteroide con il suo "sistema-di-tronco" (*Rumpfsystem*): nel realizzare, insomma, attraverso un'enorme torre, l'unione tra il sopra e il sotto. L'eroe eponimo, figura



ways. *Lesabéndio*, the fantastical novel by Paul Scheerbart and the radical reinterpretation of Büchner's *Lenz* in Paul Celan may appear as a prologue and epilogue to a cancellation of the 'sky' in the German-speaking 20th century.

*1.* Glaspolitik. *Paul Scheerbart and Designing in the Sky*

Paul Scheerbart (1863-1915) was and remains a little-known author, although loved by important intellectuals. As early as 1914, therefore when Scheerbart was still alive and war was on the doorstep, Bruno Taut conceived his Glashaus (the glass pavilion) at the Kölner Werkbund-Ausstellung, as a tribute of *künstlerische Sachlichkeit* (artistic objectivity) to his friend[4]. A tightrope walker between disciplines in the pre-war season, a major fixture of Berlin café society, Scheerbart was in fact an enthusiastic cantor of glass architecture[5]. *Glasarchitektur* is the title of his final work – reading almost like a testament and dedicated in turn to Bruno Taut. It includes a peremptory opening.

> If we want our culture to rise to a higher level, we are obliged, for better or for worse, to change our architecture. And this only becomes possible if we take away the closed character from the rooms in which we live. We can only do that by introducing glass architecture, which lets in the light of the sun, the moon, and the stars, […], but through every possible wall, which will be made entirely of glass - of coloured glass.[6]

Stars, planets, satellites – Scheerbart's design is that of an extreme visibility of the *outdoors* through glass walls and coloured glass. But singularly the space that opens up, entirely illuminated, is never referred to as 'sky'. The sky in Scheerbart's works is never 'empty' space, it is always chromatic. The adjectives used for the sky are always similar: it can be dark, grey, yellow, green, in any case it takes on colour, like the glass that filters and imitates it.

A year before *Glasarchitektur*, the novel *Lesabéndio* anticipates, from a completely different, alienating perspective, the 'glassy' outcome of Scheerbart's journey. In this *Asteroidenroman* (*An Asteroid Novel*) – the subtitle – published in 1913 with drawings by Alfred Kubin with which the author was exceptionally dissatisfied, the sky only appears on a few occasions, and even then 'chromatically'. *Lesabéndio* literally opens with the sky, which is 'violet'. 'Violett war der Himmel. Und grün waren die Sterne' ('Violet was the sky. And green were the stars') – these are the opening words. Violet, dark violet throughout the fantastical novel, the sky is absorbed in a chromaticity that is always the same. It never appears as a 'plane', distinct from its colour. More properly, it could be suggested that in *Lesabéndio* the sky is indistinguishable from its colour because everything happens 'in the sky'.

But what is this 'fantastical novel' about? *Lesabéndio* is the story of a strange celestial population, whose inhabitants with bizarre names (Sofanti, Biba, Peka) live on an asteroid named Pallas. But each one lives in his own atelier. Their project, as the story unfolds, consists of unifying, even at the cost of annihilating physical effort, the 'head system' (*Kopfsystem*) of the asteroid with its 'trunk system' (*Rumpfsystem*): to create, in other words, through a huge tower, the union between above and below. The eponymous hero, an

allungabile e snodabile, saggia e buffa, architetto dell'unione celeste attraverso la costruzione della torre di collegamento tra i due "sistemi", si fonde infine nell'opera stessa di congiunzione, usa il suo corpo per unire. Si "dissolve" nel suo stesso progetto. Ma facendolo, per così dire, si "invetra". Le estremità – le antenne – del suo corpo, allungatesi a dismisura, sentono "contorni di grandi coppe di vetro sottili e vibranti": "Le punte delle antenne si univano alle coppe di vetro e insieme formavano grandi sfere di vetro in espansione"[7].

Il corpo di *Lesabéndio* si rivela come il "mezzo per raggiungere uno scopo" che è comune, di tutti gli abitanti dell'asteroide: nella sua vicenda si rende conto di dover assecondare un percorso collettivo. "Non penso più d'esser io a voler qualcosa. Vengo trascinato da una forte corrente d'aria. Non posso più agire secondo la mia volontà. Devo fare come vuole la corrente d'aria"[8]. Per realizzare questa unione *Lesabéndio* si getterà, fino a scomparire, in un "fluttuante mare di corpi di serpenti gialli luminosi"[9]. Questa figura che si tuffa nel sistema di testa del suo asteroide si fa dunque vetro: unisce corpi celesti.

Ma a cosa serve diventare "vetro"? A un'espansione della sensibilità, visiva e tattile. *Lesabéndio* "vede" di più, ma la visione aumentata è anche un toccare e giocare con le sfere di vetro senza incontrare ostacolo. Lo spazio e i corpi celesti gli appaiono cioè "terra manipolabile" che gli permette di vedere meglio, nonché di provare un"ebbrezza del tutto nuova, costante, non mutevole" ("ein ganz neuer stetiger, nicht veränderlicher Rausch")[10], che sta nel ruotare infinitamente, come i pianeti e le stelle. L'infinita trasparenza del cielo porta dunque a un'inedita sensazione che è una certificazione di pura funzionalità: non è nella prestazione cognitiva l'ebbrezza, ma nell'operare – stare, incorporarsi nel sistema di testa non porta a un possesso cognitivo, ma all'incarnare la funzione. La contemplazione dei pianeti, la visione tattile attraverso il vetro, una volta uniti i due "sistemi" di Pallas, svela unicamente la pura funzione di ogni elemento. Progettare nel cielo è arrivare a toccarlo, togliendone ogni separatezza: il cielo non è progettabile se non come superficie tattile.

### *2. Pura superficie. Walter Benjamin lettore di Scheerbart*

Per anni, nel primo dopoguerra, alcuni destinatari delle lettere di Walter Benjamin lo sentirono parlare di un libro a venire dal titolo di *Politik*. Una sua sezione sarebbe stata dedicata proprio a *Lesabéndio*, col titolo di *Il vero politico*[11]. Il progetto naufragò, i saggi o gli appunti dedicati perlopiù si smarrirono. Ma decenni dopo (solo nell'ambito dell'impresa editoriale delle *Gesammelte Schriften*) riemersero due testi dedicati a *Lesabéndio*. Il primo, databile al 1919, si apriva con un elogio del romanzo come "frutto di una vita spirituale di grande purezza e riflessività e la coscienza del vincolo ad alcuni elementi del 'reale' e dell"esterno' gli ha impartito quella purezza che chiamiamo stile"[12].

Il cuore della lettura di Benjamin è in apparenza formale. La chiave del romanzo starebbe nella sua aderenza "oggettiva" a un'unica idea architettonica: nell'opera non accade altro che il progetto della torre. Ma l'adesione alla superficie del compimento del progetto



extensible and articulated figure, wise and funny, architect of the celestial union through the construction of the connecting tower between the two 'systems', finally merges into the connective structure, using his own body to unite the halves. He 'dissolves' into his own design. But in so doing, as it were, he 'vitrifies' himself. The extremities – the feeler – of his body, elongated beyond measure, feel 'all around great fine and shivering glass basins': 'The tips of the feeler threads bonded with the glass basins and, together, became enormous extending glass balls'[7].

The body of *Lesabéndio* is revealed as the 'means to an end' that is common to all the inhabitants of the asteroid: in this case he realises that he has to follow a collective path. 'I no longer think about the fact that I personally want something. I'm carried forward by a strong wind. I have to do what the wind wants'[8]. To achieve this union, *Lesabéndio* will throw himself, until he disappears, into a 'heaving sea of light composed of yellow snake-bodies'[9]. This figure that dives into the head system of the asteroid thus becomes glass: celestial bodies unite.

But what is the point of becoming 'glass'? To become a visual and tactile expansion of the senses. *Lesabéndio* 'sees' more, but augmented vision also means to touch and feel the glass spheres without encountering obstacles. Space and celestial bodies appear to him as 'manipulable earth' which allows him to see better, as well as to experience a 'new, constant, unchanging intoxication' ('ein ganz neuer stetiger, nicht veränderlicher Rausch')[10], which consists of rotating infinitely, like the planets and stars. The infinite transparency of the sky therefore leads to an unprecedented sensation that is a certification of pure functionality: the intoxication does not stem from cognitive performance, but in action – being, incorporating himself into the head system does not lead to cognitive possession, but to the embodiment of function. The contemplation of the planets, the tactile vision through glass, once the two 'systems' of Pallas are united, reveals only the pure function of each element. To design in the sky is to get to touch it, removing all separateness: the sky cannot be designed unless as a tactile surface.

è esattamente il nodo tecnico-narrativo che viene sviluppato per la deissi simbolica che Benjamin ha in mente quando si parla di "politica".

> La rigorosa struttura della costruzione narrativa, che non comprende se non l'innalzamento della torre, ha reso possibile il compimento del progetto. In ciò il superamento spirituale del fattore tecnico ha raggiunto il suo culmine, poiché la sobrietà e la riottosità del procedimento tecnico è diventato il simbolo di un'idea reale. Il lavoro della tecnica è l'espressione più palese dell'interpretazione casta e rigorosa degli eventi che sono legati alla sua superficie più esteriore, più pura.[13]

Proprio nell'incorporare il progetto di una dissoluzione nel più grande (*Auflösung im Größeren*)[14] sta l'artificio tecnico e psicofisico di "diventare vetro" per toccare il cielo: è questa, secondo Benjamin, l'incarnazione del "vero politico". *Lesabéndio*, che detta architettonicamente la costruzione della torre e le sue modalità, "accetta" di diventare inorganico, si scioglie nel vetro per sottrarre al cielo ogni trascendenza. Per Benjamin questo processo di organizzazione nell'inorganico, dell'individuo come protesi tecnica, superficiale, di una comunità, è quanto accade al politico quando "pensa nel collettivo": all'utopia viene tolto il non-luogo celeste, che anzi trova consistenza nella trasformazione anche fisica del collettivo.

La traduzione di questo lavoro architettonico in una chiave politica emergerà con nitore in una recensione, pochi anni più tardi, alle lettere di Lenin a Gor'kij, dove si legge, con scoperta allusione alla formula della *schöpferische Indifferenz* (l'indifferenza creatrice) di Salomo Friedlaender: "La persona non è unica e di spessore nella pienezza delle cose che vive – giunge fin dove si estende la cerchia delle cose per cui rende conto. […] La grandezza nel senso del materialismo storico si determina nella misura in cui l''indifferenza' della persona diventa 'creatrice' attraverso la responsabilità"[15].

Proprio il riferimento al "cosale" è la nota qualificativa del vero politico quando viene legata alla *Haftigkeit* – il rendere conto – dell'espressione nel collettivo. Il politico agisce come le mani di *Lesabéndio* che toccano il cielo per il tramite del vetro per togliere il progettuale all'astrazione celeste e farlo piano immanente e colorato. L'interpretazione



*2. Pure Surface. Walter Benjamin, a Scheerbart Reader*

For years, in the post-war period, various recipients of Walter Benjamin's letters read him refer to an upcoming book entitled *Politik*. A section by him would have been dedicated to *Lesabéndio*, with the title of *The True Politician*[11]. The idea sank, the essays or related notes were mostly lost. But decades later, during the publication of the *Gesammelte Schriften* (*Collected Works*), two essays dedicated to *Lesabéndio* re-emerged. The first, datable to 1919, opened with a eulogy to the novel as 'the fruit of a spiritual life of great purity and reflexivity and an awareness of the bond to some elements of the "real" and the "external" gave him that purity that we call style'[12].

The heart of Benjamin's reading is apparently formal. The key to the novel would lie in its 'objective' adherence to a single architectural idea: in the work nothing else happens than the design of the tower. But this apparent adherence to the completion of the design is exactly the technical-narrative crux that is developed for the symbolic deixis that Benjamin has in mind when it comes to 'politics'.

> The rigorous structure of the narrative construction, which does not include anything other than the raising of the tower, made the completion of the project possible. In this, the spiritual overcoming of the technical factor reached its climax, as the sobriety and restraint of the technical procedure became the symbol of a real idea. The work of technique is the most overt expression of the chaste and rigorous interpretation of events that are linked to its outermost, purest surface.[13]

It is precisely in the incorporation of the concept of dissolution in the greater (*Auflösung im Größeren / Dissolving in the Greater*)[14] that lies the technical and psychophysical artifice of 'becoming glass' to touch the sky: this is, according to Benjamin, the embodiment of the 'true politician'. *Lesabéndio*, who architecturally dictates the construction of the tower and its modalities, 'accepts' becoming inorganic, and melts into glass to remove all transcendence from the sky. For Benjamin this process of organisation in the inorganic, of the individual as a technical, superficial prosthesis of a community, is what happens to the politician when he 'thinks in the collective': the celestial non-place is removed from utopia, which indeed is also consistent with the physical transformation of the collective.

A few years later, the interpretation of this architectural work from a political point of view would emerge in a review of Lenin's letters to Gorky, where we read, with a clear allusion to the formula of the *schöpferische Indifferenz* (creative indifference) of Salomo Friedlaender: 'A person is not unique and substantial in the fullness of the things he experiences – he reaches as far as the circle of things he is accountable for. […] Greatness in the sense of historical materialism is determined by the extent that the person's "indifference" becomes "creative" through responsibility'[15].

The reference to the 'thing' is the qualifying note of the true politician when it is linked to the *Haftigkeit* –accountability – of the expression in the collective. The politician acts like *Lesabéndio's* hands that touch the sky through glass to transform the design from a celestial abstraction and make it an immanent and coloured plane. The interpretation of the design 'in the sky' in *Lesabéndio* is carried out in adherence to the 'superficial', to the rigorous objectivity (*strenge Sachlichkeit / strict objectivity*) of the forms that technically allow for its completion.

But the element of glass takes on a further political nuance in Benjamin. As he states in *Experience and Poverty* (1933), Scheerbart

> placed the greatest value on housing his 'people' – and following this model, his fellow citizens – in buildings befitting their station, in adjustable, movable glass-covered dwellings of the kind since built by Loos and Le Corbusier. It is no coincidence that glass is such a hard, smooth material to which nothing can be fixed. A cold and sober material into the bargain. Objects made of glass have no 'aura'. Glass is, in general, the enemy of secrets. It is also the enemy of possession.[16]

del progetto "nel cielo" in *Lesabéndio* viene svolta nell'adesione al "superficiale", alla rigorosa oggettività (*strenge Sachlichkeit*) delle forme che permettono tecnicamente il compimento.

Ma l'elemento del vetro assume una sfumatura politica ulteriore in Benjamin. Come afferma in *Esperienza e povertà* (1933), Scheerbart tiene

> quanto mai a situare la sua gente – e, su questo modello, i suoi concittadini – in quartieri adeguati al proprio rango: in case di vetro mobili e dislocabili, quali nel frattempo erano state ideate da Loos e Le Corbusier. Non a caso il vetro è un materiale così duro e liscio, cui nulla si fissa. È anche un materiale freddo e sobrio. Le cose di vetro non hanno "aura". Il vetro è in genere il nemico del segreto. È anche il nemico del possesso.[16]

L'uso del vetro – della trasparenza fredda, sobria di questo materiale – ha una sfumatura anti-borghese radicata nell'ostilità alla coppia "segreto-possesso". La povertà radicale e costruttiva del vetro sta nell'aderire alla mera esposizione dei piani e degli spazi come funzioni senza aura, senza mistero e senza ornamento (proprio Adolf Loos, in uno scritto celebre, aveva indicato la responsabilità architettonica, ma in generale artistica, nell'eliminazione dell'ornamento in quanto tale, in quanto "non ha più alcun rapporto organico con la nostra civiltà")[17].

Il vetro che permette lo sguardo e la manipolazione del cielo è il materiale che consente di cancellare ogni trascendenza – quella dell'utopia, ma anche della proprietà o del mistero. Attraverso la *Glasarchitektur*, il cielo viene eliso e cancellato, precipitato in un orizzonte di immanenza.

Non può certo meravigliare che nel secondo testo benjaminiano rimastoci, *Sur Scheerbart*, destinato nel 1940 alla "Gazette des Amis des livres" diretta da Adrienne Monnier (anche se scritto in precedenza) e mirante a introdurre in Francia un autore pressoché sconosciuto, Benjamin parli di Scheerbart come "fratello gemello di Fourier"[18] sottolineando il tratto della capacità scheerbartiana di avere una *vision par les astres*. In questo testo ormai tardo (sarebbe morto qualche mese dopo), Benjamin specifica che l'idea politico-architettonica di Scheerbart "era quella di un'umanità che si sarebbe armonizzata con la sua tecnica", e che la tecnica "nel liberare gli umani, libererebbe fraternamente, attraverso di loro, la creazione intera"[19]. Proprio l'idea di una tensione artistica e tecnica che va a emancipare la sfera creaturale subisce una problematica rielaborazione in Paul Celan, che scrive dopo la guerra che Scheerbart aborrì e dopo quella persecuzione che contò tra le sue vittime anche Benjamin.



The use of glass – the cold, sober transparency of this material – has an anti-bourgeois nuance rooted in a hostility to the 'secret-possession' pairing. The radical and constructive poverty of glass lies in its adherence to the mere display of floors and spaces as functions without aura, without mystery and without ornament (Adolf Loos himself, in a famous essay, had indicated the architectural – but generally artistic – responsibility for the elimination of ornamentation as such, as it 'is no longer organically related to our culture')[17].

The glass that allows the gaze and the manipulation of the sky is the material that allows us to cancel all transcendence – that of utopia, but also of property or mystery. Through the *Glasarchitektur*, the sky is deleted and cancelled, precipitated into a horizon of immanence.

It is certainly not surprising that in the second Benjaminian essay that remains to us, *Sur Scheerbart* (*On Scheerbart*), intended in 1940 for the "Gazette des Amis des livres" edited by Adrienne Monnier (although written earlier) and aimed at introducing an almost unknown author to a French readership, Benjamin speaks of Scheerbart as 'the twin brother of Fourier'[18], underlining the Scheerbartian trait of possessing a *vision par les astres* (a vision from the perspective of the stars). In what would be a late essay (he would die a few months later), Benjamin points out that Scheerbart's political-architectural idea 'was that of a humanity that would harmonize with its technique', and that technique 'by liberating human beings, would fraternally liberate the whole of creation'[19]. The very idea of an artistic and technical tension that emancipates the creatural sphere undergoes a problematic re-elaboration in Paul Celan, writing after the war that Scheerbart so abhorred, and after the persecution that would count Benjamin among its victims.

*3. Celan: Sublunar Poetry Against the Sky*

Celan composed *Matière de Bretagne* in August 1957. The poem would find publication in the magazine "Akzente" as early as 1958. The following year it was included, as mentioned, in *Sprachgitter.*

> Ginsterlicht, gelb, die Hänge / eitern gen Himmel, der Dorn / wirbt um die Wunde, es läutet / darin, es ist Abend, das Nichts / rollt seine Meere zur Andacht, / das Blutsegel hält auf dich zu (Gorselight, yellow, the slopes / suppurate to heaven, the thorn / pays court to the wound, there is ringing / inside, it is evening, the nothing / rolls its seas toward devotion, / the bloodsail is heading for you)[20]

As initially said, in the incipit of this complex composition (a reinterpretation and reworking of the myth of Theseus as well as that of Tristan and Isolde, whom it is not possible to mention here), the gorse-yellow that runs along the Breton coast – testifying to a wound that continues to produce purulent fluid – seems to stretch against the sky. The slopes-inclines (*Hänge*) are a 'matter' of blood, aimed towards and against the sky like Theseus's sail, like Isolde's sail: they represent the land where a wound deepens. The sky, from this point of view, is only the backdrop to the abysmal scenario of human manoeuvres, it is the *topos* in which the human tendency (*Hang*) to hurt, to injure is witnessed. As has been said, 'the violence of light is released from the "verbal conglomerate" *Ginsterlicht*

*3. Celan: poesia sublunare contro il cielo*

Celan compose *Matière de Bretagne* nell'agosto 1957. La poesia fu pubblicata già nella rivista "Akzente" nel 1958. L'anno successivo fu inserita, come detto, in *Sprachgitter*.

> Ginsterlicht, gelb, die Hänge / eitern gen Himmel, der Dorn / wirbt um die Wunde, es läutet / darin, es ist Abend, das Nichts / rollt seine Meere zur Andacht, / das Blutsegel hält auf dich zu. (Luce-ginestra gialla, i declivi / suppurano contro il cielo, la spina / corteggia la ferita, in questa / uno scampanio, sera, il nulla / srotola i suoi mari alla preghiera, / la vela di sangue punta verso te).[20]

Come detto inizialmente, nell'incipit di questo complesso componimento (una rivisitazione e ricombinazione anche del mito di Teseo oltre che di Tristano e Isotta, cui non è possibile in questa sede che far cenno), il giallo-ginestra che costeggia la costa bretone – a testimoniare una ferita che continua a produrre liquido purulento – sembra tendere contro il cielo. I declivi-inclinazioni (*Hänge*) sono "materia" di sangue, puntata al e contro il cielo come la vela di Teseo, la vela di Isotta: rappresentano la terra in cui una ferita si approfondisce. Il cielo, in questa chiave, è solo lo sfondo, lo scenario abissale di manovre umane, è il *tòpos* in cui si iscrive la tendenza (*Hang*) umana a ferire, a ferirsi. Come è stato detto, "la violenza della luce si sprigiona dal 'conglomerato verbale' *Ginsterlicht* (luce-ginestra), fenomeno fisico che produce una qualità luminosa e insieme elemento botanico che si dispiega poi, in una proliferazione biologica, come 'purulento' diffondersi lungo territori scoscesi. Clivi che a loro volta assorbono la qualità somatica delle ferite"[21]. Ma quel che vale per la terra vale per il cielo. Il giallo suppura anche contro il cielo, lo tinge e lo corrompe. Nel contrapporsi al cielo, Celan immagina dunque i "clivi" come contaminazione. L'umano contamina il cielo e lo fa poeticamente. Ma lo contamina con le sue storiche ferite. Il "tòpos" del cielo è "attaccato" dalla terra per dirne la corruzione.

In una trasmissione radiofonica, parlando della poesia di Osip Mandel'štam, Celan dirà: "Das Gedicht bleibt, mit allen seinen Horizonten, ein sublunarisches, ein terrestrisches, ein kreatürliches Phänomen" ("Il poema rimane, con tutti i suoi orizzonti, un fenomeno sublunare, terrestre, creaturale")[22]. Terrestre, più che umano. Peter Waterhouse ha svelato come "la poesia di Celan veda, senta, custodisca persone assenti-presenti, sempre umane anche al di là dell'umano, più precisamente: voci, bocche, cavità come occhi, stridio di ghiaia e sassi che sono linguaggio, che sono voce, bocca"[23].

Il luogo del poema – la costa bretone, memore di "vele sbagliate", di errori umani che provocano disgrazie, ulteriore violenza – è un luogo umano solo nella sua inumanità, nel suo configurarsi come terra, pietra. Si può notare dunque come il "trovare luogo", l'incistarsi della ferita nella terra, avvenga "contro il cielo", cercandone l'elisione senza



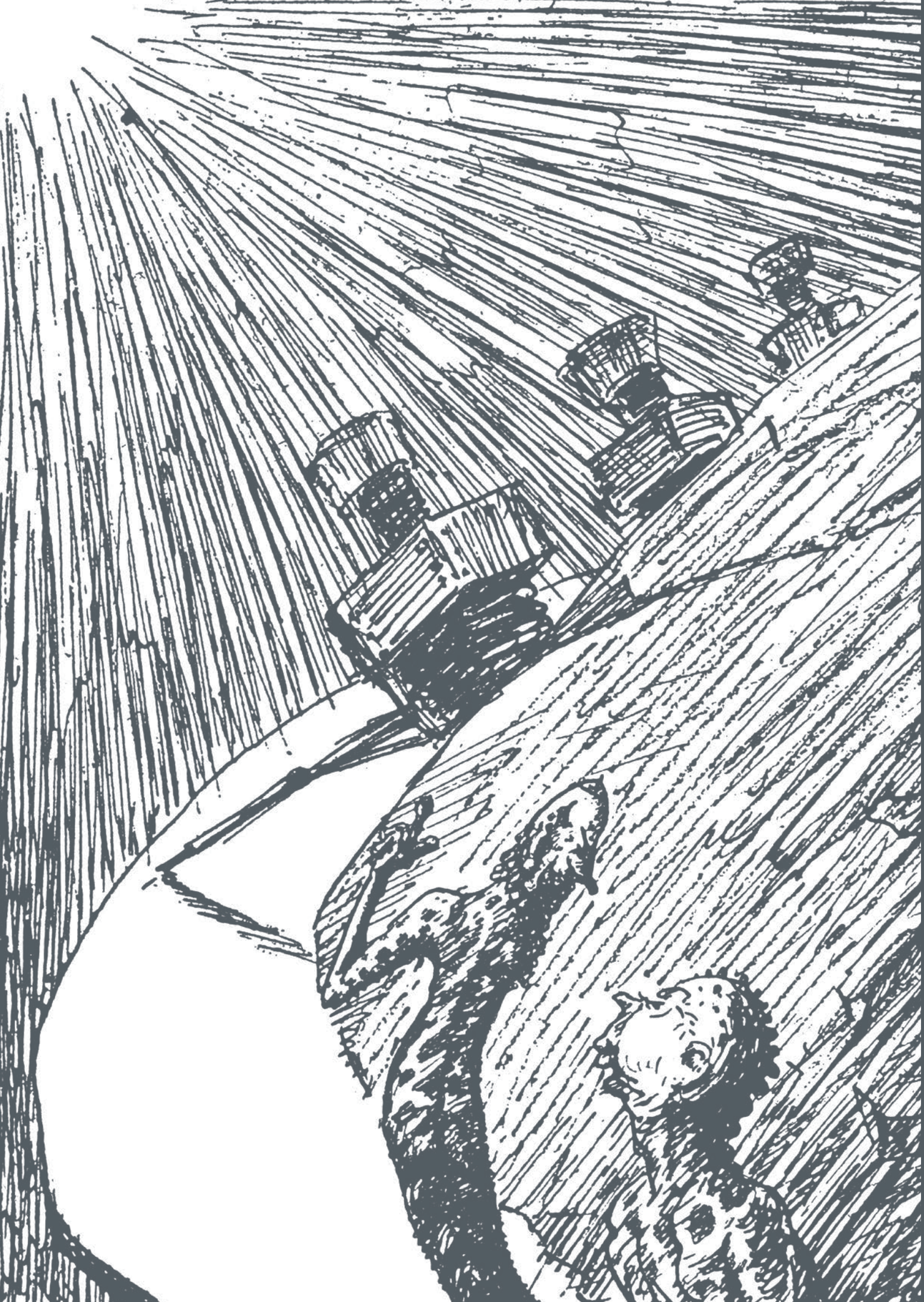
(gorselight), a physical phenomenon that suggests a luminous property and a botanical element at the same time, which then evolves into a biological proliferation, as "purulent" spread across steep territories. Slopes which in turn absorb the somatic quality of the wounds'[21]. But what is true for the earth is true for the sky. The yellow suppurates even against the sky, dyes it, and corrupts it. In opposing the sky, Celan therefore imagines the 'slopes' as contamination. The human contaminates the sky and does so poetically. But he contaminates it with his old wounds. The 'topos' of the sky is 'attacked' by the earth to describe its corruption.

In a radio broadcast, talking about Osip Mandel'štam's poetry, Celan said: 'Das Gedicht bleibt, mit allen seinen Horizonten, ein sublunarisches, ein terrestrisches, ein kreatürliches Phänomen' ("The poem – with all its horizons – remains a sublunar, terrestrial, creaturely phenomenon')[22]. Terrestrial, more than human. Peter Waterhouse revealed how 'Celan's poetry sees, hears, guards absent-present persons, always human even beyond the human, more precisely: voices, mouths, hollows like eyes, screeching gravel and stones that are language, that are voice, mouth'[23].

The setting of the poem – the Breton coast, mindful of 'false sails', of human errors that cause misfortunes, further violence – is a human setting only in its inhumanity, in its configuration as earth, stone. It can therefore be seen how the 'taking place', the burrowing of the wound in the earth, occurs 'against the sky', seeking its elision without seeking any poetic anthropocentrism. The sky is the backdrop to a poetic attempt – creatural, 'sublunar', 'reactive' – to rediscover, after the trauma of persecution and extermination, a place from which to speak. Indeed, a year later, Celan's poetological reflection would take an explicitly topological turn[24].

*4.* Lenz*: the Sky as an Abyss*

It is October 1960 in Darmstadt in Germany, in front of an audience that feels not only distant but hostile. Paul Celan is on stage talking. He must give thanks. He must justify the awarding of the Büchner Prize – to him, the son of victims of the Shoah. He who returns to Germany only for work, who has never lived in Germany. He, whose only mother tongue is German, alongside a thousand others – French, Yiddish, Romanian, Russian, English –, must explain what 'poetry' is. So, he gives a speech on writing poetry in German after Auschwitz, beginning with Büchner's *Lenz*, who – as he does not fail to note – leaves for his 'one-way' trip on 20 January, or the date on which in 1942 the 'final solution' to the Jewish question was decided in a tragic



cercare nel poetico alcun antropocentrismo. Il cielo è lo sfondo di un tentativo poetico – creaturale, "sublunare", "reattivo" – di trovare ancora, dopo il trauma della persecuzione e dello sterminio, un luogo da cui parlare. Un anno dopo, infatti, la riflessione poetologica di Celan prende una piega esplicitamente topologica[24].

*4.* Lenz*: il cielo come abisso*

È l'ottobre del 1960 a Darmstadt in Germania, di fronte a una platea che non sente solo distante ma ostile. Paul Celan è sul palco e parla. Deve ringraziare. Deve giustificare l'assegnazione del Premio Büchner – a lui, figlio di vittime della Shoah. A lui che in Germania torna solo per lavoro, lui che in Germania non ha mai vissuto. Lui, la cui unica lingua madre è il tedesco, assieme a mille sorelle minori – francese, yiddish, romeno, russo, inglese –, deve spiegare cosa sia "poesia". Allora tiene un discorso sul fare poesia in tedesco dopo Auschwitz proprio a partire dal *Lenz* di Büchner, che – come non manca di notare – parte per il suo viaggio "di sola andata" il 20 di gennaio, ovvero la data in cui nel 1942 era stata decisa, in una tragica conferenza tenuta presso il Wannsee, la "soluzione finale" alla questione ebraica. E a Darmstadt, spiegando cosa sia "poesia", Celan parla di cielo e di "progetto".

Se è noto come Celan abbia familiarità con la tradizione utopistica socialista e anarchica, il luogo di cui è in cerca per una progettualità poetologica e politica non va cercato nel cielo. Se vale cioè un'interpretazione politica di Celan anche attraverso le sue letture esplicite e implicite[25], nel discorso del *Meridiano* occorre seguirlo nell'immediato rivolgersi alla terra come paesaggio geologico e natura "scritta" in continuità col trauma storico. Questo filone d'ispirazione diventa un discorso poetico materiale, quasi tattile, nel *Meridiano*, che vede nei mesi precedenti una fitta preparazione tra appunti e frammenti. Tra questi, in particolare rileva uno dove, dopo l'immagine selvaggia di teste staccate che si baciano in una cesta, appare l'immagine del "cielo come abisso".

> Sieht das Gedicht, noch über die Todesschranke hinweg, die / Möglichkeit bestehen, da sich – furchtbares pars pro toto / – die Köpfe in den Körben küssen – / Kannst du verhindern, da unsere Köpfe sich auf / dem Boden des Korbes küssen // Auf dem Kopf gehen // Himmel als Abgrund. (La poesia vede, ancora al di là della soglia del patibolo, la / possibilità che – spaventosa "pars pro toto" / – le teste si bacino nella cesta – / Puoi impedire che le nostre teste si bacino sul / fondo della cesta // Camminare sulla testa // Cielo come abisso).[26]



conference held at the Wannsee. And in Darmstadt, explaining what 'poetry' is, Celan talks about the sky and 'design'.

If Celan is known to be familiar with the socialist and anarchist utopian tradition, the place he is seeking for a poetological and political design should not be looked for in the sky. That is, if a political interpretation of Celan is validated also through his explicit and implicit readings[25], in *The Meridian* speech one needs to follow how he immediately addresses the earth as a geological landscape and nature 'written' in continuity with historical trauma. This vein of inspiration becomes a material, almost tactile, poetic discourse in *The Meridian*, which in the preceding months sees a dense preparation between notes and fragments. Among these, one note in particular where, after the wild image of detached heads kissing in a basket, the image of the 'sky as an abyss' appears.

> Sieht das Gedicht, noch über die Todesschranke hinweg, die/ Möglichkeit bestehen, da sich – furchtbares pars pro toto / – die Köpfe in den Körben küssen – / Kannst du verhindern, da unsere Köpfe sich auf / dem Boden des Korbes küssen // Auf dem Kopf gehen // Himmel als Abgrund. (The poem sees, still beyond the threshold of the gallows, the / possibility that – frightening 'pars pro toto' / – our heads will bask in the basket – / You can prevent our heads from basking on the / bottom of the basket // Walk on your head // Heaven as an abyss).[26]

It is, as mentioned, an allusion to the first page of *Lenz*. 'Except sometimes it annoyed him that he could not walk on his head'[27]. In her recent, remarkable reading of *The Meridian*, Camilla Miglio reaffirms the 'third-hand' status of the Celanian interpretation, which 'takes the sky for an abyss; someone who remembers the writer Jakob Michael Reinhold Lenz, ascribed by literary history to *Sturm und Drang* and made the protagonist of a story by Georg Büchner that follows step by step his descent (or ascent? or exit? constriction? liberation?) into 'madness'[28]. A story that begins with the date (without the year), of 20 January.

Recalling that first page of *Lenz* several times and the strange indication of the 'regret' of not being able to walk upside down, Celan comments: 'Wer auf dem Kopf geht, meine Damen und Herren, wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich' ('A man who walks on his head, ladies and gentlemen, a man who walks on his head sees the sky below, as an abyss')[29].

Celan thus claims the poetic – and its very darkness – as an abysmal place under which to be: the poem is fulfilled 'um einer Begegnung willen aus einer – vielleicht selbstentworfenen – Ferne oder Fremde zugeordnete Dunkelheit' ('This obscurity, if it is not congenital, has been bestowed on poetry by strangeness and distance (perhaps of its own making) and for the sake of an encounter')[30]. The sky as an abyss 'below itself' therefore serves to design strangeness with the earth that is also touched, in which one puts one's hands and head, injuring oneself, pressing, encountering debris, glass. It serves to introduce that 'breath-turning' that is the poem itself: above all the 'non-breath'. In short, starting on 20 January without specifying the year, Celan considers lyrical creation as a pause, apnea, a life in which the poetic word must take it into account to free others from silence in the face of horror – walking head down means always seeing a darkened sky.

Si tratta, come anticipato, di un'allusione alla prima pagina del *Lenz*. "Solo ogni tanto gli dispiaceva di non poter camminare a testa in giù"[27]. Nella sua recente, notevole lettura del *Meridiano*, Camilla Miglio ribadisce lo status "di terza mano" dell'interpretazione celaniana, che "assume per cielo l'abisso; qualcuno che ricorda lo scrittore Jakob Michael Reinhold Lenz, ascritto dalla storia letteraria allo Sturm und Drang e da Georg Büchner reso protagonista di un racconto che ne segue passo passo la discesa (o ascesa? o uscita? costrizione? liberazione?) verso la "follia"[28]. Racconto che comincia con l'indicazione temporale (senza anno), del 20 di gennaio.

Rievocando a più riprese quella prima pagina del *Lenz* e la strana indicazione del "dispiacere" di non poter camminare a testa in giù, Celan commenta: "Wer auf dem Kopf geht, meine Damen und Herren, wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich" ("chi cammina sulla testa, Signore e Signori, costui ha il cielo come abisso sotto di sé")[29].

Celan rivendica dunque il poetico – e la sua stessa oscurità – come luogo abissale sotto cui stare: la poesia si compie "um einer Begegnung willen aus einer – vielleicht selbstentworfenen – Ferne oder Fremde zugeordnete Dunkelheit" ("in vista di un incontro che muove da una distanza o estraneità che forse essa stessa ha inteso progettare")[30]. Il cielo come abisso "sotto di sé" serve dunque a progettare estraneità con la terra che pure si tocca, in cui si mettono le mani e la testa, ferendosi, poggiando, incontrando detriti, vetri. Serve a introdurre quella "svolta del respiro" che dev'essere la poesia stessa: innanzitutto "non-respiro". A partire da un 20 gennaio senza specificazione di anno, insomma, Celan mette in conto la creazione lirica come pausa, apnea, vita in cui la parola poetica per liberare altro dal mutismo di fronte all'orrore debba tenerlo bene in conto – camminare a testa in giù vuol dire vedere sempre un cielo iscurito. Abissale eppure *topica*, piantata nel terreno, la poesia procede oscuramente a tastoni "alla luce dell'u-topia" (*im Lichte der U-topie*)[31].

Nel discorso, negli appunti, e in tutti i componimenti di quegli anni, Celan si balocca con l'immagine di mani poetiche affondate nel terreno, violate dalle pietre, dalla terra, mani come protesi dei minerali e pietre come protesi delle mani. Il cielo non è dunque fonte di luce, ma a sua volta protesi, margine esterno di arti inferiori che vi camminano senza trovare fondamento. Come in Scheerbart l'architetto-politico, così in Celan il poeta-storiografo naturale si trova a farsi medium fisico di una "dissoluzione in un più grande" integralmente storico e immanente, rispetto al quale la poesia non conserva alcuna aura, alcun mistero, pur progettando la sua estraneità.

In ultima analisi, la rilevazione metodologica del "camminare a testa in giù" avendo l'abisso del cielo sotto di sé rimanda a una mineralizzazione del poeta e delle sue tecniche verbali. L'"umanità" della poesia sta nell'avvicinarsi a una lingua non più umana per rammemorare l'esperienza traumatica della persecuzione e dello sterminio. La metalingua del poeta sarà dunque quella di chi affonda le dita nella terra, progettando una lingua "di terra" esattamente "contro il cielo"[32]. Una lingua che tecnicamente progetti il proprio spazio dentro la terra, dentro la densità della storia (anche della storia delle lingue) e della storia naturale, per dirne la consistenza, le fratture, le rovine. È il progetto di un piano di immanenza terragno, dove il cielo, la traccia di luce del passato, pesa sul respiro delle parole.



Abyssal yet *topical*, planted in the ground, the poem proceeds darkly groping 'in the light of U-topia' (*im Lichte der U-topie*)[31].

In the speech, in the notes, and in all the compositions of those years, Celan plays with the image of poetic hands sunk into the ground, violated by stones, by the earth, hands as prostheses for minerals and stones as prostheses for hands. The sky is therefore not a source of light, but in turn a prosthesis, an external margin of the lower limbs that walk there without finding a foundation. As in Scheerbart the architect-politician, so in Celan the natural poet-historiographer finds himself becoming the physical medium of an integrally historical and immanent 'dissolution in the greater', with respect to which poetry retains no aura, no mystery, while designing its strangeness.

Ultimately, the methodological breakthrough of 'walking upside down' and having the abyss of the sky below us refers to a mineralisation of the poet and his verbal techniques. The 'humanity' of poetry lies in its nearness to a language that is no longer human to recollect the traumatic experience of persecution and extermination. The poet's metalanguage will therefore be that of someone who plunges his fingers into the earth, designing a strip 'of earth' precisely 'against the sky'[32]. A language that technically elaborates its own space within the earth, within the density of history (including the history of languages) and natural history, to describe its consistency, fractures, ruins. It is the design for a plane of earthly immanence, where the sky, the trace of light from the past, weighs on the breath of words.

1 P. Celan, *Matière de Bretagne*, da *Sprachgitter* (1959), in Idem, *Die Gedichte*, a cura di | edited by B. Wiedemann, Suhrkamp, Berlin 2005, p. 106; tr. it. *L'antologia italiana*, a cura di | edited by D. Borso, Nottetempo, Milano 2020, pp. 116-117; En. tr. *Selected Poems*, a cura di | edited by M. Hamburger, Penguin Books, Harmondsworth 1972, p. 52. Sul retroterra arturiano si veda il commento di Wiedemann in | On the Arthurian background, see Wiedemann's commentary in *Die Gedichte*, pp. 757-759, in particolare | in particular p. 758 e la lettera a Norbert Koch del 23 gennaio 1962, in | and the letter to Norbert Koch dated 23 January 1962, in Idem, *"etwas ganz und gar Persönliches". Briefe 1934-1970*, a cura di | edited by B. Wiedemann, Suhrkamp, Berlin 2019, p. 551.

2 A. Carson, *Economy of the Unlost (Reading Simonides of Keos with Paul Celan)*, Princeton University Press, Princeton 1999, pp. 4-5. Ma si veda tutto il | But see the whole *Prologue*, pp. 3-9.

3 Le *Schriften* benjaminiane, che aprirono al pubblico germanofono lo scrigno degli scritti benjaminiani, furono pubblicate da Theodor e Gretel Adorno proprio nel 1955, entrando a pieno titolo nell'officina poetica e poetologica di Celan. | The Benjaminian *Schriften*, which introduced Benjamin's writings to the German-speaking public, were published by Theodor and Gretel Adorno in 1955, fully entering Celan's poetic and poetological workshop. Cfr. | Cf. W. Benjamin, *Schriften*, 2 voll., a cura di | edited by T. e | and G. Adorno, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1955.

4 Sul punto cfr. | On this point, cf. A. D'Auria, *Ricerca e mito della* Sachlichkeit. *Il Deutscher Werkbund e l'avanguardia architettonica*, in F. Fiorentino, P. Paumgardhen (a cura di | eds.), *Per una geografia delle avanguardie. Für eine Geographie der Avantgarde*, Istituto italiano di studi germanici, Roma 2020, pp. 64-65.

5 Su Scheerbart si vedano i tre volumi | On Scheerbart see the three volumes, P. Scheerbart, *100 Jahre Scheerbart-Rezeption*, Igel Verlag, Paderborn 1992-1998: vol. I, *Einführungen, Vorworte*, a cura di | edited by von B. Lörwald, M.M. Schardt, 1992; vol. II, *Analysen. Aufsätze. Forschungsbeiträge*, a cura di | edited by von M.M. Schardt, H. Steffen, 1996; vol. III, *Rezensionen. Artikel zu Leben und Werk*, a cura di von P. Kaltefleiter in Zusammenarbeit, K. Rauschenberg, 1998. Datato ma ancora valido | Dated but still valid H. Bär, *Natur und Gesellschaft bei Scheerbart. Genese und Implikationen einer Kulturutopie*, Julius Groos Verlag, Heidelberg 1977. In italiano si vedano le raffinate letture in chiave benjaminiana di | In Italian, see the refined readings in a Benjaminian key by G. Schiavoni, *La natura sotto altra luce*, in P. Scheerbart, *Architettura di vetro* (1982), Adelphi, Milano 2004, pp. 181-212, e | and F. Desideri, *Introduzione*, in P. Scheerbart, *Lesabéndio*, Editori Riuniti, Roma 1982, ora | now Castelvecchi, Roma 2014, pp. VII-XXVII.

6 P. Scheerbart, *Glasarchitektur*, Verlag der Sturm, Berlin 1914; tr. it. *Architettura di vetro*, Adelphi, Milano 2004, p. 15; En. tr. *Glass Architecture*, in Idem, *Glass! Love!! Perpetual Motion!!! A Paul Scheerbart Reader*, a cura di | edited by J. McElheny, C. Burgin, University of Chicago Press, Chicago 2014, p. 20.

7 P. Scheerbart, *Lesabéndio, Ein Asteroiden-Roman*, Georg Müller, München-Leipzig 1913; tr. it. *Lesabéndio*, cit., p. 131; En. tr. *Lesabéndio. An Asteroid Novel*, Wakefield Press, Cambridge Mass. 2012, p. 193.

8 *Ibid*., p. 124; En. tr. p. 181.

9 *Ibid*., p. 130; En. tr. p. 189.

10 *Ibid*., p. 134; En. tr. p. 196.

11 Si veda la lettera a | See the letter to Gershom Scholem, ca. 1 dicembre | December 1920, in W. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996, vol. II, p. 109.

12 W. Benjamin, *Paul Scheerbart: Lesabéndio*, in Idem, *Gesammelte Schriften* (1972-1991), 7 voll., a cura di | edited by R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, vol. II, 2, p. 618; tr. it. *Paul Scheerbart: Lesabéndio*, in Idem, *Senza scopo finale. Scritti politici 1919-1940*, a cura di | edited by M. Palma, Castelvecchi, Roma 2017, p. 21.

13 *Ibid*.

14 P. Scheerbart, *Lesabéndio*, cit., p. 144; En. tr. *Lesabéndio*, cit., p. 134. Benjamin riporta l'espressione senza virgolette in | Benjamin repeats the expression without quotation marks in W. Benjamin, *Paul Scheerbart: Lesabéndio*, cit., p. 620; tr. it. *Paul Scheerbart: Lesabéndio*, cit., p. 21.

15 W.I. Lenin, *Briefe an Maxim Gorki 1908-1913*, Verlag für literatur und politik, Wien 1924, citato | quoted in W. Benjamin, *Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe*, 21 voll., Suhrkamp, Berlin 2008-in corso | on going: vol. XIII, *Kritiken und Rezensionen*, 2011, t. 1, p. 58; tr. it. *Senza scopo finale*, cit., p. 77.

16 W. Benjamin, *Erfahrung und Armut*, in Idem, *Gesammelte Schriften*, cit., vol. II, 1, p. 217; tr. it. *Esperienza e povertà*, Castelvecchi, Roma 2018, pp. 54-55; En. tr. *Experience and Poverty*, in Idem, *Selected Writings*, The Belknap Press, Cambridge Mass. 1931-1934, vol. 2, part. 2, pp. 733-734.

17 A. Loos, *Ornament und Verbrechen* (1908); tr. it. *Ornamento e delitto*, in Idem, *Parole nel vuoto* (1972), Adelphi, Milano 2011, p. 223; En. tr. *Ornament and Crime*, in Idem, *Crime and Ornament, The Arts and Popular Culture in the Shadow of Adolf Loos*, a cura di | edited by B. Miller, M. Ward, XYZ Books, Toronto 2002, p. 33.

18 W. Benjamin, *Sur Scheerbart*, in Idem, *Gesammelte Schriften*, cit., vol. II, 2, p. 632; tr. it. *Su Scheerbart*, in Idem, *Senza scopo finale*, cit., p. 237; En. tr. *On Scheerbart*, in Idem, *Walter Benjamin Selected Writings. Volume 4, 1938-1940*, a cura di | edited by H. Eiland, M.W. Jennings, Harvard University Press, Harvard 2006, p. 387.

19 *Ibid*., pp. 235-236; En. tr. p. 386.

20 P. Celan, *Matière de Bretagne*, vv. 1-6; in Idem, *Die Gedichte*, cit., p. 106; tr. it. *L'antologia italiana*, cit., pp. 116-117; En. tr. *Poems of Paul Celan*, cit., p. 125.

21 C. Miglio, *Ricercar per verba. Paul Celan e la musica della materia*, Quodlibet, Macerata 2022, p. 207.

22 P. Celan, *Die Poesie Osip Mandelstams*, in *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, a cura di | edited by J. Wertheimer, H. Schmull, Chr. Wittkopp, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000, p. 69; tr. it. *La poesia di Osip Mandel'štam*, in Idem, *La verità della poesia*, cit., p. 49; En. tr. *Radio-Essay. The Poetry of Osip Mandelstams*, in Idem, *The Meridian*, a cura di | edited by B. Böschenstein, H. Schmull, Stanford University Press, Redwood City 2011, p. 216.

23 P. Waterhouse, *Im Genesis-Gelände. Versuch über einige Gedichte von Paul Celan und Andrea Zanzotto*, Engeler, Basel 1998; tr. it. *In territorio di genesi. Saggio su alcune poesie di Celan e Zanzotto*, a cura di C. Miglio, Castelvecchi, Roma 2021, p. 34.

24 Uno studio assai approfondito di fonti e sviluppi della topologia (*Toposforschung*) nel discorso del *Meridiano* come "poetica impossibilmente utopica della luce, non dell'oscurità" è in | For an extremely in-depth study of sources and developments of topology (*Toposforschung*) in the *Meridian* speech as 'impossibly utopian poetics of light, not darkness', see C. Caradonna, *Opak. Schatten der Erkenntnis in Paul Celans "Meridian" und im Gedicht "Schwanengefahr"*, Wallstein, Göttingen 2020, p. 190.

25 A Landauer, e al suo uso del termine *Topie* come luogo d'incidenza delle utopie, rimanda | Camilla Miglio refers to Landauer, and to his use of the term *Topie* as a place of incidence of utopias, C. Miglio, *Paul Celan, il Meridiano* (1960), in M. Bonifazio, D. Nelva, M. Sisto (a cura di | eds.), *Il saggio tedesco del Novecento*, Le Lettere, Firenze 2009, pp. 279-292. Per un'indagine quanto mai approfondita del repertorio geologico e naturalistico nella poetica celaniana "attorno" al *Meridiano* si veda | For a very thorough investigation of the geological and naturalistic repertoire in Celanian poetics 'around' *The Meridian*, see M. Giannuzzi, *Paul Celan e l'uso politico della storia naturale*, in "Studi germanici", vol. 8, 2015, pp. 67-101.

26 P. Celan, *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, cit., pp. 176-177.

27 G. Büchner, *Lenz* (1839), Suhrkamp, Berlin 1998; tr. it. *Lenz*, Giometti & Antonello, Macerata 2013, p. 21; En. tr. *Lenz*, Archipelago Books, New York 2004, p. 51.

28 C. Miglio, *Ricercar per verba*, cit., p. 37.

29 P. Celan, *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, vol. III, *Gedichte III, Prosa, Reden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main p. 195; tr. it., *Il meridiano*, in Idem, *La verità della poesia. Il "Meridiano" e altre prose*, a cura di | edited by G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 2008, p. 12; En. tr. *Collected Prose*, Routledge, New York, 2003, p. 46.

30 *Ibid*., p. 195; tr. it. p. 13; En. tr. *ibid*.

31 *Ibid*., p. 199; tr. it. p. 17; En. tr. p. 54. Una notevole analisi di questi passaggi, sulla base delle contemporanee riflessioni topologiche e poetologiche, è in | A remarkable analysis of these passages, based on contemporary topological and poetological reflections, is in C. Caradonna, *Opak. Schatten der Erkenntnis in Paul Celans "Meridian" und im Gedicht "Schwanengefahr"*, cit., pp. 141-159, che mostra produttivamente | which shows productively (*ibid*., pp. 148-149) la valenza "topologica" anche dei concetti di "umano" e "creatura". | the 'topological' value also of the concepts of 'human' and 'creature'.

32 Alcune intuizioni in questo senso, che valorizzano il "*Gegenüber*", sono in | Some insights in this sense, which support the '*Gegenüber*', are found in M. Biasi, *Potenza della lirica. La filosofia della poesia moderna e il paradigma Celan*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 138-154, che sviluppa il "meduseo" nel *Meridiano*. | which develops the 'Medusean' in *The Meridian*.

1 'We give the name of clouds to water vapor suspended within the atmosphere and that cloud its transparency'. | "Diamo il nome di nuvole a vapori acquei sospesi all'interno dell'atmosfera e che offuscano la sua trasparenza". J.-B. Lamarck, *Météores* (1802), in Société de Naturalistes et d'Agriculteurs, *Nouveau Dictionnaire d'histoire naturelle*, Deterville, Paris 1816-1819, p. 418; tr. it. G. Clément, *Nuvole*, DeriveApprodi, Roma 2011, p. 4.

2 'The richest cities and the scenes most proud / In nature, have no magic to enamour / Like those which hazard traces in the cloud / While wistful longing magnifies their glamour'. | "Ma le città più ricche e i più grandi paesi / non avevano mai l'attrattiva misteriosa / di quello che il caso costruiva con le nuvole! / come ci rendeva pensosi il desiderio". C. Baudelaire, *Le voyage* (1861), in Idem, *Le Fleurs du Mal* (1857), Michel Lévy Frères, Paris 1868, CXXVI; En. tr. *Flowers of Evil. A Selection*, edited by | a cura di M. Mathews, J. Mathews, New Directions Paper Book, New York 1958, p. 139; tr. it. *I Fiori del Male e tutte le poesie*, edited by | a cura di M. Colesanti, Newton Compton, Roma 2011, p. 885.

3 Cf. | Cfr. H. Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Éditions du Seuil, Paris 1972, p. 242; En. tr. *A Theory of Cloud. Toward a History of Painting*, Stanford University Press, Stanford 2002, p. 175; tr. it. *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, Costa & Nolan, Genova 1984, p. 244.

4 G. Clément, *Nuages* (2005), Sens & Tonka, Paris 2021, p. 20; tr. it. *Nuvole*, cit., p. 14.

5 J. Hill, *Weather Architecture*, Routledge, London 2012, p. 5.

6 P. Rahm, *Meteorological Architecture*, in "Architectural Design", vol. 79, no. 3, May-June | maggio-giugno 2009, pp. 30-41.

7 In Rahm's own words: 'The reason why we need the building is to create a pocket of different climate within another, larger one. The main fundamental reason is to shelter us from the rain, cold etc. Therefore, I tried to make a comeback to this very primitive idea of architecture'. | Secondo le parole di Rahm: "Il motivo per cui abbiamo bisogno dell'edificio è per creare una sacca climatica diversa all'interno di un'altra più grande. La ragione principale è quella di ripararci dalla pioggia, dal freddo, ecc. Pertanto, ho cercato di ritornare a questa idea molto primitiva di architettura". See | Si veda M. Uzelac Filipendin, *The Meteorological Architecture of Philippe Rahm*, in "The New ARCH-International Journal of Contemporary Architecture", vol. 1, no. 2, 2014. www.neufeld-bradic.com/assets/files/the-meteorological-architecture-of-philippe-rahm.pdf, accessed | consultato il 03/06/2022.

8 J. Mayer H., N. Bhatia (eds. | a cura di), *–arium. Weather + architecture*, Hatje Cantz, Berlin 2010, p. 30.

9 M. Wigley, *The Architecture of Atmosphere*, in "Daidalos", no. 68, 1998, p. 18.

10 *Ibid.*, p. 19.

11 Diller + Scofidio, *Blur Building, Expo 2002, Yverdon-les-Bains, Suisse*, in "Lotus International", no. 125, 2005, p. 78.

12 C. Renfro, *Blur Building*, in "A+U", no. 428, 2006, p. 67.

13 K. Willsher, *Is It a Cloud? Is it a Cocoon? Gehry's Paris Museum Unveiled*, in "Guardian", 3 October | ottobre 2006, p. 15.

14 G. Clément, *Nuages*, cit., p. 24; tr. it. *Nuvole*, cit., p. 16.

15 *Ibid.*, p. 17; tr. it. p. 11.

16 J. Ishigami, *Another Scale of Architecture*, Seigensha Art Publishing, Kyoto 2010, p. 5.

17 'Révèlent tout autant qu'ils masquent, qu'ils cachent'. D. Païni, *L'attrait des nuages*, Éditions Yellow Now, Crisnée 2010, p. 48.

18 M. Jakob, *L'arrière-paysage*, Éditions B2, Paris 2019, p. 68.

19 See | Si veda L. Ghirri, *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, Feltrinelli, Milano 1989, p. 11.

20 L. Ghirri, ∞ *Infinito*, Meltemi, Milano 2001, p. VII.

21 P.N. Edwards, *The Closed World. Computers and the Politics of Discourse in Cold War America*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1996, pp. 49-52.

22 J. Von Neumann, quoted in W.K. Stevens, *The Change in the Weather. People, Weather and the Science of Climate*, Delta, New York 2001, p. 95.

23 R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt, Berlin 1930, vol. I; En. tr. *The Man Without Qualities*, 3 voll., Secker & Warburg, London 1953, vol. I, p. 3; tr. it. *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino 1996, vol. I, p. 5.

24 P. Sloterdijk, *Luftbeben. An den Quellen des Terrors*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002; En. tr. *Terror from the Air*, Semiotext(e), Los Angeles 2009, p. 28; tr. it. *Terrore nell'aria*, Meltemi, Roma 2006, p. 21.

25 J.-L. Cohen, *Architecture in Uniform. Designing and Building for the Second World War*, Canadian Centre for Architecture-Éditions Hazan, Montréal-Paris 2011, pp. 130-131.

26 W.G. Sebald, *A Natural History of Destruction*, in "New Yorker", 4 November | novembre 2002, pp. 66-77.

27 G. Clément, *Nuages*, cit., pp. 18-19; tr. it. *Nuvole*, cit., pp. 12-13.

28 See | Si veda J.G. Fuller, *The Day We Bombed Utah. America's Most Lethal Secret*, New American Library, New York 1984; R.L. Miller, *Under the Cloud. The Decades of Nuclear Testing*, The Free Press, New York 1986; P.L. Fradkin, *Fallout. An American Nuclear Tragedy*, University of Arizona Press, Tucson 1989; C. Gallagher, *American Ground Zero. The Secret Nuclear War*, Random House, New York 1994.

29 S. Shulman, *The Threat at Home. Confronting the Toxic Legacy of the U.S. Military*, Beacon Press, Boston 1992, p. 8.

30 S. Hilgartner, R. Bell, R. O'Connor, *Nukespeak. Nuclear Language, Visions, and Mindset*, Sierra Club Books, San Francisco 1982, p. 90.

31 Cf. | Cfr. K. Brown, *Plutopia. Nuclear Families, Atomic Cities, and the Great Soviet and American Plutonium Disasters*, Oxford University Press, Oxford 2013, p. 169, and | e Washington State Department of Health-Hanford Health Information Network, *The Release of Radioactive Materials from Hanford: 1944-1972*, Green Run, 2000, available at | consultabile su Archive Way Back Machine, www.web.archive.org/web/20100812054326/http://www.doh.wa.gov/hanford/publications/history/release.html#Green, accessed | consultato il 13/05/2022.

32 M. Dorrian, *Clouds of architecture*, in "Radical Philosophy", no. 144, July-August | luglio-agosto 2007, p. 26.

33 D. DeLillo, *White Noise* (1985), Viking Press, New York 1986, p. 161; tr. it. *Rumore bianco* (1999), Einaudi, Torino 2014, p. 195.



# BIBLIOGRAFIE


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

Bär H., *Natur und Gesellschaft bei Scheerbart. Genese und Implikationen einer Kulturutopie*, Julius Groos Verlag, Heidelberg 1977.

Benjamin W., *Paul Scheerbart: Lesabéndio* (1919), in Idem, *Gesammelte Schriften*, 7 voll., a cura di | edited by Tiedemann R., Schweppenhäuser H., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, vol. II, 2, pp. 618-620; tr. it. *Paul Scheerbart: Lesabéndio*, in Idem, *Senza scopo finale. Scritti politici 1919-1940*, a cura di | edited by Palma M., Castelvecchi, Roma 2017, pp. 20-22.

Idem, *Erfahrung und Armut* (1933), in Idem, *Gesammelte Schriften*, 7 voll., a cura di | edited by Tiedemann R., Schweppenhäuser H., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, vol. II, t. 1, pp. 213-219; tr. it. *Esperienza e povertà*, a cura di | edited by Palma M., Castelvecchi, Roma 2018, pp. 49-58; En. tr. *Experience and Poverty*, in Idem, *Selected Writings*, The Belknap Press, Cambridge Mass. 1931-1934, vol. II, part. 2, pp. 733-734.

Idem, *Sur Scheerbart* (1940), in Idem, *Gesammelte Schriften*, 7 voll., a cura di | edited by Tiedemann R., Schweppenhäuser H., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, vol. II, 2, pp. 630-632; tr. it. *Su Scheerbart*, in Idem, *Senza scopo finale. Scritti politici 1919-1940*, a cura di | edited by Palma M., Castelvecchi, Roma 2017, pp. 234-237; En. tr. *On Scheerbart*, in Idem, *Selected Writings. Volume 4, 1938-1940*, a cura di | edited by Eiland H., Jennings M.W., Harvard University Press, Harvard 2006.

Idem, *Schriften*, 2 voll., a cura di | edited by Adorno T. e | and G., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1955.

Idem, *Gesammelte Briefe*, 6 voll., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995-2000.

Idem, *Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe*, 21 voll., Suhrkamp, Berlin 2008-in corso | on going: vol. XIII, *Kritiken und Rezensionen*, 2011, t. 1; tr. it. *Senza scopo finale. Scritti politici 1919-1940*, a cura di | edited by Palma M., Castelvecchi, Roma 2017.

Biasi M., *Potenza della lirica. La filosofia della poesia moderna e il paradigma Celan*, Quodlibet, Macerata 2014.

Büchner G., *Lenz* (1839), Suhrkamp, Berlin 1998; tr. it. *Lenz*, Giometti & Antonello, Macerata 2013, p. 21; En. tr. *Lenz*, Archipelago Books, New York 2004.

Caradonna C., *Opak. Schatten der Erkenntnis in Paul Celans "Meridian" und im Gedicht "Schwanengefahr"*, Wallstein, Göttingen 2020.

Carson A., *Economy of the Unlost (Reading Simonides of Keos with Paul Celan)*, Princeton University Press, Princeton 1999.

Celan P., *"Etwas ganz und gar Persönliches". Briefe 1934-1970*, a cura di | edited by Wiedemann B., Suhrkamp, Berlin 2019.

Idem, *Die Gedichte,* a cura di | edited by Wiedemann B., Suhrkamp, Berlin 2005, p. 106; tr. it. *L'antologia italiana*, a cura di | edited by Borso D., Nottetempo, Milano 2000; En. tr. *Selected Poems*, a cura di | edited by Hamburger M., Penguin Books, Harmondsworth 1972.

Idem, *Der Meridian. Rede anläßlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises Darmstadt, am 22. Oktober 1960*, in Idem, *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, 7 voll., Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000: vol. III, *Gedichte III – Prosa – Reden*, 2000, pp. 187-202; tr. it. *Il meridiano*, in Idem, *La verità della poesia. Il 'meridiano' e altre prose* (1993), a cura di | edited by Bevilacqua G., Einaudi, Torino 2008, pp. 3-22; En. tr. *Collected Prose*, Routledge, New York 2003.

Idem, *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, a cura di | edited by Wertheimer J., Schmull H., Chr. Wittkopp, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000; tr. it. *La verità della poesia. Il 'meridiano' e altre prose* (1993), a cura di | edited by Bevilacqua G., Einaudi, Torino 2008; En. tr. *Radio-Essay. The Poetry of Osip Mandelstams*, in Idem, *The Meridian*, a cura di | edited by Böschenstein B., Schmull H., Stanford University Press, Redwood City 2011.

D'Auria A., *Ricerca e mito della* Sachlichkeit. *Il Deutscher Werkbund e l'avanguardia architettonica*, in Fiorentino F., Paumgardhen P. (a cura di | eds.), *Per una geografia delle avanguardie. Für eine Geographie der Avantgarde*, Istituto italiano di studi germanici, Roma 2020, pp. 57-76.

Giannuzzi M., *Paul Celan e l'uso politico della storia naturale*, in "Studi germanici", vol. 8, 2015, pp. 67-101.

Lenin W.I., *Briefe an Maxim Gorki 1908-1913*, Verlag für literatur und politik, Wien 1924.

Loos A., *Ornament und Verbrechen*, 1908; tr. it. *Ornamento e delitto*, in Idem, *Parole nel vuoto* (1972), Adelphi, Milano 2011, pp. 217-228; En. tr. *Ornament and Crime*, in Idem, *Crime and Ornament, The Arts and Popular Culture in the Shadow of Adolf Loos*, a cura di | edited by Miller B., Ward M., XYZ Books, Toronto 2002, pp. 29-36.

Miglio C., *Ricercar per verba. Paul Celan e la musica della materia*, Quodlibet, Macerata 2022.

Idem, *Paul Celan, il Meridiano* (1960), in Bonifazio M., Nelva D., Sisto M. (a cura di | eds.), *Il saggio tedesco del Novecento*, Le Lettere, Firenze 2009, pp. 279-292.

Scheerbart P., *100 Jahre Scheerbart-Rezeption*, 3 voll., Igel Verlag, Paderborn 1992-1998: vol. I, *Einführungen, Vorworte, Nachworte*, a cura di | edited by von Lörwald B., Schardt M.M., 1992; vol. II, *Analysen. Aufsätze. Forschungsbeiträge*, a cura di | edited by Schardt von M.M., Steffen H., 1996; vol. III, *Rezensionen. Artikel zu Leben und Werk*, a cura di | edited by von Kaltefleiter in Zusammenarbeit P., Rauschenberg K., 1998.

Idem, *Glasarchitektur*, Verlag der Sturm, Berlin 1914; tr. it. *Architettura di vetro* (1982), Adelphi, Milano 2004; En. tr. *Glass Architecture*, in Idem, *Glass! Love!! Perpetual Motion!!! A Paul Scheerbart Reader*, a cura di | edited by McElheny J., Burgin C., University of Chicago Press, Chicago 2014.

Idem, *Lesabéndio. Ein Asteroiden-Roman. Mit 14 Zeichnungen von Alfred Kubin*, G. Müller, München-Leipzig 1913; tr. it. *Lesabéndio*, Editori Riuniti, Roma 1982, poi Castelvecchi, Roma 2014; En. tr. *Lesabéndio. An Asteroid Novel*, Wakefield Press, Cambridge Mass. 2012.

Waterhouse P., *Im Genesis-Gelände. Versuch über einige Gedichte von Paul Celan und Andrea Zanzotto*, Engeler, Basel 1998; tr. it. *In territorio di genesi. Saggio su alcune poesie di Paul Celan e Andrea Zanzotto*, a cura di | edited by Miglio C., Castelvecchi, Roma 2021.

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*

Argan G.C., *Immagine e persuasione. Saggi sul barocco*, Feltrinelli, Milano 1986.

Baltrušaitis J., *Anamorphoses ou Perspectives Curieuses*, Perrin, Paris 1955; tr. it. *Anamorfosi o Thaumaturgus opticus* (1977), Adelphi, Milano 1990; En. tr. *Anamorphic Art*, Chadwyck-Healey, Cambridge 1977.

Battisti E., *Rinascimento e Barocco*, Einaudi, Torino 1960.

Bernardini M.G. (a cura di | ed.), *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, Skira, Milano 1999.

Brugnoli M.V., *Il Baciccio*, Fabbri, Milano 1966.

Calabrese O., *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa tra Rinascimento e Barocco*, Laterza, Roma-Bari 1985.

Curzietti J., *Giovan Battista Gaulli. La decorazione della chiesa del SS. Nome di Gesù*, Gangemi, Roma 2011.

De Rosa A. (a cura di | ed.), *Roma anamorfica. Prospettiva e illusionismo in epoca barocca*, Aracne, Roma 2019.

De Rosa A., Sgrosso A., Giordano A., *La geometria nell'immagine. Storia dei metodi di rappresentazione*, 3 voll., Utet, Torino 2001.

Du Breuil J., *La perspective practique, necessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orfevres, brodeurs, tapissiers & autres se servans du dessein*, 3 voll., Melchior Tavernier, Parigi 1642.

Enggass R., *The painting of Baciccio. Giovanni Battista Gaulli, 1639-1709*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 1964.

Fagiolo M., *Strutture del trionfo gesuitico: Baciccio e Pozzo*, in "Storia dell'arte", nos. 38-40, 1980, pp. 353-360.

Fagiolo dell'Arco M., *L'immagine al potere. Vita di Giovan Lorenzo Bernini*, Laterza, Roma-Bari 2001.

Idem, *La scenografia. Dalle sacre rappresentazioni al futurismo*, Sansoni, Firenze 1973.

Fagiolo dell'Arco M., Graf D., Petruccci F. (a cura di | eds.), *Giovan Battista Gaulli. Il Baciccio, 1639-1709*, Skira, Milano 1999.

Gombrich E.H., *Ombre. La rappresentazione dell'ombra portata nell'arte occidentale*, Einaudi, Torino 1996.

Kemp M., *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Giunti, Firenze 1994.

Marini R., *Cortona Gaulli Pozzo. I tre stadi dell'illusionismo barocco*, in "Emporium", vol. CXXIX, no. 774, giugno | June 1959, pp. 243-252.

Pecchiai P., *Il Gesù di Roma descritto ed illustrato*, Società Grafica Romana, Roma 1952.

Petrucci F., *Baciccio. Giovan Battista Gaulli, 1639-1709*, Ugo Bozzi, Roma 2009.

Snyder J.R., *L'estetica del Barocco*, il Mulino, Bologna 2005.

Valenti G.M. (a cura di | ed.), *Prospettive architettoniche. Conservazione digitale, divulgazione e studio*, Sapienza Università Editrice, Roma 2016, vol. II.

Wittkower R., Jaffe I.B. (a cura di | eds.), *Architettura e arte dei gesuiti*, Electa, Milano 1992.

Wölfflin H., *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Neri Pozza, Vicenza 1999.

Zeri F. (a cura di | ed.), *Storia dell'arte italiana*, parte II, *Dal Medioevo al Novecento*, vol. II, *Dal Cinquecento all'Ottocento*, t. I, *Cinquecento e Seicento*, Einaudi, Torino 1981.

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

Anderson R., *A Screen that Receives Images by Radio*, in "AA files", no. 67, novembre | November 2013, pp. 3-15.
Bogdanov A., *Injener Menni*, Moskva 1912; tr. it. *Ingegner Menni*, Agenzia Alcatraz, Milano 2019.
Idem, *Krasnaja zvezda. Roman-utopija*, Izd. Krasnaja Gazeta, Moskva 1908; tr. it. *Stella Rossa*, Sellerio, Palermo 1989.
Bokov A., *Avant-Garde as Method. Vkhutemas and the Pedagogy of Space 1920-1930*, Park Books, Zürich 2020.
Chan-Magomedov S.O., *Georgii Krutikov. The Flying City and Beyond*, Tenov Books, Barcelona 2015.
Idem, *Viktor Kalmikov*, Ruskij Avangard, Moskva 2011.
Idem, *Pioneers of Soviet Architecture*, Rizzoli, New York 1987.
De Magistris A., Korob'ina I. (a cura di | eds.), *Ivan Leonidov 1902-1959*, Electa, Milano, 2009.
Gozak A., Leonidov A., *Ivan Leonidov*, Academy Edition, London 1988.
Groys B. (a cura di | ed.), *Russian Cosmism*, EFlux-The MIT Press, London-Cambridge Mass. 2018.
Lanini L., *Lo spazio cosmico di Leonidov*, LetteraVentidue, Siracusa 2021.
Lanini L., Rakowitz G., *Architetture per metropoli/ Architectures for Metropolis. Ivan Leonidov/Gianugo Polesello*, Pisa University Press, Pisa 2019.
Millard D. (a cura di | ed.), *Cosmonauts. Birth of the Space Age*, Scala Arts and Heritage Publishers, London 2014.
Quilici V., *Introduzione*, in Aleksandrov P.A., Chan-Magomedov S.O., *Ivan Leonidov*, a cura di | edited by Quilici V., Scolari M., FrancoAngeli, Milano 1975.
Sankova A., *Soviet Space Graphics. Cosmic Visions from the USSR*, Phaidon, London 2020.
Sarkis H., Salgueiro R., Kozlowski G., *The World as an Architectural Project*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2019.
Siddiqi A.A., *The Red Rockets' Glare. Spaceflight and the Soviet Imagination, 1857-1957*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.
Slezkine Y., *The House of Government. A Saga of the Russian Revolution*, Princeton University Press, Princeton 2017; tr. it. *La casa del governo. Una storia russa di utopia e terrore*, Feltrinelli, Milano 2018.
Stites R., *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, Oxford University Press, New York-Oxford 1989.
Vronskaja A., *Two Utopias of Georgij Krutikov's "The City of Future"*, in Gassner G., Kaasa A., Robinson K. (a cura di | eds.), *Writing Cities. Working Papers*, Manson, London 2012, vol. II, pp. 46-53.
Vujoševič T., *Modernism and the Making of the Soviet New Man*, Manchester University Press, Manchester 2017.
Young G.M., *The Russian Cosmists. The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers*, Oxford University Press, Oxford 2012; tr. it. *I cosmisti russi. Il futurismo esoterico di Nikolaj Fëdorov e dei suoi seguaci*, Tre Editori, Roma 2017.

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

Bachelard G., *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du movement*, Librairie José Corti, Paris 1943.
Banham R., *The Architecture of the Well-tempered Environment*, Architectural Press, London 1969.
Idem, *A Home Is Not a House*, in "Art in America", no. 2, 1965, pp. 70-79.
Baudelaire C., *Le Fleurs du Mal* (1857), Michel Lévy Frères, Paris 1868; En. tr. *Flowers of Evil. A Selection*, edited by | a cura di Mathews M., Mathews J., New Directions Paper Book, New York 1958; tr. it. *I Fiori del Male e tutte le poesie*, edited by | a cura di Colesanti M., Newton Compton, Roma 2011.
Bjerknes V., *Das Problem der Wettervorhersage, betrachtet vom Standpunkte der Mechanik und der Physik*, in "Meteorologische Zeitschrift", no. 21, 1904, pp. 1-7; En. tr. *The Problem Of Weather Forecasting As a Problem In Mechanics and Physics* (1954), in Shapiro M.A., Grønås S. (eds. | a cura di), *The Life Cycles of Extratropical Cyclones*, American Meteorological Society, Boston 1999, pp. 1-4.
Brown K., *Plutopia. Nuclear Families, Atomic Cities, and the Great Soviet and American Plutonium Disasters*, Oxford University Press, Oxford 2013.
Clément G., *Nuages* (2005), Sens & Tonka, Paris 2021; tr. it. *Nuvole*, DeriveApprodi, Roma 2011.
Idem, *Le jardin en mouvement*, Pandora, Paris 1991; En. tr. *Gardens, Landscape and Nature's Genius*, Ikaros Press, Aarhus 2020; tr. it. *Il giardino in movimento. Da La Vallée al giardino planetario*, Quodlibet, Macerata 2011.
Cohen J.-L., *Architecture in Uniform. Designing and Building for the Second World War*, Canadian Centre for Architecture-Éditions Hazan, Montréal-Paris 2011.
Damisch H., *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Éditions du Seuil, Paris 1972; En. tr. *A Theory of Cloud. Toward a History of Painting*, Stanford University Press, Stanford 2002, p. 175; tr. it. *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, Costa & Nolan, Genova 1984.
DeLillo D., *White Noise* (1985), Viking Press, New York 1986, p. 161; tr. it. *Rumore bianco* (1999), Einaudi, Torino 2014.
Diller + Scofidio, *Blur Building, Expo 2002, Yverdon-les-Bains, Suisse*, in "Lotus International", no. 125, 2005, pp. 76-81.
Dorrian M., *Clouds of architecture*, in "Radical Philosophy", no. 144, July-August | luglio-agosto 2007, pp. 26-32.
Edwards P.N., *The Closed World. Computers and the Politics of Discourse in Cold War America*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1996.
Fradkin P.L., *Fallout. An American Nuclear Tragedy*, University of Arizona Press, Tucson 1989.
Fuller J.G., *The Day We Bombed Utah*, New American Library, New York 1984.
Gallagher C., *American Ground Zero. The Secret Nuclear War*, Random House, New York 1994.
Ghirri L., *∞ Infinito*, Meltemi, Roma 2001.
Idem, *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, Feltrinelli, Milano 1989.
Hilgartner S., Bell R., O'Connor R., *Nukespeak. Nuclear Language, Visions, and Mindset*, Sierra Club Books, San Francisco 1982.
Hill J., *Weather Architecture*, Routledge, London 2012.
Ishigami J., *Another Scale of Architecture*, Seigensha Art Publishing, Kyoto 2010.
Jakob M., *L'arrière-paysage*, Éditions B2, Paris 2019.
Lamarck J.-B., *Météores* (1802), in Société de Naturalistes et d'Agriculteurs, *Nouveau Dictionnaire d'histoire naturelle*, Deterville, Paris 1816-1819; tr. it. Clément G., *Nuvole*, DeriveApprodi, Roma 2011.
Mayer H.J., Bhatia N. (eds. | a cura di), *–arium. Weather + architecture,* Hatje Cantz, Berlin 2010.
Miller R.L., *Under the Cloud. The Decades of Nuclear Testing*, The Free Press, New York 1986.
Musil R., *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt, Berlin 1930, vol. I; En. tr. *The Man Without Qualities*, 3 voll., Secker & Warburg, London 1953; tr. it. *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino 1996.
Païni D., *L'attrait des nuages*, Éditions Yellow Now, Crisnée 2010.
Rahm P., *Meteorological Architecture*, in "Architectural Design", vol. 79, no. 3, May-June | maggio-giugno 2009, pp. 30-41.
Renfro C., *Blur Building*, in "A+U", no. 428, 2006, pp. 62-73.
Sebald W.G., *A Natural History of Destruction*, in "New Yorker", 4 November | novembre 2002, pp. 66-77.
Shulman S., *The Threat at Home. Confronting the Toxic Legacy of the U.S. Military*, Beacon Press, Boston 1992.
Sloterdijk P., *Luftbeben. An den Quellen des Terrors*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002; En. tr. *Terror from the Air,* Semiotext(e), Los Angeles 2009; tr. it. *Terrore nell'aria*, Meltemi, Roma 2006.
Stevens W.K., *The Change in the Weather. People, Weather and the Science of Climate*, Delta, New York 2001.
Uzelac Filipendin M., *The Meteorological Architecture of Philippe Rahm*, in "The New ARCH-International Journal of Contemporary Architecture", vol. 1, no. 2, 2014. https://neufeld-bradic.com/assets/files/the-meteorological-architecture-of-philippe-rahm.pdf, accessed | consultato il 03/06/2022.
Washington State Department of Health-Hanford Health Information Network, *The Release of Radioactive Materials from Hanford: 1944-1972*, Green Run, 2000, available at | consultabile su Archive Way Back Machine, www.web.archive.org/web/20100812054326/http://www.doh.wa.gov/hanford/publications/history/release.html#Green, accessed | consultato il 13/05/2022.
Wigley M., *The Architecture of Atmosphere*, in "Daidalos", no. 68, 1998, pp. 18-27.
Willsher K., *Is It a Cloud? Is it a Cocoon? Gehry's Paris Museum Unveiled*, in "Guardian", 3 October | ottobre 2006.

# BIBLIOGRAPHIES



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

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.