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

No. 5 | Moby Dick: avventure e scoperte |
Moby Dick: Adventures and Discoveries
Autunno | Inverno 2021
Fall | Winter 2021

ISBN 978-88-229-0714-1
ISSN 2704-7598
DOI 10.1400/285873

Saggi | Essays
122 – 139

Felice Cimatti

Divenire blatta. Errore e godimento
Becoming a Cockroach. Error and Enjoyment

DOI 10.1400/285883

Abstract

Divenire blatta. Errore e godimento

Nel romanzo di Clarice Lispector *La passione secondo G.H.*, la voce narrante si avventura, dapprima esitante poi in modo vertiginoso, oltre sé stessa, oltre la sua stessa umanità. Tutto comincia, e quindi finisce, con l'incontro con una blatta. G.H. scopre nell'insetto una via di fuga, cioè scopre per sé una possibilità di stare al mondo che c'era sempre stata, ma che non si era mai permessa di immaginare. La blatta è un errore, perché non era previsto che se ne potesse incontrare una, ma anche un'occasione. G.H. trova qualcosa di sé nella blatta, e trova quindi che la blatta non è là fuori, la blatta è dentro, è sempre stata dentro. Alla fine del romanzo G.H. si troverà né fuori né dentro di sé. È diventata essa stessa una superficie porosa, fra umano e insetto, fra interno ed esterno, fra pensiero e bocca. La blatta è il caso esemplare di un'esperienza che nasce sempre da un errore, ossia dall'incontro con il reale.

Becoming a Cockroach. Error and Enjoyment

In Clarice Lispector's novel *The Passion according to G.H.*, the narrator ventures, hesitantly at first and then dizzyingly, beyond herself, beyond her own humanity. It all begins, and therefore ends, with an encounter with a cockroach. G.H. discovers in the insect a way of escape, that is, she discovers for herself a possibility of being in the world that had always been there, but which she had never allowed herself to imagine. The cockroach is a mistake, as it was never meant to be encountered, but it is also an opportunity. G.H. finds something of herself in the cockroach, and thus finds that the cockroach is not out there: the cockroach is inside, has always been inside. At the end of the novel G.H. will find herself neither outside nor inside. She has herself become a porous surface, between human and insect, between inside and outside, between thought and mouth. The cockroach is an exemplary case of an experience that always arises from an error, from an encounter with the real.

Alberto Sinigaglia, *Untitled*, 2010

VESPER No. 5

Università Iuav di Venezia
Department of Architecture and Arts

MOBY DICK:
ADVENTURES AND
DISCOVERIES

Fall | Winter 2021
Journal of Architecture, Arts & Theory

VESPER No. 5

MOBY DICK: AVVENTURE E SCOPERTE | ADVENTURES AND DISCOVERIES

Quodlibet

9 788822 907141
ISBN 978-88-229-0714-1
ISSN 2704-7598 € 18

VESPER No. 5

Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del progetto

MOBY DICK:
AVVENTURE E
SCOPERTE

Autunno | Inverno 2021
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

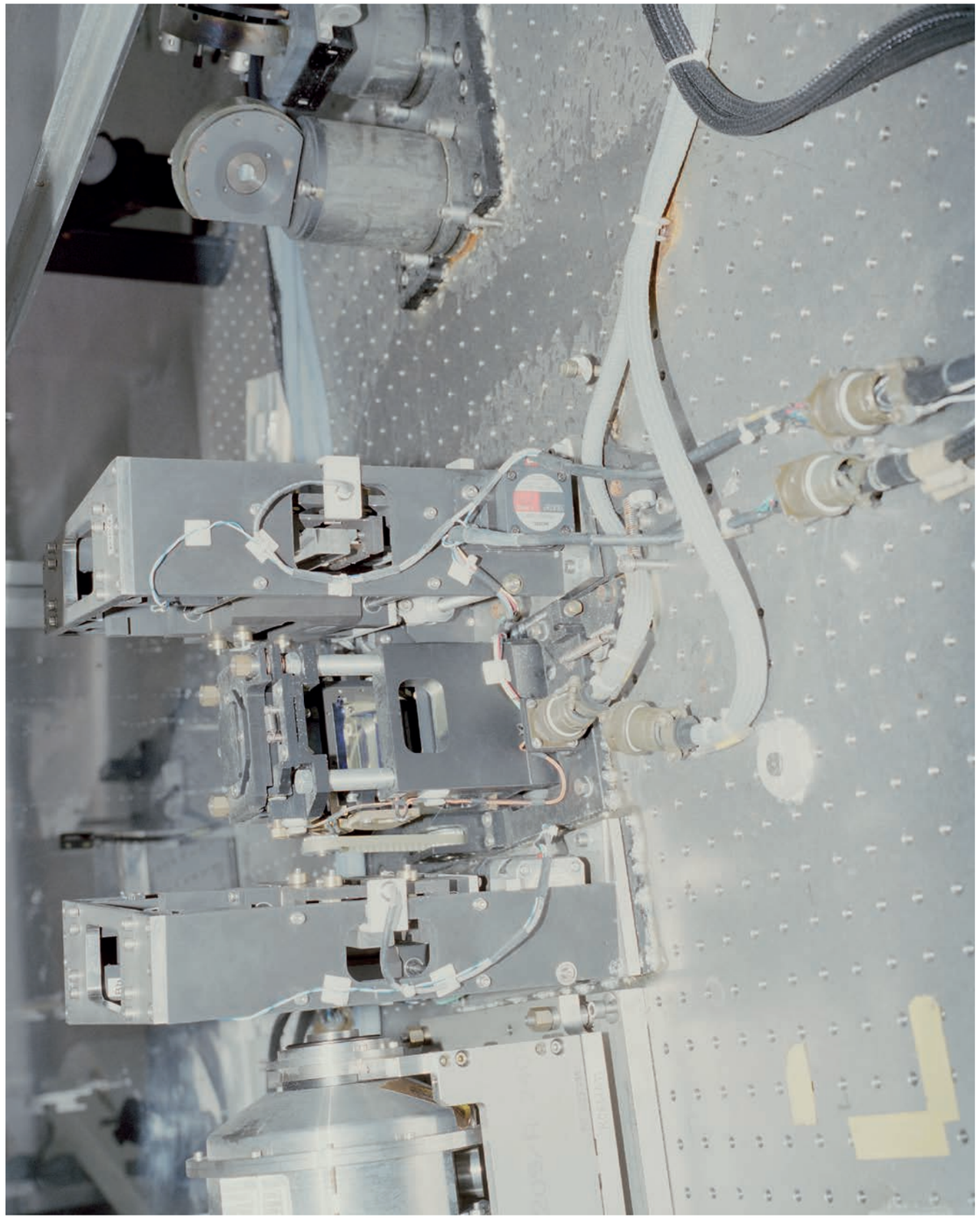
Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del progetto

VESPER No. 5

MOBY DICK: AVVENTURE E SCOPERTE

Fall | Winter 2021
Journal of Architecture, Arts & Theory

Autunno | Inverno 2021
Rivista di architettura, arti e teoria



Alberto Sinigaglia

Big Sky Hunting, 2012-2014

Editoriale | Editorial
8 – 15
Sara Marini
Moby Dick: avventure e scoperte
Moby Dick: Adventures and Discoveries

Citazione | Quote
16 – 23
Herman Melville
Purpose

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.

Intervista | Interview
24 – 38
Paolo Portoghesi con | with Manuel Orazi e | and Marco Vanucci
Architettura e matematica
Architecture and Maths

Dialogo volto ad approfondire la posizione di un autore. | Dialogue aimed at delving into an author's position.

Progetti | Projects
40 – 53
Andreas Kreul
Call Me Cachalot. Some Reflections on *Drawing Restraint #9* by Matthew Barney
Chiamami cachalot. Alcune riflessioni su *Drawing Restraint #9* di Matthew Barney

54 – 65
Fabrizio Barozzi, Diletta Trinari
Without Coordinates. London Design District
Senza bussola. London Design District

66 – 78
Nicola Russi, Alessandro Benetti
Un'avventura di confine. Sceneggiatura di un progetto in quattro atti
Pushing Boundaries: A Four-Act Structure for a Project

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.

Racconti | Tales
80 – 83
Pierluca Ditano, Michela Tomasi
(appunti da) Queste cose non avvennero mai ma sono sempre
(Notes from) These Things Never Happened but Have Always Been

84 – 90
Sarah Mazzetti
La valigia
The Suitcase

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

Saggi | Essays
92 – 107
Davide Deriu
Adventures in Scale
Avventure in scala

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

108 – 121 Massimo Rossetti
It's moving! It's alive! Nascita, evoluzione, migrazione e morte delle tecnologie
It's moving! It's alive! Birth, Evolution, Migration, and Death of Technologies

122 – 139 Felice Cimatti
Divenire blatta. Errore e godimento
Becoming a Cockroach. Error and Enjoyment

140 – 151 Paolo Garbolino
I segni e le prove
Traces and Evidence

152 – 166 Caterina Padoa Schioppa
"Giochi semplici e molto seri"
'Simple, very serious games'

Inserto | Extra
170 – 179 Armin Linke
Clues
Indizi

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

Tutorial
180 – 194 Vittorio Netti, Olga Bannova
Space Architecture. Designing Beyond the Sky
Space Architecture. Progettare oltre il cielo

Manuale d'uso per l'esecuzione di pratiche e/o operazioni. | Instructions to carry out practices and/or operations.

Archivi | Archives
196 – 205 Filippo De Dominicis
Descrizioni dell'inevitabile e dell'ignoto. Constantinos Doxiadis e l'avvento di Ecumenopolis, 1960-1961
Descriptions of the Inevitable and of the Unknown. Constantinos Doxiadis and the Advent of Ecumenopolis, 1960-1961

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.

206 – 211 Fernanda De Maio
Il corpo dell'architettura "Made in Olivetti". La Casa Olivetti a Santiago del Cile di Alberto Cruz C. e Miguel Eyquem A., 1973
The 'Made in Olivetti' Body of Architecture. Casa Olivetti in Santiago de Chile by Alberto Cruz C. and Miguel Eyquem A., 1973

Dizionario | Dictionary
212 – 213 Ana Ivanovska Deskova, Jovan Ivanovski, Vladimir Deskov
Manoeuvre

214 – 215 Tomà Berlanda
Navigation

216 – 217 William Boelhower
Ocean

218 – 219 Giulia Zompa
Gruppo

220 – 221 Alessandro Virgilio Mosetti
Hīc

222 – 223 Enrico Miglietta
Intuito

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.

Divenire blatta. Errore e godimento

Felice Cimatti

Becoming a Cockroach. Error and Enjoyment

Felice Cimatti, *senza titolo*, tecnica mista | mixed media, 2020. Ph. Sissi Cesira Roselli, 2021.

VITA

> Ma perché dirlo questo "niente"? \ Per cantare il destino dei *loops* \ imprendibile \ nell'infoco del ventoluce \ che sempre incenera \ inarrestabile \ ventura senza tempo \ d'intramontabile svanire.[1]

Il reale è lo scarto della realtà. La realtà è quella a cui le parole si riferiscono; tecnicamente il loro riferimento. Ad esempio, quell'insetto a cui si riferisce il nome della lingua italiana "blatta". C'è la parola, e subito sappiamo tutto quello che c'è da sapere sulla "blatta". Le blatte sono schifose, non le vogliamo nelle nostre cucine, mettiamo il veleno in polvere lungo i muri per mandarle via. La realtà è appunto quello che sappiamo, o crediamo di sapere, sulla "blatta". Il reale della blatta, invece, è quello che nella "blatta" non c'è. O meglio, è quello che della blatta sfugge alla presa del nome "blatta", con tutto il "sapere" – che sia tecnico o scientifico in questo caso non fa molta differenza – che quel nome si porta dietro, di esplicito e soprattutto di implicito. Inteso in questo senso il reale è il sottoprodotto dell'incontro con la realtà. C'è una "blatta", ma poi succede che quell'insetto orribile che striscia sul pavimento mi sorprenda, cioè faccia qualcosa che non mi aspettavo che le blatte potessero fare. Ma può anche succedere che sia io a fare qualcosa di sorprendente con una blatta, cioè qualcosa che la sorprenda. Perché la distinzione fra realtà e reale non vale solo per gli esseri umani. L'attrito fra realtà e reale produce uno scarto; un altro modo per nominare questo scarto è "errore". C'è un errore in quello che sapevo della "blatta". In quell'errore c'è l'incontro traumatico con il reale. Così Gianfranco Baruchello – un artista che basa la sua creatività sulla produttività dell'imprevisto – definisce l'errore nella *Psicoenciclopedia possibile*:

> ERRORE. Occorre anzitutto istituire un diverso rapporto, evolutivo, con l'idea di errore. Non c'è evoluzione senza errore rispetto alla realtà che lo precede. Come si sono evoluti alle Galapagos gli uccelli nelle abitudini e nelle forme esterne, così le regole personali mutano attraverso eventi ripetuti che, proprio perché difformi dalla norma, possono essere ritenuti "errori". Si può dunque decidere di essere le Galapagos di sé stessi e tentare coscientemente la via del cosiddetto errore, mossi da innumerevoli motivi, insofferenza per la tradizione, desiderio del nuovo (bisogno di futuro?), immaginazione, crisi di chiarezza di coscienza ecc.[2]

La "definizione" di Baruchello è molto chiara, perché ci sia esperienza, che è la condizione perché ci sia una "evoluzione", occorre un "errore rispetto alla realtà che lo precede". Appunto, senza errore non c'è esperienza. Non c'è esperienza perché non si esce dall'ambito

> But why speak of this \ 'nothing'? \ To sing the destiny of the *loops* \ indomitable \ in the fire of the windlight \ that always incinerates \ relentless \ timeless venture \ of endless fading away.[1]

The real is a waste product of reality. Reality is what words refer to: technically, their reference. Let us take as an example the insect referred to by the name of 'cockroach'. There is the word, and we immediately know everything there is to know about the 'cockroach'. Cockroaches are horrible, we do not want them in our kitchens, we put poison powder along the walls to get rid of them. Reality is precisely what we know, or think we know, about the 'cockroach'. The real of the cockroach, on the other hand, is what is not in the 'cockroach'. Or rather, it is what escapes the scope of the name 'cockroach' with all the explicit and especially implicit 'knowledge' – whether technical or scientific, it does not really matter in this case – the name carries with it. Understood in this sense, the real is the subproduct of the encounter with reality. There is a 'cockroach', but then that horrible insect crawling on the floor happens to surprise me, that is, it does something that I did not expect cockroaches could do. But it may also be that I do something surprising with the cockroach, that is, something that surprises it. Because the distinction between reality and the real does not only apply to human beings. The friction between reality and the real produces a waste product; another name for this waste product is an 'error'. There is an error in what I knew about the 'cockroach'. In that error is the traumatic encounter with reality. Thus Gianfranco Baruchello – an artist who bases his creativity on the productivity of the unexpected – defines a mistake in the *Psicoenciclopedia possibile*:

> ERROR. First of all, a different, evolutionary relationship must be established with the idea of error. There is no evolution without error with respect to the reality that precedes it. Just as birds evolved in their habits and external forms in the Galapagos, so personal rules change through repeated events which, precisely because they differ from the norm, can be considered 'errors'. One can therefore decide to be the Galapagos of oneself and consciously attempt the path of so-called error, motivated by innumerable reasons: intolerance for tradition, desire for the new (need of future?), imagination, crisis of clarity of conscience etc.[2]

Baruchello's 'definition' is very clear: for there to be experience, which is the condition for there to be 'evolution', an 'error with respect to the reality that precedes it' is needed. Hence without error there is no experience. There is no experience because one does not leave the realm of reality (the named 'reality') without ever encountering the real. It is therefore necessary to 'decide

della realtà (dalla "realtà" nominata), senza quindi incontrare mai il reale. Occorre allora "decidere di essere le Galapagos di sé stessi", ossia cercare di non evitare l'occasione di incontrare l'errore. Ma naturalmente, non si può cercare volontariamente l'errore, perché l'errore per essere tale deve essere inaspettato. Un errore previsto o prevedibile rientra nella realtà, non nel reale. Perché il reale accada, allora, occorre attenersi alla realtà, tutta la nostra vita si svolge nella realtà, senza però rinchiudersi nell'ottusa convinzione che il mondo coincida con la realtà.

Ma poi comunque il reale arriva. "_ _ _ _ _ _ _ cerco, cerco. Tento di capire. Tento di capire ciò che ho vissuto e non so neppure a chi"[3]. Siamo già dopo l'incontro, il trauma del reale, infatti si tratta di capire quello che è successo. È successo qualcosa di inaspettatto, di reale appunto; in effetti succede solo l'inaspettato. La realtà non soccorre più. Si apre con questa serie di lineette basse il romanzo *La passione secondo G.H.* di Clarice Lispector (G.H., forse sta per *Humani generis*?). In quel non detto, che può essere solo evocato, in quell'assenza di parole che prova appunto a mostrare quel che non si può dire, c'è la passione, il godimento di G.H. per la blatta che in un gesto di schifo aveva provato a uccidere. L'insetto, l'indicibile reale. Fin dall'inizio Lispector mette in chiaro qual è l'effetto dell'incontro con il reale: "Ho perso una cosa che mi era essenziale e che non lo è già più. Non mi è necessaria, come se avessi perduto una terza gamba che finora mi impediva di camminare ma che di me faceva uno stabile treppiedi. Quella terza gamba ho perduto"[4]. Per definizione un "treppiedi" non si muove, al contrario, è stabile sul terreno. Ma questo vuol dire solo che c'erano troppe gambe prima dell'incontro con la blatta, che paradossalmente per un eccesso di stabilità rendevano impossibile il movimento. La vita, quando evita l'incontro con il reale, si ferma. Dopo, invece, "sono tornata a essere una persona che non sono mai stata. Sono tornata ad avere quanto non ho mai avuto: null'altro che due gambe. E so che soltanto con due gambe io posso camminare"[5]. Ora G.H. cammina, può camminare. G.H. è diventata quello che non era mai stata, qualcuno che può camminare. Finché era limitata a muoversi nella realtà poteva camminare, certo, ma rimanendo sul posto. Tuttavia, come dice proprio all'inizio del racconto, "tento di capire". Perché la G.H. di prima dell'incontro con la blatta, cioè quella che aveva tre gambe, era sicura di sé, era certa del suo posto nel mondo, sapeva di essere tutt'altro da un insetto, da uno schifoso scarafaggio. Solo che ormai quella G.H. non c'è più. Per sempre: "Eppure l'inutile assenza di quella terza gamba mi manca e mi spaventa, era proprio quella gamba a fare di me una cosa reperibile a me stessa e senza neppure bisogno di cercarmi"[6]. Il godimento di G.H, che è allo stesso tempo anche la sua sofferenza e il suo rimpianto, è il non poter più essere una "cosa reperibile" a sé stessa. G.H. non si trova più. In effetti un incontro con il reale è creativo proprio perché mette in questione le identità preesistenti.

to be the Galapagos of oneself', that is, to strive not to avoid the opportunity to encounter error. But of course, one cannot voluntarily pursue error, because an error, to be such, must be unexpected. An expected or foreseeable error is part of reality and not of the real. For the real to happen, then, we must adhere to reality, conduct our whole life in reality, without however entrenching ourselves in the obtuse belief that the world coincides with reality.

Then the real arrives anyway. '_ _ _ _ _ _ _ I keep looking, looking. Trying to understand. Trying to give what I have gone through to someone else, and I don't know who'[3]. We are already after the encounter, the trauma of the real, and now we need to know what has happened. Something unexpected, something real has happened; in fact, only the unexpected happens. Reality does no longer assist us. Clarice Lispector's *The Passion According to G.H.* (perhaps an abbreviation for *Humani generis*?) opens with this series of em-dashes. In that unsaid that can only be evoked, in that lack of words seeking to show what cannot be said is G.H.'s passion and enjoyment for the cockroach that she had tried to kill moved by disgust. The insect, the unspeakable real. Lispector immediately defines the effect of the encounter with the real. 'Something's missing that once was essential to me and is so no longer. I don't need it anymore, as though I had lost a third leg that until then kept me from walking but made me a stable tripod. It's that third leg that's now missing'[4]. By definition, a 'tripod' does not move, it stands stably on the ground. But this only means that there were too many legs before the encounter with the cockroach, which paradoxically made movement impossible due to an excess of stability. When it avoids the encounter with the real, life stops. Afterwards, however, 'I've gone back to being someone I never was. I've gone back to having something I never had before: just my two legs. I know that I can walk only when I have two legs'[5]. Now G.H. walks, is able to walk. G.H. has become what she never was, someone who can walk. When she was bound to moving within reality she could walk, of course, but in place. However, as the narrator says at the very beginning of the story, 'I'm trying to understand'. Because the G.H. before the encounter with the cockroach, that is, the one with three legs, was sure of herself, she was sure of her place in the world, she knew she was completely different from an insect, from a disgusting cockroach. But now, that G.H. is no more. Forever: 'But I sense the irrelevant loss of the third one, and it

> No. So di non sentire ancora liberamente, so di tornare a pensare, perché il mio obiettivo è ancora quello di trovare – e che per sicurezza chiamerò di trovare il momento in cui trovare un modo per uscirne. Perché non ho il coraggio di trovare almeno un momento per entrare? Oh, di essere entrata, lo so. Eppure mi sono intimorita perché non so dove dà questa entrata. E mai in precedenza io mi ero lasciata portare, a meno che già non sapessi verso cosa.
> Tuttavia ieri ho perso per ore e ore il mio meccanismo umano. Se avrò coraggio, mi lascerò andare, perduta. Ma ho paura di quel che è nuovo e ho paura di vivere quel che non capisco – voglio sempre avere la garanzia perlomeno di pensare che capisco, incapace come sono di abbandonarmi al disorientamento. Come spiegare che la mia paura più grande è proprio in rapporto a: essere? e tuttavia è l'unica strada. Come spiegare che la mia paura più grande è proprio quella di andare vivendo ciò che dovrà essere? Come spiegare che io non sopporto di vedere, solo perché la vita non è quello che pensavo, bensì altro – come se prima io avessi saputo di cosa si trattasse! Perché vedere è una tale disorganizzazione?[7]

G.H. ha definitivamente perso il "meccanismo umano". Un "meccanismo" che, in fondo, non significa altro se non il blocco radicale della possibilità di mischiarsi e di perdersi nell'errore: infatti lo ammette, "le mie cautele mi precludevano il mondo"[8]. Un meccanismo che infatti esclude ogni incontro, ossia esclude la vita: "La vita umanizzata. Io avevo umanizzato troppo la vita"[9]. Una vita troppo umana non è più una vita, semplicemente. Una vita organizzata, prevedibile, una vita in cui gli animali stanno al loro posto, e gli umani non hanno contatti con gli animali, fatta eccezione per quegli incontri innocui – ad esempio in una riserva naturale, o meglio ancora, in un documentario televisivo – che servono proprio a ribadire le "naturali" distanze fra umani e non umani. E invece, una volta che il reale avviene, il "vedere" si trasforma in una incontrollabile "disorganizzazione". Poi, appunto, il mondo accade, il "meccanismo umano" entra in crisi, e si entra nello spazio del "grande disincontro"[10]. In effetti quello con il reale non è un incontro, se per incontro si intende una più o meno equilibrata relazione di scambio reciproco, anche se conflittuale: il "disincontro", al contrario, è dagli esiti imprevedibili, è pericoloso e creativo, nuova vita e nuova morte. Un "disincontro" che può accadere solo se si accetta il rischio della "disorganizzazione", ossia si accetta il rischio di entrare nel campo sconfinato del reale, dove ogni punto di vista è legittimo, e non ce n'è nessuno in posizione sovraordinata: "Io ho visto. So di avere visto perché non ho prestato a ciò che ho visto

horrifies me, it was that leg that made me able to find myself, and without even having to look'[6]. G.H.'s enjoyment, which is also her suffering and regret, is the fact of no longer being a 'thing accessible' to herself. G.H. no longer finds herself. Indeed, the encounter with the real is creative inasmuch as it calls into question pre-existing identities.

> No! I know that I'm still not sensing freely, that once again I'm thinking because my goal is to find – and that for safety's sake I'll call the moment that I come across a way out 'finding'. Why I don't I have the courage to find just a way in? Oh, I know that I *have* gone in. But I've been afraid because I don't know where that way in leads. And I've never before let myself go withour knowing where.
> Yesterday, however, I lost my human constitution for hours and hours. If I'm brave, I'll let myself stay lost. But I'm afraid of new things and I'm afraid to experience what I don't understand – I always want the guarantee of at least thinking that I understand, I don't know how to just give myself over to disorientation. How do I explain that my greatest fear is precisely in relation to… to being? And that there is nonethless no other way to go. How to explain that my greatest fear is precisely the fear of having to live out whatever happens? How to explain that I cannot bear to look out, only because life is not all what I tought it was and is in fact something other – as thought I had known before what it was! Why is it that just looking is so greatly disorganizing?[7]

G.H. has definitely lost the 'human constitution'. A 'constitution' that deep down means nothing but the radical blocking of the possibility to mix with and lose oneself in error, which she in fact admits to: 'My foresight closed the world to me'[8]. A constitution that rules out any encounter, that is, it rules out life 'Humanized life. I had humanized life too much'[9]. A life that is too humanised is simply no longer a life. An organised, predictable life, a life in which animals stay in their place, and humans have no contact with animals except for those harmless encounters – for example in a nature reserve, or better yet, in a TV documentary – which serve to reaffirm the 'natural' distance between humans and non-humans. Instead, once the real happens, 'seeing' turns into an uncontrollable 'disorganisation'. Then the world happens, the 'human constitution' suffers a crisis, and we enter the space of the 'immense disencounter'[10]. As a matter of fact, the encounter with the real is not such if by encounter we mean a more or less balanced relationship of mutual exchange, even a conflictual one. Conversely, the 'disencounter' has unpredictable outcomes, it is dangerous and creative, new life and new death. A 'disencounter' that can only happen if one accepts the risk of 'disorganization', that is, the risk of entering the boundless field of the

Felice Cimatti, *senza titolo*, tecnica mista | mixed media, 2020. Ph. Sissi Cesira Roselli, 2021.

Felice Cimatti, *senza titolo*, tecnica mista | mixed media, 2020. Ph. Sissi Cesira Roselli, 2021.

il mio senso personale. So di avere visto – perché non capisco. So di avere visto – perché a nulla serve ciò che ho visto”[11]. Il reale è sempre nuovo, altrimenti sarebbe realtà, il già noto; per la prima volta, G.H. può dire di sé “finalmente la mia ignoranza è finalmente a livello del mondo”[12].

Infatti, quello che ogni incontro con il reale “crea” non esisteva prima che accadesse. E così non esisteva neanche chi o che cosa è coinvolto nell’incontro, perché è questo stesso incontro che produce i “suoi” partecipanti, non questi l’incontro. Il reale è l’incontro. La realtà è già un tentativo di addomesticarlo. Lasciare che il reale accada significa allora rinunciare alla propria identità, a quello che si credeva essere prima del “disincontro”. È chiaro che la vita accade solo nel “disincontro”, ossia quando l’errore produce quello scarto che è il reale. Essere disorganizzato, soprattutto, significa non avere a disposizione le parole e i concetti per pensare quello che succede in quello stesso incontro: “Ho saputo quanto non sono stata in grado di capire”[13]. Dal momento che i discorsi riportano al noto, il “disincontro” non si può dire, o meglio, se ne può dire solo che non sappiamo che dirne, e questo forse è già dirne troppo. Nell’incontro si mostra l’al di là del senso: “Io stavo vedendo ciò che solo più tardi avrebbe avuto senso – voglio dire, solo più tardi avrebbe avuto una profonda mancanza di senso. Solo più tardi avrei capito: ciò che mi sembrava mancanza di senso – è il senso. Ogni momento di “mancanza di senso” è l’esatta spaventosa certezza che lì c’è il senso”[14]. Non è che non c’è senso, ossia che non se ne possa dire nulla di sensato, perché una situazione del genere rientra ancora nel campo del senso e del linguaggio. Perché il senso fa parte ancora della realtà. Il reale, al contrario, non è insensato, è al di qua del senso. Il reale è selvaggio.

La posizione in cui si viene a trovare G.H. è piuttosto quella di chi si rende conto che il mondo degli assembramenti non ha nulla a che fare né con il senso né con l’insensato. Wittgenstein, nel *Tractatus*, definisce una condizione del genere come quella del Mistico: “Non *come* il mondo è, è il Mistico, ma *che* esso è”[15] (§ 6.44). Mentre il senso cerca di capire come è il mondo, l’atteggiamento mistico prende atto con stupore che il mondo semplicemente è. G.H., attraverso l’incontro con la blatta, ha scoperto il reale del mondo. C’è la blatta, c’è il disincontro, c’è appunto la vita del mondo. Per questo G.H. scopre che “ogni momento di ‘mancanza di senso’ è l’esatta spaventosa certezza che lì c’è il senso”. Il “disincontro” con l’insetto è il mistico. Che è mistico proprio perché rinuncia a cercare un senso di quell’incontro, rinuncia a cercare di spiegarlo: “È a me che spetterà di impedirmi di dare un nome alla cosa. Il nome è un’eccedenza, e impedisce il contatto con la cosa. Il nome della cosa è una pausa rispetto alla cosa”[16]. Con il nome il reale è già rivestito di un bozzolo di realtà, mentre ormai G.H. ha visto il reale, non si accontenta di niente di meno.

Il momento decisivo, tutto discende da qui, è quando G.H. si accorge che la blatta, che aveva provato a schiacciare, è ancora “viva e intenta a guardare verso di me”[17]. Per evitare equivoci: G.H. nella blatta *non* vede Dio, tantomeno vede la sofferenza della

real, where every viewpoint is legitimate and none is in a superordinate position: ‘I saw it. I know I did because I didn’t give it its meaning. I know that I did because I don’t understand it. I know I did because what I saw isn’t good for anything’[11]. The real is always new, otherwise it would be reality, what is already known; for the first time, G.H. can say of herself ‘For all the while that I am struggling to know, my new ignorance, which is forgetting, has become sacred’[12].

In fact, what every encounter with the real ‘creates’ did not exist before it happened. In the same way, neither the who and the what involved in the encounter existed till then, as it is the encounter itself that produces ‘its’ participants and not the opposite. The real is the encounter. Reality is already an attempt to tame it. Thus, allowing reality to happen means renouncing one’s own identity, what one believed oneself to be before the ‘disencounter’. It is clear that life only happens in the ‘disencounter’, that is, when the error produces that waste product which is the real. Being disorganised, above all, means not having the words and concepts to conceive of what happens in that same meeting: ‘I found out something I was unable to understand’[13]. Since words lead back to what is known, the ‘disencounter’ isn’t tellable, or rather, what can be told about it is that we do not know what to say about it, and perhaps this is already saying too much. In the encounter, that which is beyond meaning reveals itself: ‘I was seeing what only later would I feel – I mean, only later would I experience a profound loss of meaning. Only later would I understand: what seems a lack of meaning… is what meaning there is. Every instant of lack of meaning is precisely the frightening certainty that it is there that meaning lies’[14]. It is not that there is no meaning, that is, that nothing meaningful can be said about it, because such a situation still falls within the sphere of meaning and language. Because meaning is still part of reality. The real, on the contrary, is not meaningless, it’s ante-meaning. The real is wild.

The position in which G.H. finds herself is rather that of one who realizes that the world of gatherings has nothing to do with

blatta[18]: *vede* piuttosto che tutto quello che pensava di sapere su di sé e il mondo non è nulla rispetto allo “sguardo” immobile e imperscrutabile della blatta. In quegli “occhi” vede il collasso della realtà e l’emergere inconcepibile del reale. In quello sguardo inumano G.H. si vede come la vede la blatta, come una cosa, ossia come un’entità assolutamente al di qua del senso: “Io vedevo. […] Era un muso privo di contorno. Le antenne uscivano simili a baffi ai lati della bocca. La bocca marrone era ben disegnata. I suoi occhi neri sfaccettati guardavano. Era una blatta vecchia quanto un pesce fossile”[19]. A questo punto accade qualcosa che G.H. non si sarebbe mai aspettata. Non è il senso di ribrezzo, quel ribrezzo che non si può non provare di fronte a uno scarafaggio, non è quest’ovvio affetto che prova G.H.: o meglio, c’è anche ribrezzo, ma non c’è solo ribrezzo: “L’ho guardata, con quella sua bocca e quei suoi occhi: sembrava una mulatta in agonia. Eppure gli occhi erano radiosi e neri. Occhi da innamorata”[20].

È questa scoperta l’affetto dell’impossibile “disincontro” donna-blatta: “La cosa che io vedevo era la vita che mi guardava”[21]. Fino a quell’incontro G.H., evidentemente, non aveva mai visto la vita vivente; aveva visto quello che sapeva, o credeva di sapere, degli animali e degli insetti, e degli esseri umani, della teoria dell’evoluzione e della storia della vita sulla terra. Poi accade che *vede la vita*, attraverso gli occhi di uno scarafaggio: “Così stavano le cose – così, dunque. La verità è che io avevo guardato la blatta viva e in lei scoprivo l’identità della mia vita più profonda. In un crollo faticoso si aprivano dentro di me varchi duri e angusti”[22]. L’incontro con il reale è “un crollo”: per G.H., che scopre in sé una vita, e una passione che non sospettava di essere, ma è un “crollo” anche per la blatta, ché anch’essa scopre negli occhi umani qualcosa di sé che prima non era mai apparso. Ogni “disincontro” è un’avventura, tanto per G.H. quanto per la blatta. Un’avventura che comporta quella che potremmo chiamare, con De Martino, una passione per la “fine del mondo”. Il mondo è la realtà, e la realtà finisce quando si dimostra inadeguata rispetto all’urgenza del reale. De Martino osserva che la “fine del mondo” spaventa, certo, ma anche attira, e proprio perché mette in mostra la fragilità del mondo; c’è allora una “tentazione annientatrice”[23], cioè la tentazione di sostare nell’indecisione fra mondo e fine del mondo, fra realtà e reale, fra umano e non umano. E così in quello che De Martino chiama “rischio antropologico permanente”[24] G.H. vede invece un’opportunità, o meglio, G.H. “decide” – decidendo di esporsi al “rischio di non poterci essere in nessun mondo culturale possibile”[25] – di non tirarsi indietro rispetto al reale della blatta.

either meaning or the meaningless. Wittgenstein, in the *Tractatus*, defines such a condition as that of the Mystical: ‘Not *how* the world is, is the Mystical, but *that* it is’[15] (§ 6.44). While sense seeks to understand what the world is like, the mystical attitude acknowledges with amazement that the world simply *is*. G.H., through the encounter with the cockroach, discovers the real of the world. There is the cockroach, there is the disencounter, there is the life of the world. Hence G.H. discovers that ‘every instant of lack of meaning is precisely the frightening certainty that it is there that meaning lies’. The ‘disencounter’ with the insect is the mystical. It is mystical precisely because she gives up searching for a sense of that encounter, she gives up trying to explain it: ‘But it is I who should keep myself from giving the things a name. A name is an accretion, and it inhibits contact with the thing. The name of the thing is an interval for the thing’[16]. With a name, the real is already enshrined in a cocoon of reality, while now that G.H. has seen the real, she won’t take anything less.

The decisive moment from which everything start is when G.H. notices that the cockroach, which she had tried to kill, is still there ‘alive and looking at me’[17]. To avoid misunderstandings, in the cockroach G.H. does *not* see God, nor does she see the roach’s suffering[18]: instead, she sees that everything she thought she knew about herself and the world is nothing compared to the still and impenetrable ‘gaze’ of the cockroach. In those ‘eyes’ she sees the collapse of reality and the inconceivable emergence of the real. In that inhuman look G.H. sees herself as she sees the cockroach, as a thing, that is, as an entirely ante-meaning entity: ‘It was a shapeless face. The antennae stuck out in whiskers at the sides of the mouth. The brown mouth was clearly demarcated. The thin, long whiskers moved about slow and dry. Its faceted black eyes looked around. It was a cockroach as old as a fossilized fish’[19]. At this point something happens that G.H. would never have expected. It is not revulsion – that revulsion that one cannot fail to feel in front of a cockroach – it is not this predictable feeling that G.H. feels: or rather, there is also revulsion, but not only that: ‘I looked at it, with that mouth of its, and its eyes: it looked like a dying mulatto woman. But its eyes were black and radiant. The eyes of a girl about to be married’[20].

The impact of the impossible woman-cockroach ‘disencounter’ is this discovery ‘what I saw was life looking back at me’[21]. Evidently, before that encounter G.H. had never seen living life; she had seen what she knew, or thought she knew, about animals and insects, and human beings, the theory of evolution and the history of life on earth. Suddenly *she sees life* through the eyes of a cockroach: ‘That’s how it was, that’s how it was, then. I had looked upon the live cockroach and had discovered in it my deepest life identity. In a difficult demolition, hard, narrow passages were opening inside me’[22]. The encounter with the real is a ‘collapse’: for G.H., who discovers in herself a life and a passion that she did not expect, but also for the cockroach, which also discovers in human eyes something of itself that had never appeared before. Each ‘disencounter’ is an adventure, so much for G.H. as for the cockroach. An adventure that involves what we could call, along with De Martino, a passion for the ‘end of

Felice Cimatti, *senza titolo*, tecnica mista | mixed media, 2020. Ph. Sissi Cesira Roselli, 2021.

E così succede a G.H, che dopo essersi permessa di farsi vedere dalla blatta[26], si accorge sgomenta, ma anche compiaciuta, che "la blatta è pura seduzione. Ciglia, ciglia, che sbattendo chiamano. […] Io ero giunta al nulla, e il nulla era vivo e umido"[27]. Il "meccanismo umano" è rimasto indietro, per sempre, il "disincontro" donna-blatta è avvenuto, un nuovo terribile e impensabile reale s'è mostrato: "stavo uscendo dal mio mondo ed entrando nel mondo. La verità è che non mi vedevo ormai più, io vedevo. Tutta una cultura […] che ha come base il fatto di salvarsi – ebbene, io me ne stavo fra le sue macerie"[28].

Evidentemente G.H. non ne poteva più di salvarsi, forse non aspettava altro che l'occasione per potersi esporre alla "fine del mondo", forse dopo tutte quelle "macerie" si libererà lo spazio per qualcosa di nuovo. Un nuovo, intanto, che è nuovo proprio perché non si può ricondurre a quella cultura basata soltanto sul bisogno di "salvarsi", cioè sulla paura del "disincontro", ossia dell'errore e del reale. È particolarmente significativo che G.H. sia una donna: "Da quella cultura solamente chi ha la funzione specifica di uscirne: a uno scienziato ne è data l'autorizzazione, a un sacerdote ne è dato il permesso. Ma non a una donna che non ha neppure le garanzie di un titolo"[29]. Si tratta di un punto decisivo: c'è qualcosa nella posizione femminile che le rende possibile il "disincontro", qualcosa che invece la posizione maschile (non nell'uomo, ma appunto nella *postura* maschile) rende molto più difficile. A questo proposito Jacques Lacan, nel *Seminario. Libro XIX… o peggio*, individua in questa posizione un elemento irriducibile rispetto alla logica universale che vale per tutti gli umani, quella che nella sua peculiare simbologia esprime così: $\forall x(\Phi x)$, cioè "il predicato Φ vale per ogni x". Il predicato Φ (per Lacan è il simbolo complessivo della cultura umana) significa che ogni umano che assuma la posizione maschile è sotto il marchio della castrazione, e quindi della rinuncia al godimento. Si è umani se si accetta di non accedere alla pienezza del godimento ($\neg\Phi$). Con un'eccezione (che di fatto è un errore dell'universale), appunto, quella della posizione femminile "che cela un godimento diverso dal godimento fallico, il godimento propriamente detto femminile che dal godimento fallico non dipende in alcun modo"[30]. Ecco perché G.H. può fare esperienza del reale, perché si muove in uno spazio diverso da quello dell'universale, cioè della realtà e del linguaggio. Si tratta quindi di una posizione affatto singolare (non c'è regola per il reale), "e dunque c'è dell'Uno"[31] scrive Lacan. Una posizione occupata da G.H., che infatti le permette di accedere a un godimento – "quel rapporto disturbato con il proprio corpo che si chiama godimento"[32] – che non passa per la castrazione (ossia all'uniformarsi alla norma universale), e per questo è incategorizzabile e indicibile. G.H. lo sa bene, non c'è nessuno che possa seguirla sulla nuova strada che sta percorrendo:

the world'. The world is reality, and reality ends when it proves inadequate with respect to the urgency of the real. De Martino states that the 'end of the world' is frightening, of course, but it is also attractive precisely because it shows the fragility of the world; there is an 'annihilating temptation'[23], that is, the temptation to stand in indecision between the world and the end of the world, between reality and the real, between human and non-human. Thus, in what De Martino calls a 'permanent anthropological risk'[24], G.H. instead sees an opportunity, or rather, she 'decides' – willingly exposing herself to the 'risk of not being able to be in any possible cultural world'[25] – not to pull back from the real of the cockroach.

After allowing herself to be seen by the cockroach[26], G.H. realizes with dismay but also with pleasure that 'the cockroach is pure seduction. Cilia, blinking, cilia that beckon […] I had reached nothingness, and the nothingness was live and moist'[27]. The 'human constitution' has been left behind forever, the woman-cockroach 'disencounter' has taken place, a new terrible and unthinkable real has shown itself: 'I was leaving my world and going into *the* world. The fact is that I was no longer seeing myself, I was just seeing. An entire civilization […] has self-salvation as its foundation stone – I was now in its debris'[28].

Evidently G.H. could no longer stand to save herself, perhaps she was waiting precisely for the opportunity to expose herself to the 'end of the world'; perhaps after all that 'demolition', space will be freed up for something new. Something, in any case, which is new precisely because it cannot be traced back to that culture based solely on the need to 'save oneself', that is, on the fear of a 'disencounter', namely of error and the real. Significantly, G.H. is a woman: 'The only person who can get out of that civilization is one whose special function is getting out: a scientist is given the chance, a priest has permission. But not a woman who hasn't the guarantee that such titles bring'[29]. It is a turning point: there is something in the female position that makes the 'disencounter' possible, something that in the male position (not in man as such, but precisely in the male posture) is much more difficult. In this regard Jacques Lacan, in *… or Worse. The Seminar*, identifies in this position an irreducible element with respect to the universal logic that is valid for all humans, which in its peculiar symbolism he expresses as: $\forall x(\Phi x)$, that is 'for all x Φ of x'. The predicate 'Φ' (for Lacan the all-encompassing symbol for human culture) means that every human who assumes the male position is under the mark of castration, and therefore of the renunciation of jouissance. One is human if one accepts not to access the completeness of jouissance ($\neg\Phi$). With an exception (which is in fact an error of the universal), precisely, that of the female position 'which conceals an enjoyment other than phallic enjoyment, female enjoyment proper, which is in no way

"Tu sapessi la solitudine di quei primi passi. Non somigliava affatto alla solitudine di una persona. Era come se fossi già morta e da sola muovessi i primi passi in un'altra vita. Era come se quella solitudine la chiamassero gloria"[33].

G.H. comincia un'"altra vita" che rimette in questione la prima e fondamentale distinzione metafisica, quella fra umani e non umani, e fra umani e cose. Ecco perché, allora, "quanto io vedevo precedeva l'umano. […] Quel che io non conoscevo era il neutro. E il neutro era la vita che un tempo io chiamavo il nulla. Il nulla era l'inferno"[34]. Un "nulla" solo rispetto al pieno rumoroso delle parole e delle distinzioni con cui G.H., prima dell'incontro con la blatta, pensava a quello che sfuggiva alle categorie della cultura basata solo sul "salvarsi". Salvarsi appunto dal nulla, cioè da ciò da cui non ci si può salvare, da ciò che non si può allontanare da sé. Forse non è un caso che De Martino, per cui "l'uomo è distacco dalla immediatezza del vivere"[35], non riesca a staccarsi dalla posizione maschile, mentre quella di G.H. sia la voce di una scrittrice, di quella posizione femminile che non ha paura della "neutralità viva"[36] della blatta.

In questo senso il "neutro" è tutto ciò che sfugge al confortevole e rassicurante dualismo dell'umano e del non umano, della persona e della cosa, dell'animato e dell'inanimato: quel neutro che è "l'elemento vitale che tiene unite le cose"[37], appunto al di là del linguaggio e del pensiero categoriale. Per la prima volta G.H. vede il reale del mondo: infatti "l'amore non è quando non si dà nome all'identità delle cose?"[38]. G.H. scopre che il mondo è sempre in presenza, sempre in contatto:

> La blatta mi toccava interamente con quel suo sguardo nero, sfaccettato, lucido e neutro. E io adesso cominciavo a lasciarmi toccare. Effettivamente avevo lottato tutta la vita contro il profondo desiderio di lasciarmi toccare – e avevo lottato poiché non mi ero potuta consentire la morte della cosa che io chiamavo la mia bontà; la morte della bontà umana. Ma ora io non volevo più lottare contro. Doveva esistere una bontà così diversa da non somigliare alla bontà. Non volevo più lottare. Con nausea, con disperazione, con coraggio io cedevo. Si era fatto troppo tardi e ora io volevo.[39]

Che cos'è che G.H., propriamente, vuole? In realtà vuole non volere più nulla, perché finché aveva voluto qualcosa aveva voluto soltanto evitare "il desiderio di lasciarsi toccare"; cioè aveva lottato con tutta sé stessa contro il contatto con la vita, con la blatta, con il mondo. Ora, invece, non vuole più lottare, non vuole più difendersi dal mondo. Quindi

dependent on phallic enjoyment'[30]. That is why G.H. can experience the real, because she moves in a space different from that of the universal, that is, of reality and language. It is therefore a completely unique position (there is no rule for the real) and, as Lacan writes, 'there should be something of the One'[31]. A position occupied by G.H. which indeed allows her to access enjoyment – 'this unbalanced relationship to one's own body which is called enjoyment'[32] – which does not pass through castration (that is, conforming to the universal norm), and for this reason it is unclassifiable and unspeakable. G.H. is well aware of the fact that no one can follow her on her new path: 'If you knew the loneliness of those first steps I took. It wasn't like a person's loneliness. It was as though I had died and was taking my first steps alone into another life. And it was as though they called that loneliness glory'[33].

G.H. begins 'another life' which calls into question the first and fundamental metaphysical distinction, that between humans and non-humans, and between humans and things. 'That is why, then, what I was seeing was back before the human. […] What I was completely unprepared for… was the neutral. And that neutral was the life I had been calling "nothingness". The neutral was Hell'[34]. A 'nothingness' only with respect to to the noisy completeness of words and distinctions with which G.H., before the encounter with the cockroach, conceived what escaped the categories of a culture solely based on 'saving oneself'. Saving oneself precisely from nothingness, that is, that which one cannot save oneself from, which one cannot dismiss. Perhaps it is no coincidence that De Martino, for whom 'man is separation from the immediacy of living'[35], is unable to break away from the male position, while G.H.'s voice is that of a writer, of that female position which is not afraid of the cockroach's 'living neutrality'[36].

In this sense, the 'neutral' is everything that escapes the comfortable and reassuring dualism of the human and the non-human, of the person and the thing, of the animate and the inanimate: that neutral that is 'the vital element linking things'[37], beyond language and categorical thinking. For the first time G.H. sees the real of the world: indeed 'Is love when you don't give a name to things' identity?'[38]. G.H. discovers that the world is always present, always in contact:

> The cockroach was touching me through with its black, faceted, shiny, neutral look. And now I began to let it touch me. In fact, I had struggled all my life against the deep desire to let myself be touched – and I had struggled because I wasn't able to allow the death of what I called my goodness; the death of human goodness. But now I didn't want to fight against it anymore. There had to be a goodness so other that it wouldn't resemble goodness. I didn't want to fight anymore.[39]

What exactly is it that G.H. wants? In reality she wants to no longer want anything, because so long as she had wanted something she had only wanted to avoid 'the desire to let herself be touched'; that is, she had fought strenuously against contact with life, with the cockroach, with the world. Now, however, she no longer wants to fight, she no longer wants to defend herself from

vuole non volere, se volere significa difendersi. Se volontà, al fondo, non significa altro che "voglio volere"[40], allora G.H. – grazie a quello che ha scoperto di sé negli occhi della blatta – vuole dismettere questa volontà che non ha fatto altro che staccarla dalla vita e dal reale. Mentre ora che ha scoperto che il mondo è lì a portata di mano, vuole solo permettere a quella che una volta era G.H. di farsi toccare dal mondo. E così scopre che si tratta di un contatto potentissimo, perché "la vita preumana divina è così immediata che brucia. Ti dirò: è che io avevo paura di una certa gioia cieca e ormai feroce che cominciava a prendermi. E a perdermi. […] Ero entrata nell'orgia del sabba. Ora so cosa si fa nell'oscurità delle montagne nelle notti di orgia. Io so! Lo so con orrore: si godono le cose"[41]. Il godimento è diverso dal piacere, che invece è il piacere dell'entità soggettivata chiamata G.H., il piacere contenuto nei limiti che non deve superare (quello che per Lacan è "⌐Φ"), perché non si deve mai dimenticare l'imperativo della cultura del "salvarsi", per prima cosa salvarsi appunto dal godimento. Al contrario, per "godere delle cose" occorre essere qualcos'altro oltre G.H., oltre la blatta, oltre l'umano e l'insetto. Bisogna essere diventati un corpo, un semplice corpo, cioè una cosa che vive. Il godimento è della cosa, senza trascendenza. Si gode del corpo, o per essere più precisi, "il corpo *si* gode", ciò che implica la pura "riflessività del godimento"[42]. Finché il godimento è di qualcuno è ancora mediato, tenuto a distanza, appartiene alla realtà e non al reale. G.H. scopre invece che il "disincontro" dischiude la possibilità di un modo completamente diverso di stare al mondo: "La blatta e io siamo infernalmente libere poiché la nostra materia è più grande di noi, siamo infernalmente libere poiché la mia stessa vita è così poco contenibile dentro il mio corpo che non riesco a usarla. La mia vita è più usata dalla terra che non da me, io sono così più grande di quel qualcosa che definivo 'io' che solo possedendo la vita del mondo, io mi avrei"[43].

G.H. aveva cominciato la sua avventura nello schifo per l'incontro con la blatta. Tuttavia questo "disincontro" era avvenuto lo stesso, suo malgrado. Il reale è più forte della volontà. O meglio, la volontà, per volere uscire di sé, deve lasciare che il "disincontro" si formi da solo, in modo impersonale, neutro. Che cosa scopre, nella blatta, G.H.? Scopre quello da cui si era sempre difesa: il reale è "un pezzo di cosa"[44], uno scarto, "il gioiello del mondo è un pezzo opaco di cosa"[45]. G.H. ha scoperto che il mondo c'è; una scoperta che non rappresenta un'acquisizione intellettuale, non è un'ulteriore conoscenza da aggiungere alle altre già in suo possesso. Non si tratta, infatti, di un sapere, al contrario, quello che ha sperimentato è un contatto diretto con il mondo: nella blatta c'è un godimento impersonale e vitale, un godimento da cui, fino a quel momento, aveva fatto di tutto per difendersi. Un godimento assolutamente eccessivo, oltre l'io e puramente corporeo: "Ciò che esiste e che è solo un pezzo di cosa, e tuttavia io mi devo proteggere gli occhi

the world. Thus, she wants not to want, if wanting means defending herself. If will, basically, means nothing more than 'I want to want'[40], then G.H. – thanks to what she has discovered about herself in the cockroach's eyes – wants to give up this will which has done nothing but separate her from life and reality. Now that she has discovered that the world is there at her fingertips, she just wants to allow what was once G.H. to be touched by it. And so she discovers that it is a very powerful contact, because 'prehuman divine life is a life of singeing nowness. I am going to tell you: the fact is that I was afraid of a certain blind and now fierce joy that began to take me over. And to make me lose myself. […] I had come into the Sabbath orgy. I know now what is done in the darkness of the mountains during nights of orgy. I know! I know with horror: things are enjoyed'[41]. Enjoyment is different from pleasure, which instead is the pleasure of the individual entity called G.H., the pleasure contained within the limits that it must not exceed (what for Lacan is '⌐Φ'), because one must never forget the imperative of a culture of 'saving oneself', principally precisely from enjoyment. On the contrary, to 'enjoy things' it is necessary to be something other than G.H., beyond the cockroach, beyond the human and the insect. One must have become a body, sheer body, that is, a living thing. Enjoyment belongs to the thing, without transcendence. One enjoys the body, or to be more precise, 'the body enjoys', which implies the pure 'reflexivity of enjoyment'[42]. As long as enjoyment belongs to someone, it is still mediated, kept at a distance: it belongs to reality and not to the real. Instead, G.H. discovers that the 'disencounter' opens up the possibility of a completely different way of being in the world: 'The cockroach and I are Hellishly free because our living matter is greater than we are, we are Hellishly free because my own life is so little containable within my body that I can't even use it. My life is used more by the earth that it is by me, I am so much greater than what I have called "me" that just by having a life of the world I would have myself'[43].

G.H. had begun her adventure in disgust due to the encounter with the cockroach. However this 'disencounter' had happened all the same, despite her. The real is stronger than will. Or rather, will, in order to want to get out of itself, must allow the 'disencounter' to take place independently, in an impersonal, neutral way. What does G.H. discover in the cockroach? She discovers what she had always defended herself from: the real is a 'Piece of something'[44], waste, 'the jewel of the world is an opaque

Felice Cimatti, *senza titolo*, tecnica mista | mixed media, 2020. Ph. Sissi Cesira Roselli, 2021.

con la mano dall'opaco di quella cosa. Ah, la violenta incoscienza amorosa di ciò che esiste supera la possibilità della mia coscienza. Ho paura di tanta materia – la materia vibra di attenzione, vibra di processo, vibra di attualità inerente"[46]. Se la paura è l'altra faccia dell'attrazione, e G.H. ormai non vuole altro che abbandonarsi alla "materia"; o meglio, vuole smettere di difendersene: "Io voglio il materiale delle cose. L'umanità è fradicia di umanizzazione"[47].

Che cos'è diventata, infine, G.H.? Si può solo ripetere che è diventata "un pezzo di cosa", come la blatta. Il "disincontro" donna-blatta produce un nuovo corpo, finalmente capace di godimento. Un godimento possibile solo perché G.H. ha smesso di pensarsi come qualcosa di diverso dal mondo e dalla blatta: "La spersonalizzazione come la destituzione dell'individuale – la perdita di tutto ciò che sia possibile perdere e, pur così, pur così, essere. […] La spersonalizzazione come la grande oggettivazione di sé stessi. La più alta esteriorizzazione cui si possa arrivare"[48]. Disincontro vuol dire, quindi, da un lato creazione di nuove cose, dall'altro e contemporaneamente, "spersonalizzazione", ossia abbandono di quelle entità che esistono come separate e distanti dal mondo. Entità che possono esistere solo perché un nome le ha individuate e isolate; per questo "la vita in me non ha il mio nome. […] Io ho a mano a mano che designo. […] Ma ho assai più a mano a mano che non riesco a designare"[49]. G.H. compie così l'ultimo passo, oltre la sua stessa specie di appartenenza, *Homo loquens*, oltre la designazione e la violenza della parola. Il godimento del "disincontro" donna-blatta è già postumano:

> Infine, infine si era davvero spezzato il mio involucro e io ero senza limite. […] Ma adesso ero molto meno che umana – e avrei realizzato il mio destino specificamente umano solo se mi fossi consegnata, come infatti mi stavo consegnando, a ciò che non era già più io, a ciò che ormai è inumano. […] Finalmente mi estendevo al di là della mia sensibilità. Il mondo non dipendeva da me – questa era la fiducia cui ero arrivata: il mondo indipendeva da me [o mundo independia de mim].[50]

piece of something"[45]. G.H. has discovered that the world exists; a discovery that is not an intellectual acquisition, it is not a further notion to be added to the ones already in her possession. In fact, it is not a question of knowledge; on the contrary, what she has experienced is a direct contact with the world. In the cockroach there is an impersonal and vital enjoyment, an enjoyment from which, up to that moment, she had striven to defend herself. An absolutely excessive and strictly bodily enjoyment, beyond the self: 'What exists and is just a piece of something, still I have to put my hand over my eyes against the opacity of that thing. Oh, the violent amorous unconsciousness of what exists surpasses the possibility of my consciousness. I am afraid of so much matter – matter resonates with attention, resonates with process, resonates with inherent nowness'[46]. If fear is the other side of attraction, G.H. now wants nothing but to give herself over to 'matter'; or rather, she wants to stop defending herself: 'I want the materiality of things. Humanity is steeped in humanization'[47].

What has G.H. finally become? One can only repeat that she has become 'a piece of thing', like the cockroach. The woman-cockroach 'disencounter' produces a new body, finally capable of enjoyment. An enjoyment possible only because G.H. has stopped thinking of herself as something other than the world and the cockroach: 'Depersonalization like the deposing of useless individuality – the loss of everything that can be lost, while still being. […] Depersonalization as the great objectification of oneself. The greatest externalization one can attain'[48]. Therefore disencounter means, on the one hand, the creation of new things, on the other and at the same time, 'depersonalization', that is, the abandonment of those entities that exist as separate and distant from the world. Entities that can exist only because a name has identified and isolated them; for this reason 'life in me does not bear my name. […] I have to the extent I determine […] But I have much more to the extent I cannot determine'[49]. G.H. thus takes the last step, beyond her own kind, the *Homo loquens*, beyond the determination and violence of the word. The enjoyment of the woman-cockroach 'disencounter' is already posthuman:

> Finally, finally, my husk had really broken, and I was, without limit. […] But now I was much less than human… and I would realize my specifically human destiny only if I gave myself over, just as I was doing, to what was not me, to what was still inhuman. […] I finally extended beyond my own sensibility. The world interdepended with me – that was the confidence I had reached: the world interdepended with me.[50]

1 C. Invernizzi, *(loopsenergialuce)*, in Idem, *Impercettibili nientità. Poesie 1950-2017*, a cura di | edited by M. Donà, La nave di Teseo, Milano 2020, p. 233.
2 G. Baruchello, *Psicoenciclopedia possibile*, Treccani Arte, Roma 2020, p. 129.
3 C. Lispector, *A paixão segundo G.H.*, Editôra de Autor, Rio de Janeiro 1964; tr. it. *La passione secondo G.H.* (1982), Feltrinelli, Milano 2019, p. 11; En. tr. *The Passion According to G.H.*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, p. 3. Nella traduzione italiana le lineette basse sono state sostituite dai puntini di sospensione. | In the Italian translation, the dashes have been replaced by suspension dots.
4 *Ibid.*; En. tr. *ibid.*, pp. 3-4.
5 *Ibid.*, p. 108; En. tr. *ibid.*, p. 4.
6 *Ibid.*
7 *Ibid.*, p. 12; En. tr. *ibid.*, p. 5.
8 *Ibid.*, p. 15; En. tr. *ibid.*, p. 9.
9 *Ibid.*, p. 13; En. tr. *ibid.*, p. 6.
10 *Ibid.*, p. 15; En. tr. *ibid.*, p. 9.
11 *Ibid.*
12 *Ibid.*; En. tr. *ibid.*, p. 8.
13 *Ibid.*
14 *Ibid.*, p. 30; En. tr. *ibid.*, p. 27.
15 L. Wittgenstein, *Logisch-Philosophische Abhandlung*, Unesma, Leipzig 1921; tr. it. *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino 1995, p. 173, § 6.44; En. tr. *Tractatus Logico-Philosophicus*, Harcourt, Brace & Company, New York 1922, p. 89, § 6.44.
16 C. Lispector, *La passione secondo G.H.*, cit. p. 112; En. tr. *The Passion According to G.H.*, cit., p. 133.
17 *Ibid.*, p. 45; En. tr. *ibid.*, 47. Da notare che gli occhi della blatta sono capaci di vedere anche al buio, attraverso una procedimento simile alla lunga esposizione di una fotocamera, in modo da raccogliere quanta più luce possibile. | It should be noted that cockroaches are able to see in the dark through a technique similar to a camera's long exposure in order to gather as much light as possible. Cfr. | Cf. R. Nuwer, *Cockroaches Accumulate Light to See in the Dark*, in "Scientific American", 1° marzo | March 2015, www.scientificamerican.com/article/cockroaches-accumulate-light-to-see-in-the-dark/, consultato il | accessed 07/04/2021.
18 Cfr. | Cf. C. Eisemann *et al.*, *Do Insects Feel Pain? A Biological View*, in "Experientia", no. 40, 1984, pp. 164-167; J.A. Mather, *Animal Suffering: An Invertebrate Perspective*, in "J. Appl. Anim. Welfare Sci.", vol. 4, no. 2, 2001, pp. 151-156; H. Tiffin, *Do Insects Feel Pain?*, in "Animal Studies Journal", vol. 5, no. 1, 2016, art. 6.
19 C. Lispector, *La passione secondo G.H.*, cit., pp. 45-46; En. tr. *The Passion According to G.H.*, cit., p. 47.
20 *Ibid.*, p. 46; En. tr. *ibid.*, p. 48.
21 *Ibid.*, p. 7; En. tr. *ibid.*, p. 49.
22 *Ibid.*; En. tr. *ibid.*, pp. 49-50.
23 E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di | edited by G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio, Einaudi, Torino 2019, p. 199.
24 *Ibid.*, p. 128.
25 *Ibid.*
26 La stessa esperienza di Derrida con il gatto | Derrida's own experience with the cat; cfr. | cf. J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, Éditions Galilée, Paris 2006; tr. it. *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano 2014; En. tr. *The Animal That Therefore I Am*, Fodham University Press, New York 2008.
27 C. Lispector, *La passione secondo G.H.*, cit., pp. 49-50; En. tr. *The Passion According to G.H.*, cit., pp. 52-53. Quello stesso indeterminato e vitale umidore – la χώρα – di cui parla Platone nel *Timeo*: "Il ricettacolo di ciò che si genera ed è visibile e interamente sensibile, non diciamola né terra né acqua né fuoco né aria, né delle altre cose che nascono da queste o dalle quali queste nascono. Ma, dicendola una specie invisibile e amorfa, capace di accogliere tutto, e che partecipa in un modo assai complesso dell'intelligibile, e che è difficile da concepirsi, non ci inganneremmo" | That same indeterminate and vital moist – χώρα – described by Plato in his *Timaeus*: 'Therefore the mother and recipient of creation which is visibile and by any sense perceptible we must call neither earth nor air nor fire nor water, nor the combinations of these nor the elements of which they are formed: but we shall not err in affirming it to be a viewless nature and formless, all-receiving, in some manner more bewildering and hard to comprehend partaking of the intelligible'. Platone, *Timeo*, a cura di | edited by G. Reale, Bompiani, Milano 2000, 51B; En. tr. R.D. Archer Hind (a cura di | ed.), *The Timaeus of Plato*, MacMillan and Co., New York 1888, p. 179.
28 C. Lispector, *La passione secondo G.H.*, cit., p. 52; En. tr. *The Passion According to G.H.*, cit., p. 55.
29 *Ibid.*
30 J. Lacan, *Il seminario. Libro XIX … o peggio 1971-1972*, Einaudi, Torino 2020, p. 99; En. tr. … *Or Worse. The Seminar of Jacques Lacan. Book XIX*, Wiley, New York 2018.
31 *Ibid.*, p. 123; En. tr. *ibid.*, p. 130.
32 *Ibid.*, p. 37; En. tr. *ibid.*, p. 51.
33 C. Lispector, *La passione secondo G.H.*, cit., p. 52; En. tr. *The Passion According to G.H.*, cit., pp. 54-55.
34 *Ibid.*, p. 69; En. tr. *ibid.*, p. 77.
35 E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 189.
36 C. Lispector, *La passione secondo G.H.*, cit., p. 80; En. tr. *The Passion According to G.H.*, cit., p. 94.
37 *Ibid.*, p. 82; En. tr. *ibid.*, p. 92.
38 *Ibid.*, p. 71; En. tr. *ibid.*, p. 79.
39 *Ibid.*; En. tr. *ibid.*, p. 80.
40 G. Agamben, *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Bollati Boringhieri, Torino 2017, p. 85.
41 C. Lispector, *La passione secondo G.H.*, cit. p. 83; En. tr. *The Passion According to G.H.*, cit. p. 94. "Perché la verità possa farsi natura" scrive Luisa Muraro, "riconosco in queste parole la decisione della libertà femminile, senza tagli nei confronti della vita" | 'For truth to become nature' writes Luisa Muraro, 'I recognize in these words the decisiveness of women's freedom, not separated from life'. L. Muraro, *Il Dio delle donne* (2003), Marietti, Bologna 2020, p. 61.
42 J.-A. Miller, A. Di Ciaccia, *L'uno-tutto-solo. L'orientamento lacaniano*, Astrolabio, Roma 2018, p. 254.
43 C. Lispector, *La passione secondo G.H.*, cit., p. 100; En. tr. *The Passion According to G.H.*, cit., p. 115.
44 *Ibid.*, p. 109; En. tr. *ibid.*, p. 130.
45 *Ibid.*, p. 110; En. tr. *ibid.*
46 *Ibid.*, p. 111; En. tr. *ibid.*, pp. 131-132.
47 *Ibid.*, p. 126; En. tr. *ibid.*, p. 150.
48 *Ibid.*, p. 138; En. tr. *ibid.*, p. 168.
49 *Ibid.*, p. 139; En. tr. *ibid.*, pp. 169-170.
50 *Ibid.*, p. 143; En. tr. *ibid.*, pp. 172-173.

Davide Deriu
Adventures in Scale
Avventure in scala

Alberti L.B., *De re aedificatoria*, Firenze 1450; En. tr. *On the Art of Building in Ten Books*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1988; tr. it. *L'architettura [De re aedificatoria]*, edited by | a cura di Portoghesi P., Bonelli R., Il Polifilo, Milano 1966.
Anderson, J.M., *A Television Aid to Design Presentation*, in "Architectural Research and Teaching", vol. 1, no. 2, 1970, pp. 20-24.
Bachelard G., *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris 1957; En. tr. *The Poetics of Space*, Beacon Press, Boston 1994; tr. it. *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1975.
Bergera I. (ed. | a cura di), *Cámara y modelo. Fotografía de maquetas de arquitectura en España, 1925-1970 / Modelling for the Camera. Photography of Architectural Models in Spain, 1925-1970*, exhibition catalogue | catalogo della mostra, La Fábrica, Madrid 2016.
Deriu D., *Transforming Ideas into Pictures: Model Photography and Modern Architecture*, in Higgott A., Wray T. (eds. | a cura di), *Camera Constructs. Photography, Architecture and the Modern City*, Farnham, Ashgate 2012, pp. 159-178.
Emmons P., *Size Matters. Virtual Scale and Bodily Imagination in Architectural Drawing*, in "Arq", vol. 9, no. 3-4, 2005, pp. 227-35; 227.
Frampton K., Kolbowski S. (eds. | a cura di), *Idea as Model*, exhibition catalogue | catalogo della mostra, Rizzoli International-Institute for Architecture and Urban Studies, New York 1981.
Groat L.N., Wang D., *Architectural Research Methods*, John Wiley & Sons, New York 2002.
Jacobs J., *The Miniature Boom*, in "Architectural Forum", vol. 108, no. 5, 1958, pp. 107-111.
Maynard P., *The Engine of Visualization. Thinking through Photography*, Cornell University Press, Ithaca-London 1997.
Mindrup M., *The Architectural Model. Histories of the Miniature and the Prototype, the Exemplar and the Muse*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2019.
Moon K., *Modeling Messages. The Architect and the Model*, The Monacelli Press, New York 2005.
Morris M., *Models. Architecture and the Miniature*, Wiley, London 2006.
Oswald A., *Architectural Models*, Dom Publishers, Berlin 2008.
Pierantoni R., *Salto di scala. Grandezze, misure, biografie delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.
Porter T., *The Architect's Eye. Visualization and Depiction of Space in Architecture*, Taylor & Francis, London 1997.
Schilling A., *Architecture and Model Building. Concepts, Methods, Materials*, Birkhäuser, Basel 2018.
Smith A.C., *Architectural Model as Machine. A New View of Models from Antiquity to the Present Day*, Architectural Press-Elsevier, Boston 2004.
Stewart S., *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1984.
Swift J., *Travels into Several Remote Nations of the World. In Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of Several Ships*, Benjamin Motte, London 1726.
Till J., *Architecture Depends*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2009.
Yaneva A., *Scaling Up and Down: Extraction Trials in Architectural Design*, in "Social Studies of Science", vol. 35, no. 6, December | dicembre 2005, pp. 867-894.

Massimo Rossetti
It's moving! It's alive! Nascita, evoluzione, migrazione e morte delle tecnologie
It's moving! It's alive! Birth, Evolution, Migration, and Death of Technologies

Arthur W.B., *The Nature of Technology. What It Is and How It Evolves*, Free Press, New York 2009; tr. it. *La natura della tecnologia. Che cos'è e come evolve*, Codice, Torino 2011.
Banham R., *Theory and Design in The First Machine Age*, The Architectural Press, London 1960; tr. it. *Architettura della prima età della macchina*, Edizioni Calderini, Bologna 1970.
Basalla G., *The Evolution of Technology*, Cambridge University Press, Cambridge 1988; tr. it. *L'evoluzione della tecnologia. Cause, modalità ed effetti del progresso tecnologico*, Rizzoli, Milano 1991.
Bush V., *Science. The Endless Frontier*, United State Government Printing Office, Washington 1945; tr. it. *Manifesto per la rinascita di una nazione. Scienza, la frontiera infinita*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.
Cooke I., Mayes P., *Introduction to Innovation and Technology Transfer*, Artech House Inc., Boston 1996.
Davidson C., *Tra ricerca e pratica: il trasferimento di tecnologia, l'osservatorio tecnologico e l'innovazione*, in Sinopoli N., Tatano V. (a cura di | eds.), *Sulle tracce dell'innovazione. Tra tecniche e architettura*, FrancoAngeli, Milano 2002, pp. 158-168.
Dawkins R., *The Selfish Gene*, Oxford University Press, Oxford 1976; tr. it. *Il gene egoista. La parte immortale di ogni essere vivente* (1979), Mondadori, Milano 2017.
Diamond J., *Guns, Germs and Steel. The Fates of Human Societies*, W.W. Norton, New York 1997; tr. it. *Armi, acciaio e malattie. Breve storia del mondo negli ultimi tredicimila anni*, Einaudi, Torino 2006.
Ellul J., *La Technique ou l'Enjeu du siècle*, Armand Colin, Paris 1954; En. tr. *The Technological Society*, Alfred A. Knopf, New York 1964.
Forster E.M., *The Machine Stops*, Penguin Books, London 2011.
Kelly K., *What Technology Wants*, Viking Press, New York 2010; tr. it. *Quello che vuole la tecnologia*, Codice, Torino 2011.
Kimball C., *Technology Transfer*, in National Academy of Sciences, *Applied Science and Technological Progress. A Report to the Committee on Science and Astronautics*, United State Government Printing Office, Washington 1967, pp. 347-356.
MacFadyen D., *Technology Transfer and Improved Housing Production*, Industrialisation Forum 1972.
Mazzucato M., *Lo Stato innovatore*, Laterza, Roma-Bari 2013.
Melville H., *Moby-Dick; or, The Whale*, Harper & Brothers, New York 1851; tr. it. *Moby Dick o la Balena* (1944), Adelphi, Milano 1987.
Nosengo N., *L'estinzione dei tecnosauri. Storie di tecnologie che non ce l'hanno fatta*, Sironi, Milano 2003.
Pawley M., *Theory and Design in the Second Machine Age*, Blackwell, London 1990.
Pawley M., *Technology Transfer*, in "Architectural Journal", no. 1087, 1987, pp. 31-39.
Pinni M., *Spinoff dallo spazio alle costruzioni*, in Roda R. (a cura di | ed.), *Abitare il futuro. Innovazione Tecnologia Architettura*, BeMa, Milano 2003, pp. 196-199.
Rossetti M., *Trasferimenti di tecnologie verso l'architettura*, in *Voci di tecnologia dell'architettura*, Tecnologos, Cavriana 2007, pp. 185-190.
Sladek J.T., *The Reproductive System*, Gollancz, London 1968; tr. it. *Il sistema riproduttivo*, Sellerio, Palermo 1995.
Vacca R., *La morte di Megalopoli. L'ultima spiaggia del progresso*, Mondadori, Milano 1974.
Vacca R., *Il medioevo prossimo venturo. La degradazione dei grandi sistemi*, Mondadori, Milano 1971; En. tr. *The Coming Dark Age*, Doubleday & Company, New York 1973.
Wiener N., *The Human Use of Human Beings*, Houghton Mifflin Company, Boston 1950; tr. it. *Introduzione alla cibernetica. L'uso umano degli esseri umani*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.
Winner L., *Autonomous Technology. Technics-out-of-Control as a Theme in Political Thought*, The MIT Press, Cambridge Mass.-London 1978.

Felice Cimatti
Divenire blatta. Errore e godimento
Becoming a Cockroach. Error and Enjoyment

Agamben G., *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Bollati Boringhieri, Torino 2017.
Baruchello G., *Psicoenciclopedia possibile*, Treccani Arte, Roma 2020.
De Martino E., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di | edited by Charuty G., Fabre D., Massenzio M., Einaudi, Torino 2019.
Derrida J., *L'animal que donc je suis*, Éditions Galilée, Paris 2006; tr. it. *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano 2014; En. tr. *The Animal That Therefore I Am*, Fodham University Press, New York 2008.
Eisemann C. *et al.*, *Do insects feel pain? A biological view*, in "Experientia", no. 40, 1984, pp. 164-167.
Invernizzi C., *Impercettibili nientità. Poesie 1950-2017*, a cura di Donà M., La nave di Teseo, Milano 2020.
Lacan J., *Seminario XIX.… o peggio. 1971-1972* (2011), Einaudi, Torino 2020; En. tr.… *Or Worse. The Seminar of Jacques Lacan, Book XIX*, Wiley, New York 2018.
Lispector C., *A paixão segundo G.H.*, Editôra de Autor, Rio de Janeiro 1964; tr. it. *La passione secondo G.H.* (1982), Feltrinelli, Milano 2019; En. tr. *The Passion According to G.H.*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988.
Mather J.A., *Animal Suffering: An Invertebrate Perspective*, in "J. Appl. Anim. Welfare Sci.", vol. 4, no. 2, 2001, pp. 151-156.
Miller J.-A., Di Ciaccia A., *L'uno-tutto-solo. L'orientamento lacaniano*, Astrolabio, Roma 2018.
Muraro L., *Il Dio delle donne* (2003), Marietti, Bologna 2020.
Nuwer R., *Cockroaches Accumulate Light to See in the Dark*, in "Scientific Amwerican", 1° marzo | March 2015, www.scientificamerican.com/article/cockroaches-accumulate-light-to-see-in-the-dark/, consultato il | accessed 07/04/2021.
Platone, *Timeo*, a cura di | edited by Reale G., Bompiani, Milano 2020; En. tr. R.D. Archer Hind (a cura di | ed.), *The Timaeus of Plato*, MacMillan and Co., New York 1888.
Tiffin H., *Do Insects Feel Pain?*, in "Animal Studies Journal", vol. 5, no. 1, 2016, art. 6.
Wittgenstein L., *Logisch-Philosophische Abhandlung*, Unesma, Leipzig 1921; tr. it. *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino 1995; En. tr. *Tractatus Logico-Philosophicus*, Harcourt, Brace & Company, New York 1922.

Paolo Garbolino
I segni e le prove
Traces and Evidence

Aristotele, *The Works of Aristotle*, 12 voll., a cura di | edited by Ross W.D., Clarendon Press, Oxford 1908-1952.
Arnauld A., Nicole P., *La logique ou l'art de penser*, Guillaume Desprez, Paris 1662; tr. it. *Grammatica e logica di Port-Royal*, Ubaldini, Roma 1969.
Belting H., *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Bliks*, C.H. Beck oHG, München 2008; tr. it. *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino 2010.
Bernoulli J., *Die Werke von J. Bernoulli*, 3 voll., a cura di | edited by B. van der Waerden, Birkahüser, Basel 1975.
Bloch M., *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Librairie Armand Colin, Paris 1949; tr. it. *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Einaudi Torino 1969; En. tr. *The Historian's Craft*, Alfred A. Knopf, New York 1959.
Bourguet M.-N., Lacour P.-Y., *Les mondes naturalistes: Europe (1530-1802)*, in Pestre D. (a cura di | ed.), *Histoire des sciences et des savoirs*, 3 voll., Éditions du Seuil, Paris 2015, vol. I, pp. 255-281.
Bouwsma W., *The Waning of the Renaissance. 1550-1640*, Yale University Press, New Haven-London 2000; tr. it. *L'autunno del Rinascimento 1550-1640*, il Mulino, Bologna 2003.
Bredekamp H., *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Klaus Wagenbach, Berlin 1992; tr. it. *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. Il futuro della storia dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1996.
Brumberg-Chaumont J., *Démonstration, expérience et logique de la découverte*, in Pestre D. (a cura di | ed.), *Histoire des sciences et des savoirs*, 3 voll., Éditions du Seuil, Paris 2015, vol. I, pp. 179-181.
Damaška M., *Epistemology and legal regulation of proof*, in "Law, Probability and Risk", vol. 2, no. 2, June 2003, pp. 117-130.
d'Aquino T., *Summa Theologica*, 3 voll., a cura di | edited by Fathers of the English Dominican Province, Benziger Bros., New York 1948, vol. I.

Daston L., *Nature by Design*, in Jones C., Galison P. (a cura di | eds.), *Picturing Science, Producing Art*, Routledge, London-New York 1998, pp. 233-252.
Daston L., *Marvelous Facts and Miraculous Evidence in Early Modern Europe*, in Chandler J., Davidson A.I., Harootunian H. (a cura di | eds.), *Questions of Evidence. Proof, Practice, and Persuasion across the Disciplines*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1994, pp. 243-274.
Daston L., Park K., *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*, Zone Books, Princeton 1998; tr. it. *Le meraviglie del mondo. Mostri, prodigi e fatti strani dal medioevo all'illuminismo*, Carocci, Roma 2000.
di Afrodisia A., *In Analytica priora 1.1–7*, a cura di | edited by Barnes J., Bobzien S., Flannery K., Ierodiakonou K., Cornell University Press, Ithaca 1992.
Foucault M., *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966; tr. it. *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 2018; En. tr. *The Order of Things*, Routledge, London-New York 2002.
Garbolino P., *Probabilità e logica della prova*, Giuffrè, Milano 2014.
Idem, *I fatti e le opinioni. La moderna arte della congettura*, Laterza, Roma-Bari 1997.
Gasparotto D., *Il mito della collezione*, in Beltramini G., Gasparotto D., Tura A. (a cura di | eds.), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Marsilio, Venezia 2013, pp. 48-65.
Ginzburg C., *Descrizione e citazione*, in Idem, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto* (2006), Feltrinelli, Milano 2015, pp. 15-38.
Idem, *Checking the Evidence: The Judge and the Historian*, in Chandler J., Davidson A.I., Harootunian H. (a cura di | eds.), *Questions of Evidence. Proof, Practice, and Persuasion across the Disciplines*, University of Chicago Press, Chicago-London 1994, pp. 290-303.
Idem, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Gargani A. (a cura di | ed.), *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Einaudi, Torino 1979, pp. 57-106.
Hacking I., *The Emergence of Probability: A Philosophical Study of Early Ideas about Probability, Induction and Statistical Inference*, Cambridge University Press, London-New York 1975; tr. it. *L'emergenza della probabilità. Ricerca filosofica sulle origini delle idee di probabilità, induzione e inferenza statistica*, Il Saggiatore, Milano 1987.
Hadot P., *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Gallimard, Paris 2004 ; tr. it. *Il velo di Iside. Storia dell'idea di natura*, Einaudi, Torino 2006.
Haskell F., *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy* (1963), Yale University Press, New Haven 1980; tr. it. *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiana nell'epoca barocca*, Einaudi, Torino 2019.
Leibniz G.W., *Leibnizens Mathematische Schriften* (1849-1863), a cura di | edited by Gerhardt C.I., Olms, Hildesheim 1971, vol. III, t. I.
Pascal. B., *Oeuvres complètes*, 3 voll., a cura di | edited by Mesnard J., Desclée de Brouwer, Paris 1970-1991, vol. II.
Pestre D. (a cura di | ed.), *Histoire des sciences et des savoirs*, 3 voll., Éditions du Seuil, Paris 2015.
Rossi P., *I filosofi e le macchine. 1400-1700* (1962), Feltrinelli, Milano 2002.
Van Damme S., *Un ancien régime des sciences et des savoirs*, in Pestre D. (a cura di | ed.), *Histoire des sciences et des savoirs*, 3 voll., Éditions du Seuil, Paris 2015, vol. I, pp. 19-40.
Wilkin S. (a cura di | eds.), *The Work of Thomas Browne*, Henry G. Bohn, London 1846, vol. II.

Caterina Padoa Schioppa
"Giochi semplici e molto seri"
"Simple, very serious games"

Alexander C., *The City Is Not a Tree*, in "Architectural Forum", vol. 122, no. 1, April 1965, en.bp.ntu.edu.tw/wp-content/uploads/2011/12/06-Alexander-A-city-is-not-a-tree.pdf, consultato il | accessed 23/04/2021.
Ambasz E. (a cura di | ed.), *Italy: The New Domestic Landscape*, catalogo della mostra | exhibition catalogue, The Museum of Modern Art, New York 1972.
Argan G.C., *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951.
Armando A., Durbiano G. (a cura di | eds.), *Teoria del progetto architettonico. Dai disegni agli effetti*, Carocci, Roma 2017.
Barthes R., *Le degré zéro de l'écriture*, Édion du Seuil, Paris 1953; tr. it. *Il grado zero della scrittura*, Lerici, Milano 1960; En. tr. *Writing Degree Zero*, Jonathan Cape, London 1967.
Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in "Zeitschrift für Sozialforschung", 1936; tr. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966; En. tr. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, a cura di | edited by Arendt H., Fontana, London 1968.
Burckhardt F., Capella J., Picchi F. (a cura di | eds.), *Perché un libro su Enzo Mari | Why write a book on Enzo Mari*, Motta, Milano 1997.
Caffo L., *Quattro capanne, o della semplicità*, Nottetempo, Milano 2020.
Carpo M., *The Second Digital Turn. Design Beyond Intelligence*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2017.
Cavani A., Orsini G. (a cura di | eds.), *Cesare Leonardi. L'architettura della Vita*, Lazy Dog, Milano 2017.
Costanzo M. *et al.* (a cura di | eds.), *Costantino Dardi. Testimonianze e riflessioni*, Electa, Milano 1992.
Dardi C., *Semplice lineare complesso. L'acquedotto di Spoleto*, Kappa, Roma 1987.
Deleuze G., *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Éditions du Seuil, Paris 1989; tr. it. *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2007; En. tr. *What Is a Dispositif?*, in T.J. Armostrong (a cura di | ed.), *Michel Foucault Philosopher*, Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead 1992.
Idem, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions de la Différence, La Roche-sur-Yon 1981; tr. it. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 2004; En. tr. *Francis Bacon. The Logic of Sense*, Continuum, London 2003.
Deleuze G., Guattari F., *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Édition de Minuit, Paris 1991; tr. it. *Che cos'è la filosofia*, Einaudi, Torino 2002; En. tr. *What Is Philosophy?*, Columbia University Press, New York 1994.
Idem, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980; tr. it. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di | edited by Carboni M., Castelvecchi, Roma 2010; En. tr. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1987.
Dewey J., *Democracy and Education*, The Macmillan Company, New York 1916; tr. it. *Democrazia e educazione*, La Nuova Italia, Firenze 1949.
Droste M., Bauhaus Archiv Museum (a cura di | eds.), *Bauhaus 1919-1933*, Taschen, Köln 1991.
Eco U., *L'opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.
Eisenman P., Iturbe E., *Lateness*, Princeton University Press, Princeton 2020.
Idem, *Ten Canonical Buildings 1950-2000*, Rizzoli International, New York 2008.
Ferraris M., *Documentalità. Perché è necessario lasciare tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009.
Focillon H., *Éloge de la main* (1934), in Idem, *Vie des formes*, Alcan, Paris 1939; tr. it. *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, Einaudi, Torino 2002; En. tr. *In Praise of Hands*, Parkston Press, New York 2021.
Garcia M. (a cura di | ed.), *The Diagrams of Architecture*, John Wiley & Son, Hoboken 2010.
Han B.H., *Vom Verschwinden der Rituale. Eine Topologie der Gegenwart*, Ullstein, Berlin 2019; tr. it. *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, Nottetempo, Milano 2021; En. tr. *The Disappearance of Rituals. A Topology of the Present*, Polity Press, Cambridge 2020.
Horowitz F.A., Danilowitz B., *Josef Albers: To Open Eyes*, Phaidon, London 2009.
Köhler D., *The Mereological City. A Reading of the Works of Ludwig Hilberseimer*, Transcript, Bielefeld 2016.
Leonardi C., *Solidi / Solids 1983-1993*, a cura | edited by Martinelli G., Logos, Modena 1995.
Mari E., *Funzione della ricerca estetica*, Edizioni di Comunità, Milano 1970.
Menges H., Ahlquist S. (a cura di | eds.), *Computational Design Thinking. Computation Design Thinking*, John Wiley & Sons, Hoboken 2011.
Menna F., *La linea analitica dell'arte moderna* (1975), Einaudi, Torino 2001.
Morin E., *L'anno I dell'era ecologica*, Armando, Roma 2007.
Munari B., *Il codice ovvio*, Einaudi, Torino 1971.
Idem, *Design e comunicazione visiva*, Laterza, Roma-Bari 1968.
Idem, *Arte come mestiere*, Laterza, Roma-Bari 1962.
Nicoletti M., *Sergio Musmeci. Organicità di forme e forze nello spazio*, Testo & Immagine, Torino 1999.
Oliverio A., *Prima lezione di neuroscienze*, Laterza, Roma-Bari 2002.
Quatremère de Quincy A.C., *Encyclopédie méthodique. Architecture,* Panckoucke Libraire, Paris 1788.
Rowe C., *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1977; tr. it. *La matematica della villa ideale e altri scritti*, a cura di | edited by Berdini P., Zanichelli, Bologna 1990.
"Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", no. 2, (*Materia-autore* | *Author-Matter*), primavera-estate | Spring-Summer 2020.

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

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, Cornell University
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
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
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, Alessia Franzese, Elisa Monaci, Arianna Mondin, Andrea Pastorello, Alberto Petracchin, Francesca Zanotto, Davide Zaupa, Luca Zilio.

Traduzioni | Translations
Just!Venice
Per quanto riguarda le citazioni all'interno dei contributi laddove non diversamente specificato tutte le traduzioni sono di Just!Venice. | The citations in this journal are translations 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

No. 5 | Moby Dick: avventure e scoperte |
Moby Dick: Adventures and Discoveries
Autunno | Inverno 2021
Fall | Winter 2021

Autori | Authors
Olga Bannova, *Research Associate Professor in Mechanical Engineering*, University of Huston.
Fabrizio Barozzi, *Architect*, Barozzi Veiga and *Gensler Visiting Critic*, Cornell University.
Alessandro Benetti, *dottorando*, Politecnico di Milano.
Tomà Berlanda, *Professor of Architecture*, University of Cape Town.
William Boelhower, *Robert Thomas and Rita Wetta Adams Professor of Atlantic and Ethnic Studies Emeritus*, Louisiana State University.
Felice Cimatti, *professore ordinario in Filosofia e teoria dei linguaggi*, Università della Calabria.
Filippo De Dominicis, *ricercatore in Composizione architettonica e urbana*, Università degli Studi dell'Aquila.
Fernanda De Maio, *professore ordinario in Composizione architettonica e urbana*, Università Iuav di Venezia.
Davide Deriu, *Reader in Architectural History & Theory*, University of Westminster.
Vladimir Deskov, *Teaching Assistant in Architecture and Design*, University American College Skopje, Skopje.
Pierluca Ditano, *filmmaker*, Fasano (Br).
Paolo Garbolino, *professore ordinario in Logica e filosofia della scienza*, Università Iuav di Venezia.
Ana Ivanovska Deskova, *Assistant Professor in Architecture*, University "Ss. Cyril and Methodius", Skopje.
Jovan Ivanovsky, *Associate Professor in Architecture*, University "Ss. Cyril and Methodius", Skopje.
Andreas Kreul, *Professor in Art History*, Universität Bremen.
Armin Linke, *Photographer*, Berlin.
Sarah Mazzetti, *illustratrice e docente*, ISIA Urbino.
Enrico Miglietta, *dottorando*, Politecnico di Milano.
Alessandro Virgilio Mosetti, *dottorando*, Università Iuav di Venezia.
Vittorio Netti, *dottorando*, Politecnico di Bari.
Manuel Orazi, *professore a contratto*, Accademia di Architettura di Mendrisio, Università della Svizzera italiana.
Caterina Padoa Schioppa, *ricercatore in Composizione architettonica e urbana*, Sapienza Università di Roma.
Paolo Portoghesi, *professore emerito*, Sapienza Università di Roma.
Massimo Rossetti, *professore associato in Tecnologia dell'architettura*, Università Iuav di Venezia.
Nicola Russi, *professore associato in Composizione architettonica e urbana*, Politecnico di Torino.
Alberto Sinigaglia, *fotografo*, Vicenza.
Michela Tomasi, *filmmaker*, Mezzocorona (Tn).
Diletta Trinari, *architect*, Barozzi Veiga.
Marco Vanucci, *architetto*, Opensystems Architecture.
Giulia Zompa, *dottoranda*, Università degli Studi di Milano.

I disegni a | Drawings at pp. 18-23 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 Anvur delle riviste scientifiche per le aree concorsuali *08.a - Architettura* e *11.a - Scienze storiche, filosofiche e pedagogiche* a decorrere dal No. 1. | Vesper is included in the Anvur list of scientific journals for the academic recruitment fields *08.a - Architecture* and *11.a - History, philosophy and pedagogy* with effect from the No. 1. Vesper è indicizzata su | is indexed in EBSCO e | and Torrossa.

ISBN 978-88-229-0714-1
ISSN 2704-7598

Finito di stampare nel mese di novembre 2021 da | Printed on November 2021 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.