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

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

DOI 10.1400/285876

Abstract

Call Me Cachalot. Some Reflections on *Drawing Restraint #9* by Matthew Barney

The contribution discusses Matthew Barney's film *Drawing Restraint #9* (2005), the most complete and powerful elaboration on the whale theme in 20th and 21st century art up to date. Several disciplines interweave and overlap in Matthew Barneys' works, encompassing architecture, sculpture, film, mythology, industry, and biology: the term *drawing* refers both to the actual and metaphorical process of drawing, while *restraint* is the limitation – in an active and passive, real and metaphorical sense – of a kind of discipline applied to the creation of form. The film is part of the larger *Drawing Restraint* project in which Barney deals with the relationship between resistance and creativity, between the artist's self-imposed resistance and his artistic production. Just like athletes must constantly counter the resistance from the body's own weight to increase their muscle mass, so artists must do with their own work, where art and sport embody secular religions.

Chiamami cachalot. Alcune riflessioni su *Drawing Restraint #9* di Matthew Barney

Il contributo riflette sull'opera filmica *Drawing Restraint #9* (2005) di Matthew Barney, ad oggi l'elaborazione più completa e intensa del tema della balena risalente all'arte del XX e XXI secolo. Nella pratica dell'artista si intrecciano e sovrappongono varie arti, spaziando tra architettura, scultura, filmografia, mitologia, industria e biologia: il termine *drawing* fa riferimento sia al reale processo di disegnare sia all'estrarre in senso figurato, mentre *restraint* è la limitazione, in senso attivo e passivo, reale e figurato, di una sorta di disciplina per la creazione della forma. Il film si colloca nel contesto del più ampio progetto *Drawing Restraint*, nel quale Barney affronta le correlazioni tra resistenza e creatività, tra le resistenze create dall'artista stesso e la propria produzione artistica. Come l'atleta per aumentare la propria massa muscolare deve costantemente superare le resistenze del proprio corpo, così l'artista deve fare con la sua produzione, dove arte e sport rappresentano religioni secolari.

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

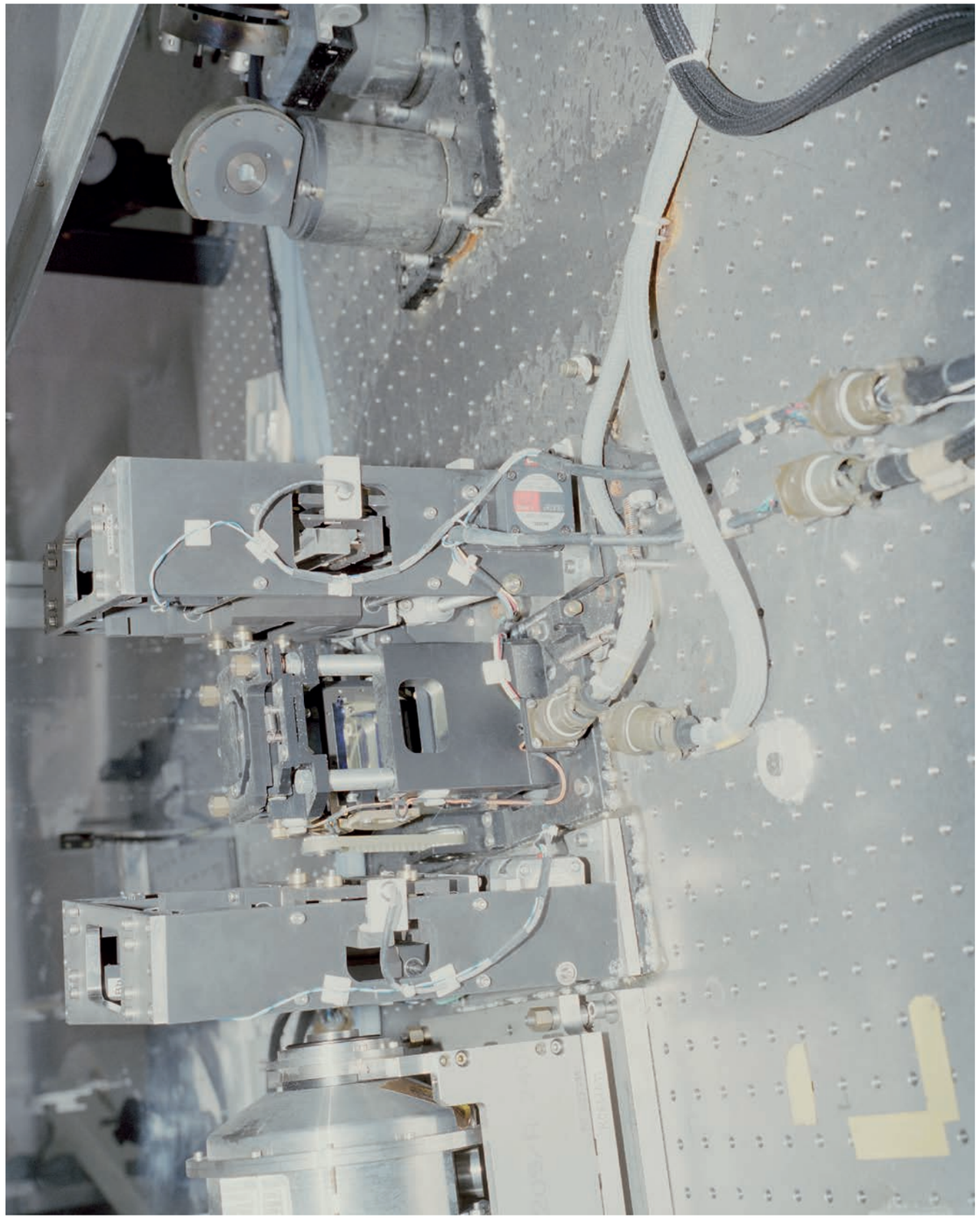
Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del progetto

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

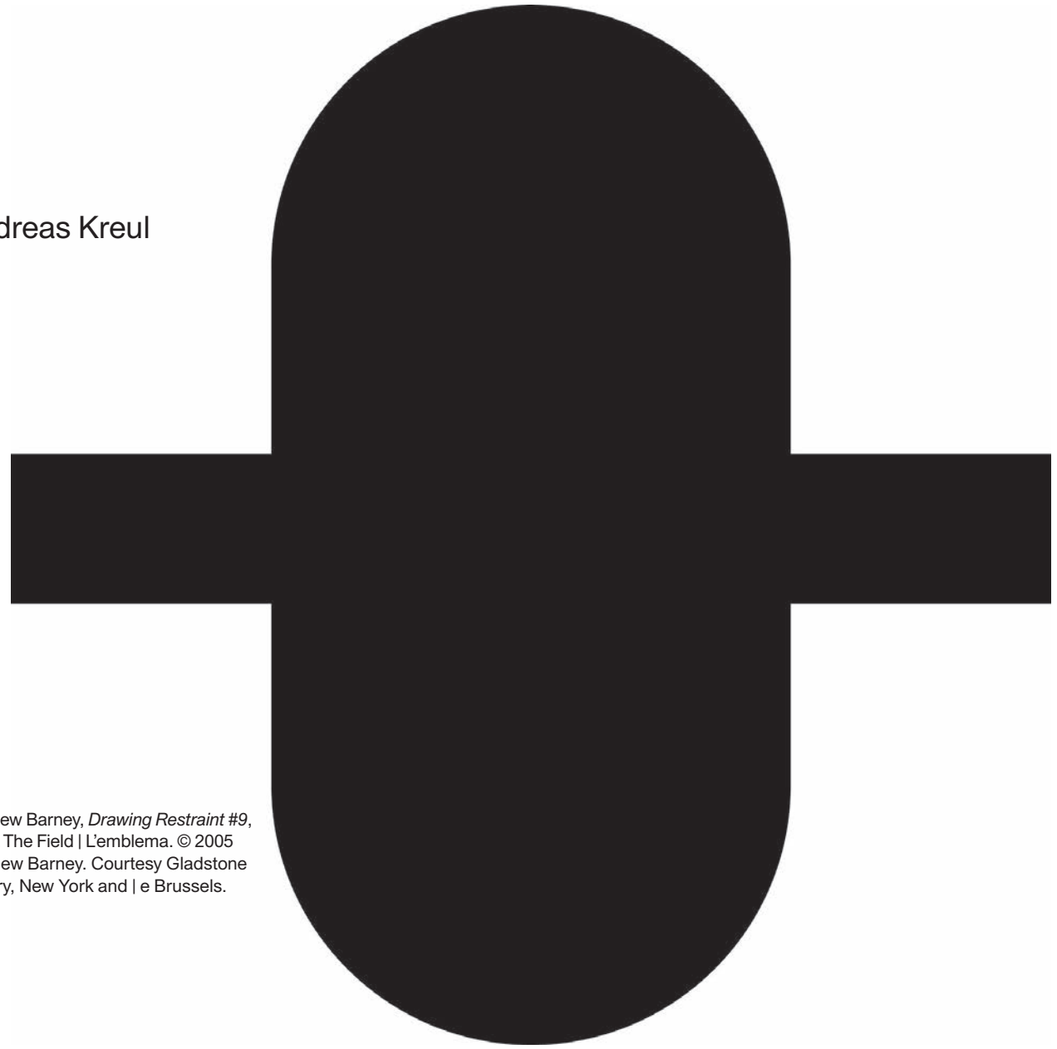
220 – 221 Alessandro Virgilio Mosetti
Hīc

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.

Call Me Cachalot. Some Reflections on *Drawing Restraint #9* by Matthew Barney

Andreas Kreul



Matthew Barney, *Drawing Restraint #9*, 2005. The Field | L'emblema. © 2005 Matthew Barney. Courtesy Gladstone Gallery, New York and | e Brussels.

Chiamami cachalot. Alcune riflessioni su *Drawing Restraint #9* di Matthew Barney

It was Herman Melville's idea to place on his desk[1] an endlessly long strip of white paper where he could readily jot down original ideas and sketches for new literary endeavours: 'The White Whale is a swallower of all things'[2]. Let us then place a smooth white sheet as if it were the whale for those who live on the 'outlying coasts beyond the whale-road', the 'ofer hronráde', as described in the Old English poem *Beowulf*, written about 700, and make it 'a part of the whole as a port for a whale'[3].

The most complete and powerful elaboration on whales as a theme in 20th and 21st century art is found in Matthew Barney's 2005 film[4] *Drawing Restraint #9*, albeit we must exercise caution in defining this work simply as a 'film'. In fact, several disciplines are interwoven and superimposed in Matthew Barneys' works, encompassing architecture, sculpture, film, mythology, industry, and biology. In the artist's work, *drawing* might also refer to both the real and metaphorical process of drawing, while *restraint* is the limitation, in an active and passive, real and metaphorical sense, of a kind of discipline applied to creation of form.

In the prelude, two gifts with Matthew Barneys' signature *Field* emblem are carefully wrapped in several layers of decorative paper following the Japanese tradition. Will Oldham *aka* Bonnie 'Prince' Billy sings the words of a letter of thanks written by a Japanese woman[5] to U.S. General MacArthur on 13 July 1946.

Two white, amorphous fossils with a prehistoric impression of the modern krill, as they are referred to in the letter, are wrapped in a sort of ceremonial. After Japan surrender, Douglas McArthur had allowed the Japanese to resume whale hunting to remedy the lack of food provisions and at the same time opposed the setting up of the International Whaling Commission (1946). After the end of World War II, the US government had also helped Japan rebuild its whaling fleet[6].

The main part of the film begins with a procession of dancers who pull and accompany a festively decorated tanker truck. It is the Awa Odori, Japan's major Awa dance festival that takes place every year from 12 to 15 August on the Island of Shikoku[7]. The tanker truck is crossing the area of an oil refinery and is decorated to look like a big whale expelling air from its blowhole (with blue pieces of fabric representing the jets). The tanker truck carries a load of about 45,000 pounds[8] of molten petroleum jelly or Vaseline (the production of Vaseline in refineries is mentioned in the opening credits). The petroleum jelly[9] is then pumped onto the *Nishin Maru*, the main ship of the whaling fleet, and poured into Barney's *Field* emblem mould. This process is a clear reference to the origin of petroleum jelly as a by-product of the oil industry, as well as to the role of whales as sources of raw material for chemical refineries.

Built in 1987, The *Nishin Maru* (日新丸) was rented in 1991 for the industrial processing of whale meat by the Institute of Cetacean Research (Nihon Geirui Kenkyūjo). It is the fourth (and probably the most infamous) ship of that name out of a fleet of eight whaling ships[10]. Being the fourth whaling ship to carry that name and considering that in Japan the number four is believed to be unlucky, the subject is not delved into onboard or in any other location, except by the Host, who appears later. For Matthew Barney[11], the ship is a sculpture, an architecture, a guide, just as the film itself is a sculpture. An intrinsic constituent of the film, and not only on a linguistic level, is clearly liquidity, the fluid, the skin, the flowing: a membrane between worlds[12]. As Matthew Barney says:

> Das Schiff interessiert mich ausschließlich aufgrund seiner Architektur, als Plastik. Außerdem gab mir das Sujet des Walfangs natürlich die Gelegenheit, die Geschichte des Materials zu erzählen, das ich zentral verwende: Vaseline. Ich setze es als Schmiermittel ein, das

A part of the whole as a port for a whale. — James Joyce

Fu Herman Melville ad avere l'idea di stendere sulla sua scrivania[1] una lunghissima, infinita, striscia di carta bianca, di modo da essere sempre pronto ad appuntarsi originali spunti e idee per nuove opere letterarie: "The White Whale is a swollower of all things"[2]. Stendiamo dunque un foglio bianco e liscio come fosse la balena per coloro che risiedono oltre il mare dove galoppano le balene, ovvero "ofer hronráde", come citato nel *Beowulf*, poema epico scritto in una variante sassone dell'inglese antico risalente al Settecento d.C. circa, e lo rendiamo "a part of the whole as a port for a whale"[3].

L'elaborazione a oggi più completa e intensa del tema della balena risalente all'arte del XX e XXI secolo va ricercata nel film *Drawing Restraint #9* (2005) di Matthew Barney[4], anche se la definizione "film" va utilizzata con una certa prudenza per quest'opera. Nelle opere di Matthew Barney infatti si intrecciano e sovrappongono varie arti, spaziando tra architettura, scultura, filmografia, mitologia, industria e biologia. Nell'opera di Matthew Barney il termine *drawing* fa riferimento sia al reale processo di *disegnare* sia all'*estrarre* in senso figurato, mentre *restraint è* la *limitazione*, in senso attivo e passivo, reale e figurato, una sorta di disciplina per la creazione della forma.

Nel preludio troviamo due regali, con l'emblema del *Field* ovvero del campo di Matthew Barney, che vengono incartati e avvolti con cura in diversi strati di carta decorativa come da tradizione giapponese. Will Oldham *alias* Bonnie "Prince" Billy canta il testo della lettera di ringraziamento[5] di una donna giapponese scritta al generale americano MacArthur il 13 luglio 1946.

Due fossili amorfi e bianchi, ovvero i calchi dei fossili di krill ai quali si fa riferimento nella lettera, vengono avvolti in una sorta di cerimoniale. Dopo la resa, Douglas MacArthur aveva consentito ai giapponesi di ricominciare la caccia alle balene, ovviando così alla carenza di generi alimentari e opponendosi al tempo stesso alla fondazione della International Whaling Commission (1946). Il governo americano aveva, inoltre, aiutato i giapponesi dopo la seconda guerra mondiale a ricostruire la flotta baleniera[6].

La parte principale del film inizia con la parata di numerosi ballerini, che trainano e accompagnano un'autocisterna. Si tratta dell'Awa Odori, il più grande e importante festival di danza Awa giapponese, che si svolge ogni anno tra il 12 e il 15 agosto sull'isola di Shikoku[7]. L'autocisterna sta attraversando l'area di una raffineria di petrolio giapponese, ed è essa stessa addobbata come una grande balena che espelle aria dallo sfiatatoio (con zampilli rappresentati da stoffa blu).

L'autocisterna trasporta un carico di circa 45.000 libbre[8] di vaselina liquida (nella sequenza dei titoli si fa riferimento alla produzione di vaselina nelle raffinerie). La vaselina[9] viene quindi pompata sulla nave principale della flotta baleniera, la *Nishin Maru*, e incastonata nell'emblema del *Field* di Barney sotto forma di scultura. Tale processo non *è che una* chiara allusione all'origine della vaselina nell'industria petrolchimica, nonché alla funzione di fornitore di materia prima che hanno assunto le balene nel settore chimico.

La *Nishin Maru* (日新丸), costruita nel 1987, viene noleggiata dal 1991 per la lavorazione industriale della carne di balena dall'Institute of Cetacean Research (Nihon Geirui Kenkyūjo). Rappresenta la quarta nave giapponese che porta lo stesso nome (se non *la* più famigerata e conosciuta) di otto baleniere giapponesi[10]. Trattandosi della quarta baleniera che porta tale nome e dato che in Giappone il numero quattro viene considerato un numero sfortunato, ciò non viene approfondito né a bordo né al di fuori, eccezion fatta per il maestro del tè che interviene in seguito. La nave, per Matthew Barney[11], è scultura, anfitrione, architettura, come del resto anche il film stesso è scultura. Elemento intrinseco del film, e non solo a livello linguistico, è ovviamente la liquidità, il fluido, la pelle, lo scorrere: una membrana tra i mondi[12]. A tal proposito Matthew Barney afferma:

> Das Schiff interessiert mich ausschließlich aufgrund seiner Architektur, als Plastik. Außerdem gab mir das Sujet

zwei Dinge aneinanderklebt. Weil ich mich mit labilen Formen beschäftige, benutze ich außerdem auch Kunststoffe wie Silikon, die innerhalb und außerhalb des Körpers verwendet werden können. So lassen sich biologische und architektonische Prinzipien verbinden. Vaseline ist ein Abfallprodukt der Petroleumgewinnung, genau wie Walfett als Nebenerzeugnis des Walfangs zusammen mit dem Fleisch des Meeressäugers vermarktet wird. Walöl war lange eine wichtige Energiequelle, bis es allmählich durch Erdöl ersetzt wurde. Das wiederum stammt von Fossilien, wie auch der Wal heute eines der wenigen noch existierenden Bindeglieder zu unseren prähistorischen Vorfahren ist. Es entsteht also ein Loop, der mich sehr interessiert hat, mit dem Wal im Zentrum.[13]

In another context, Gilles Deleuze had already highlighted the (*ante litteram*) *cinematic* meaning of ships for Herman Melville, which assumed an even greater relevance in John Huston and Orson Welles:

> C'est Herman Melville qui, dans son oeuvre romanesque, a fixé pour toujours cette structure. Germe ensemençant la mer, le navire est pris entre ses deux faces cristallines: une face limpide qui est le navire d'en haut, où tout doit être visible, selon l'ordre; une face opaque qui est le navire d'en bas, et qui se passe sous l'eau, la face noire des soutiers. (…) C'est le circuit de deux images virtuelles qui ne cessent de devenir actuelles l'une par rapport à l'autre, et ne cessent de se relancer. Ce n'est pas tant le *Moby Dick* de Huston qui donne la version cinématographique du navire, c'est plutôt *La dame de Shanghaï* de Welles, chez qui l'on trouve décidément la plupart des figures de l'image-cristal: le yacht nommé *Le Circé* témoigne d'une face visible et d'une face invisible, d'une face limpide à laquelle se laisse prendre un instant le héros naïf, tandis que l'autre face, l'opaque, la grande scène obscure de l'aquarium aux monstres, monte en silence et grandit à mesure que la première s'estompe ou se brouille.[14]

Therefore, it is not the whaling ship that brings back to shore oil for cosmetics and lamps, but artificial Vaseline that is 'brought back' onboard and which incidentally has replaced the raw material previously obtained from whales. The *Field* sculpture is cut in the same way using flensing knives with long handles, and then put in a large furnace for whale oil together with blubber. While the Vaseline is poured and when the aluminium sections are opened later, we can spot on the front part of the *Field* the typical ventral groove patterns that characterise Mysticeti like the blue whale, the fin whale, and the humpback whale.

During the journey towards the South Seas and Antarctica, traditionally the hunting ground of Japanese whaling ships, the Vaseline hardens into a solid and at the same time elastic mass, symbolising the moving ice floes.

The film *Drawing Restraint #9* is part of the larger *Drawing Restraint* project in which Barney deals with the relationship between resistance and creativity, between the artist's self-imposed resistance and its artistic production. Just like athletes must constantly counter resistance from the body's own weight to increase their muscular mass, so does the artist with his work, where art and sport embody secular religions[15]. Barney traces this route through three completely different stages, *Situation*, *Condition* and *Production*:

> Situation: Situation is raw drive. It is a sexual energy without discipline or direction. It is described by a diagram of the male and female reproductive system in the six weeks old developing fetus. The sex of the fetus remains undifferentiated for the first seven weeks. Situation is undifferentiated sexual energy, and it is characterized by hunger and indiscriminate consumption. Condition: Condition is the visceral funnel. Condition disciplines the oral intake of Situation. In Condition, the undifferentiated field of sexual energy begins to take form. Condition functions like the stomach, systematically breaking down the bolus ingested by Situation, nourishing it and encouraging growth. Production: Production is the anal output of the path. Production is described by the form of the two-headed dumbbell called the *unit* BOLUS. The *unit* BOLUS has the potential to close the three-phase PATH, joining the mouth of Situation with the anus of Production, enabling a meditation on an endless loop between desire and discipline.[16]

des Walfangs natürlich die Gelegenheit, die Geschichte des Materials zu erzählen, das ich zentral verwende: Vaseline. Ich setze es als Schmiermittel ein, das zwei Dinge aneinanderklebt. Weil ich mich mit labilen Formen beschäftige, benutze ich außerdem auch Kunststoffe wie Silikon, die innerhalb und außerhalb des Körpers verwendet werden können. So lassen sich biologische und architektonische Prinzipien verbinden. Vaseline ist ein Abfallprodukt der Petroleumgewinnung, genau wie Walfett als Nebenerzeugnis des Walfangs zusammen mit dem Fleisch des Meeressäugers vermarktet wird. Walöl war lange eine wichtige Energiequelle, bis es allmählich durch Erdöl ersetzt wurde. Das wiederum stammt von Fossilien, wie auch der Wal heute eines der wenigen noch existierenden Bindeglieder zu unseren prähistorischen Vorfahren ist. Es entsteht also ein Loop, der mich sehr interessiert hat, mit dem Wal im Zentrum.[13]

Gilles Deleuze aveva, inoltre, già sottolineato in altro contesto il significato *cinematografico* (*ante litteram*) delle *navi* per Herman Melville, che assunsero poi maggior rilevanza con John Huston e Orson Welles:

> C'est Herman Melville qui, dans son oeuvre romanesque, a fixé pour toujours cette structure. Germe ensemençant la mer, le navire est pris entre ses deux faces cristallines: une face limpide qui est le navire d'en haut, où tout doit être visible, selon l'ordre; une face opaque qui est le navire d'en bas, et qui se passe sous l'eau, la face noire des soutiers. […] C'est le circuit de deux images virtuelles qui ne cessent de devenir actuelles l'une par rapport à l'autre, et ne cessent de se relancer. Ce n'est pas tant le *Moby Dick* de Huston qui donne la version cinématographique du navire, c'est plutôt *La dame de Shanghaï* de Welles, chez qui l'on trouve décidément la plupart des figures de l'image-cristal: le yacht nommé *Le Circé* témoigne d'une face visible et d'une face invisible, d'une face limpide à laquelle se laisse prendre un instant le héros naïf, tandis que l'autre face, l'opaque, la grande scène obscure de l'aquarium aux monstres, monte en silence et grandit à mesure que la première s'estompe ou se brouille.[14]

Non è dunque la baleniera a portare a terra olio per cosmetici e lampade, bensì *è* la vaselina artificiale a venire "riportata" a bordo, vaselina che peraltro ha sostituito le precedenti materie prime ottenute dalla balena. La scultura del *Field* viene tagliata allo stesso modo, utilizzando coltelli *flensing* a manico lungo, per essere poi inserita in una grande fornace per olio di balena insieme al grasso, il *blubber*, della balena. Sia durante il riempimento della vaselina prima, che mentre vengono aperti i rivestimenti in alluminio in un secondo momento, si può notare nella parte anteriore del *Field* il disegno tipico delle scanalature ventrali (*grooves*) che caratterizzano i misticeti, come la balenottera azzurra, la balenottera comune e la megattera.

La vaselina liquida, durante il viaggio in direzione dei mari del Sud (Antartide), ovvero la zona tradizionale di caccia delle baleniere giapponesi, diventa una massa solida ma al contempo elastica, che simboleggia i banchi di ghiaccio in movimento.

Il film *Drawing Restraint #9* si colloca nel contesto del più ampio progetto *Drawing Restraint*, nel quale Barney affronta le correlazioni tra resistenza e creatività, tra le resistenze create dall'artista stesso e la propria produzione artistica. Come l'atleta per aumentare la propria massa muscolare deve costantemente superare le resistenze del proprio corpo, così l'artista deve fare con la sua produzione, dove arte e sport rappresentano religioni secolari[15]. Barney indica per questo *percorso* tre stati completamente diversi, ossia *Situation*, *Condition* e *Production*:

> Situation: Situation is raw drive. It is a sexual energy without discipline or direction. It is described by a diagram of the male and female reproductive system in the six weeks old developing fetus. The sex of the fetus remains undifferentiated for the first seven weeks. Situation is undifferentiated sexual energy, and it is characterized by hunger and indiscriminate consumption.

to take form. Condition functions like the stomach, systematically breaking down the bolus ingested by Situation, nourishing it and encouraging growth. Production: Production is the anal output of the path. Production is described by the form of the two-headed dumbbell called the *unit* BOLUS. The *unit* BOLUS has the potential to close the three-phase PATH, joining the mouth of Situation with the anus of Production, enabling a meditation on an endless loop between desire and discipline.[16]

These are the stations of the path that leads to all types of production, be it artistic, biological, or technical. Hence, among other things each of his works is a meditation on the creative process itself. As Matthew Barney says, 'Auch *Drawing Restraint 9* ist eine Meditation über den Schöpfungsakt, über rohe sexuelle Energie und die Disziplin, die Gestaltung bedingt. Und darüber, wie man kreativ bleibt, indem man nicht in Formen erstarrt, sondern sie ständig wieder verflüssigt'[17].

Running parallel to the creative process of the Vaseline *Field* emblem sculpture is the story of an encounter between a man (Matthew) and a woman (Björk) who represent the Occidental Guests: they are carried to the ship by vessels from different places and at different times. Björk waits by a *torii* made of whale jaw bones, Matthew is on a docking rig. Meanwhile, on the ship the crew is served a portion of grey layered jelly shaped as the *Field* emblem topped with a thick layer reminiscent of blubber and garnished with shrimp. The ambergris of the *Field* will also be topped with shrimp.

While the guests are picked up, another narrative plane features the pearl divers (*ama*) at work in their *isogi*, the traditional diving costumes. What is the connection between pearls and whales? In the human imagination, pearls form in shells as a result of a *self-defense mechanism (restraint*) against a foreign body[18]. Their beauty, therefore, is a consequence of *impurity*, of *resistance*, according to the collective imagination[19]. Like the ambergris, pearls represent the impurities produced by the whale that appears shortly after, and belong to the 'cosmetic cosmos'[20] (the pleonasm is justified in this case) to which the whaling industry was associated in the past. After the two guests' arrival, some members of the crew harpoon a mock whale (a bin bag filled with debris of shrimp) in a scene reminiscent of the Norwegian documentary *Blast Forut!* (1965) in which the whaling ship crew organises athletic exhibitions on the ship's deck to pass the time. When the hunt for the mock whale on the deck of the *Nishin Maru* is at its most intense, a crewman takes his harpoon out of a bag and shows his skewered prey, emblematically a small model of the *Nishin Maru* itself. The whale hunting industry ends up eliminating itself.

During their dive the *ama* come across a large mass that looks like a spine which will turn out to be ambergris: this will be 'chased' by the harpoon vessel *Yushin Maru* with a harpoon cannon and winched up the *Nishin Maru*'s stern ramp as if it were a whale. During the journey in the South Seas, the catcher vessel *Yushin Maru* carries a flag bearing the inscriptions 'dai-ni *Yushin Maru*' and 'aikai zousen kabushiki kaisha', respectively 'Thank you. *Yushin Maru* n. 2 and' and 'Tributed by the Seto Inlandsee shipyard, Japan'.[21] The red rays are a reference to the Japanese Rising Sun flag, while the national flag that is compulsory in the open sea has a red sun disk on a white field[22].

The guests, Björk Guðmundsdóttir e Matthew Barney[23], go through a purifying ceremonial where they are groomed and dressed in moist furs evoking seaweed[24] that makes them look like some sort of mythological marine creatures. They are finally reunited to attend a ritual reminiscent both of a tea ceremony and a wedding (with organically fashioned crockery)[25].

After the ceremony, the Host tells the Guests about ambergris[26] and the history of the ship. Ambergris is expelled by the whale's anal

Condition: Condition is the visceral funnel. Condition disciplines the oral intake of Situation. In Condition, the undifferentiated field of sexual energy begins to take form. Condition functions like the stomach, systematically breaking down the bolus ingested by Situation, nourishing it and encouraging growth. Production: Production is the anal output of the path. Production is described by the form of the two-headed dumbbell called the *unit* BOLUS. The *unit* BOLUS has the potential to close the three-phase PATH, joining the mouth of Situation with the anus of Production, enabling a meditation on an endless loop between desire and discipline.[16]

Queste sono quindi le stazioni sul cammino, il *path*, che conduce a qualsivoglia forma di produzione di tipo artistico, biologico, tecnico. Da ciò emerge chiaramente che ognuna delle sue opere è anche, ma non solo, meditazione sul processo creativo stesso. Matthew Barney al riguardo afferma: "Auch *Drawing Restraint 9* ist eine Meditation über den Schöpfungsakt, über rohe sexuelle Energie und die Disziplin, die Gestaltung bedingt. Und darüber, wie man kreativ bleibt, indem man nicht in Formen erstarrt, sondern sie ständig wieder verflüssigt"[17].

Parallelamente al processo creativo del *Field,* ovvero della vasta scultura di vaselina, si narra di un incontro tra un uomo (Matthew) e una donna (Björk) che rappresentano degli *ospiti occidentali*: i due vengono entrambi portati a bordo da barche provenienti da luoghi diversi in momenti diversi: Björk attende a un *torii* ricavato dalle ossa della mandibola inferiore di una balena, Matthew si trova al molo di un porto industriale. Parallelamente, viene servito all'equipaggio della nave un cibo grigio e gelatinoso anch'esso a forma di *Field*, ricoperto da uno spesso strato che rimanda al *blubber*, ovvero al grasso della balena, guarnito con gamberetti: proprio come verrà poi guarnita l'ambra grigia del *Field* con i *gamberetti*.

Parallelamente al recupero degli ospiti, si snoda un altro piano narrativo con protagoniste le pescatrici di perle (*ama*) al lavoro nelle loro *isogi*, le tradizionali vesti da immersione. Il nesso tra perle e balene? Le perle, nell'immaginario umano, nascono nelle conchiglie come una sorta di *difesa* (*restraint*) delle sostanze organiche nei confronti di un corpo estraneo[18]. La loro bellezza è quindi conseguenza di un'*impurità*, di una *resistenza*, secondo l'immaginario collettivo[19]. Le perle rappresentano quindi, insieme all'ambra grigia, le *impurità* prodotte dalla balena che compare poco dopo, e fanno ovviamente parte del "cosmo cosmetico"[20] (il pleonasmo è consentito in questo caso), a cui era associata in passato l'industria delle balene. Dopo l'arrivo dei due ospiti, alcuni marinai per passare il tempo arpionano una finta balena (un sacchetto della spazzatura contenente scarti di gamberetti). In questo caso Matthew Barney si ispira al documentario norvegese *Blast Forut!* (1965) nel quale i marinai della baleniera, per passare il tempo, organizzano alcune esibizioni sportive sul ponte. All'apice di questa caccia alla finta balena sul ponte della *Nishin Maru* un marinaio estrae il suo arpione da un sacco e mostra la sua preda, e in modo quasi emblematico vediamo proprio un modellino infilzato della *Nishin Maru*. La caccia industriale alla balena finisce per eliminare sé stessa.

Durante il loro lavoro le *ama* si imbattono in una grande forma che ricorda una colonna vertebrale che si rivelerà poi essere ambra grigia: in seguito questa verrà *cacciata* dalla baleniera *Yushin Maru* per mezzo di un cannone dotato di arpione e portata sulla *Nishin Maru* trascinandola sullo scivolo di carico come fosse una balena. Durante questo viaggio nei mari del Sud la baleniera *Yushin Maru* appare con una bandiera, su cui è scritto (tradotto): "Grazie. *Yushin Maru* n. 2" ("dai-ni *Yushin Maru*"). "Omaggiato dal cantiere navale Seto Inlandsee, Giappone" ("aikai zousen kabushiki kaisha")[21]. I raggi rossi rimandano alla bandiera nazionale giapponese: il simbolo ufficiale di sovranità nazionale, infatti, vincolante in mare aperto, è solamente il sole rosso su sfondo bianco[22].

Entrambi gli ospiti, Björk Guðmundsdóttir e Matthew Barney[23], vengono sottoposti a una purificazione cerimoniale, pettinati e vestiti con pellicce umide, come fossero

Matthew Barney, *Drawing Restraint #9*, 2005. The procession of dancers | Il corteo di ballerini. Production Still, © 2005 Matthew Barney, ph. Chris Winget. Courtesy Gladstone Gallery, New York and | e Brussels.

Matthew Barney, *Drawing Restraint #9*, 2005. The *Nishin Maru*, whaling ship | La *Nishin Maru*, baleniera. Production Still, © 2005 Matthew Barney, ph. Chris Winget. Courtesy Gladstone Gallery, New York and | e Brussels.

Matthew Barney, *Drawing Restraint #9*, 2005. The guest (Matthew Barney) is waiting | L'ospite (Matthew Barney) sta aspettando. Production Still, © 2005 Matthew Barney, ph. Chris Winget. Courtesy Gladstone Gallery, New York and | e Brussels.

orifice[27], becoming in Barney's work part of the *production* (as I have previously underscored) as it grows inside the sperm whale's intestines. While the Host is telling the story, the central piece of the *Field* is removed from the mould on the ship's deck and the Vaseline blocks are again melted inside furnaces. The crew had already toasted to ambergris with sake at nightfall, while a powerful storm is breaking out. The furnace explodes, the molten petroleum jelly comes out and slowly fills the tatami room. With the removal of the central strip from the *Field* and the petroleum jelly spillage on the bridge, the original situation is reinstated[28]. It is a way to light a fire in the whale's belly, to change it into vapour so to escape from its grasp. This partly reminds us of the novel *Pinocchio* by Carlo Collodi (1883), in which Pinocchio is desperately looking for his 'father' Geppetto, who has been swallowed by a shark: Pinocchio also ends up in the belly of the shark and that is where he finds Geppetto again. In the Walt Disney animated film (1940) Pinocchio and Geppetto find themselves in the belly of a large whale named *Monstro*. When Monstro sneezes after the two have lit a fire inside the Leviathan they are spat out safe and sound[29].

When the molten Vaseline (the fictitious whale fat) runs out, the ambergris is removed from *The Field*; the room where the Occidental Guests are is gradually flooded as the two dismember each other in a sort of ceremony. They become a whale and a whaler merged into one person; on the back of their necks we see a blowhole just like that of a whale[30]. This peculiar blend of devotion, joy and silent mourning had previously been strongly emphasized by the Host

ricoperte da alghe[24], quasi come creature marine mitologiche, per essere infine uniti in una cerimonia che ricorda sia la cerimonia del tè sia uno sposalizio (con stoviglie biomorfe)[25].

Dopo la cerimonia, il maestro del tè racconta dell'ambra grigia[26] della balena e della storia della nave. L'ambra grigia è un atto anale della balena[27] e in Barney diventa parte della *produzione* (come sopra evidenziato), in quanto l'ambra grigia o ambra vengono prodotte dall'apparato digerente del capodoglio. Durante il racconto del maestro, il pezzo centrale del *Field* viene rimosso dallo stampo sul ponte esterno, mentre i blocchi di vaselina vengono nuovamente liquefatti all'interno di fornaci. La squadra aveva già degnamente omaggiato l'ambra grigia con il sakè mentre cala la notte e si scatena un potente temporale. Esplode la fornace, la vaselina fuoriesce e riempie lentamente la sala da tè. Con la rimozione della parte trasversale dal *Field* e la fuoriuscita della vaselina sul ponte, si ritorna alla situazione originaria[28]. È un modo per accendere il fuoco nel ventre della balena, renderla vapore per poterle sfuggire. Ciò rimanda in parte al romanzo di *Pinocchio* di Carlo Collodi (1883), in cui Pinocchio è alla disperata ricerca del "padre" Geppetto, che è stato ingoiato da un pescecane: anche Pinocchio viene ingoiato e sarà proprio quello il luogo in cui ritrova Geppetto. Nel film di animazione della Walt Disney (1940) Pinocchio e Geppetto si ritrovano nella pancia di una grande balena dal nome *Monstro*. Quando Monstro starnutisce, dopo che i due hanno acceso un fuoco all'interno del Leviatano, vengono sputati fuori sani e salvi[29].

Quando la vaselina liquida (il grasso di balena fittizio) si esaurisce, l'ambra grigia viene rimossa dal *Field* e la stanza dove si trova la coppia di ospiti occidentali viene inondata

Matthew Barney, *Drawing Restraint #9*, 2005. The guest (Matthew Barney) dressed as a mythological marine creature | L'ospite (Matthew Barney) vestito come una creatura marina mitologica. Production Still, © 2005 Matthew Barney, ph. Chris Winget. Courtesy Gladstone Gallery, New York and | e Brussels.

Matthew Barney, *Drawing Restraint #9*, 2005. The host (tea master) during the ceremony | Il padrone di casa (il maestro de tè) durante la cerimonia. Production Still, © 2005 Matthew Barney, ph. Chris Winget. Courtesy Gladstone Gallery, New York and | e Brussels.

Matthew Barney, *Drawing Restraint #9*, 2005. Sailors are flensing the vaseline blocks | I marinai flettono i blocchi di vaselina. Production Still, © 2005 Matthew Barney, ph. Chris Winget. Courtesy Gladstone Gallery, New York and | e Brussels.

Matthew Barney, *Drawing Restraint #9*, 2005. Sailors are melting the vaseline blocks in a furnace | I marinai fondono i blocchi di vaselina in una fornace. Production Still, © 2005 Matthew Barney, ph. Chris Winget. Courtesy Gladstone Gallery, New York and | e Brussels.

as a typically Japanese *mono no aware* (物の哀れ) approach to life[31]. The metamorphosis of the Occidental Guests is certainly not accidental: even the whales, which had previously moved onto land, returned to the sea and ended up imitating fish, as Gabriel Tarde writes: 'La conformation extérieure, par laquelle la baleine ressemble aux poissons, ne lui vient pas assurément de l'ancêtre hypothétique commun aux poissons et aux mammifères, et à partir duquel ces deux classes se seraient formées'[32].

Towards the end of the film, two whales are seen harmoniously swimming together in arctic waters, proving that both have completed their metamorphosis.

Herman Melville explained the enigma and beauty of ambergris in detail in *Moby Dick*[33]. This material is formed from a secretion in the sperm whale's intestines (presumably containing non-digestible fish and shellfish residues). Ambergris usually floats in the sea and rarely runs aground on the coast, delighting some lucky finders when it does. However, these facts were only discovered relatively recently. In Francesco Colonna's *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) there is a mention of 'scented mating of monstrous whales' on a beach from which, as was believed at the time, ambergris originated: 'Quivi dispersamente ancora habundantia appareva dil fragrante coito dille monstrose

mentre i due si smembrano a vicenda in una sorta di cerimonia, diventando balena e baleniera fusi in un'unica persona; nella nuca di entrambi scorgiamo un foro, uno sfiatatoio, proprio come quello di una balena[30]. Questa peculiare miscela di devozione, gioia e lutto silenzioso era stata sottolineata in precedenza con forza dal maestro del tè, quale approccio tipicamente giapponese alla vita del *mono no aware* (物の哀れ)[31]. La metamorfosi degli ospiti occidentali non è sicuramente casuale, anche le balene che avevano precedentemente abitato la terra si spostarono nel mare, finendo per imitare il comportamento dei pesci, come scrive Gabriel Tarde: "La conformation extérieure, par laquelle la baleine ressemble aux poissons, ne lui vient pas assurément de l'ancêtre hypothétique commun aux poissons et aux mammifères, et à partir duquel ces deux classes se seraient formées"[32].

Verso la fine del film si vedono due balene nuotare insieme con complicità nelle acque artiche, a riprova che entrambe hanno terminato la propria metamorfosi.

Herman Melville ha spiegato l'enigma e la bellezza dell'ambra grigia nel dettaglio in *Moby Dick*[33]. L'ambra è una secrezione dell'intestino della balena (presumibilmente il rigetto di residui di pesce e molluschi non digeribili). L'ambra grigia si sparpaglia solitamente alla deriva nel mare e raramente va ad arenarsi sulla costa, per la gioia di qualche fortunato. Ma ciò non è sempre stato noto. Nella *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) di

Matthew Barney, *Drawing Restraint #9*, 2005. The crew toasts to ambergris with sake | L'equipaggio brinda all'ambra grigia con il sakè. Production Still, © 2005 Matthew Barney, ph. Chris Winget. Courtesy Gladstone Gallery, New York and | e Brussels.

Matthew Barney, *Drawing Restraint #9*, 2005. The *petrolatum spirit* | Lo *spirito del petrolato*. Production Still, © 2005 Matthew Barney, ph. Chris Winget. Courtesy Gladstone Gallery, New York and | e Brussels.

Balene, da gli frugi plemmyruli riportato'[34]. Colonna describes the seed (ambergris) of a large whale as enclosed into a shell. Similarly, Barney combines the theme of the whale with that of shells/pearls: 'In questa [concula] dunque posito fue il suavissimo sperma degli ingenti ceti, mosco odorifico'[35].

The ambergris is placed by the crew of the *Nishin Maru* in the central part of the *Field* sculpture – a clear reference to an act of penetration – to then be cemented with shrimp and a grey mass by a group of children in a sort of ambergris ceremonial. This new ambergris sculpture is then assembled with a backbone-shaped white sculpture, which was initially placed below deck[36]. As we can see, the objects and events of the film can constantly change, taking on new and different interpretations. The whaling ship must undoubtedly be interpreted mainly for what it is and in its original function, but also as an allegory of a powerful whale, in whose belly Matthew Barney and Björk move[37]. When the backbone and the ambergris are joined, and partly break off and come apart, the guests sink together in the tatami room. From the beginning of the film, developing parallel to all these events, we also witness the construction of a new pier that connects the sea and the land by various workers who are on a small island offshore. The island has a distinctive white surface that stands out on the horizon sloping down towards the sea. It is also reminiscent of the small fan-shaped island of Dejima (出島), which between the 17th and 19th centuries was located in the Bay of Nagasaki and constituted the only docking point for foreign ships.

Matthew Barney names the passage seen at the end of the film, in the form of an artificial white bridge (a connection between the sea and the land), the *Holographic Entry Point*[38]. The concept harks back to the American philosopher and theologian Thomas P. Kasulis who coined it in his book *Shinto. The Way Home* (2004). In Shintoism this point, for example, is marked on the path that leads through the *torii* gate to a reliquary. At the beginning of the film there is a birds-eye view of the shrine of Ise (伊勢神宮)[39] and a little later we can see the famous Futami Husband and Wife rocks[40]: husband and wife (respectively, the large and the small rock) with the *torii* (sacred entrance) and the *shimenawa* (sacred book) as a sign of *kami* (presence of the life force, of the deities, of the path)[41]. It is the point where internal and external relations are revealed, where the whole is reflected in all its parts[42]. The Pantheist cyclical vision of Shinto, which permeates the whole film, is thus actualised[43].

At the end of the film, a strange figure dressed in white and with a clown-style make up, whom Barney allegorically refers to as the *petrolatum spirit*, approaches with a large hose the ambergris lined with shrimp and grey mass, and then hoists a new flag on the bridge. As bizarre as this allegorical figure is, its way of handling the pipe reminds us of the workers who, at the beginning of the film, lay the cables between the tanker and the ship/*Field*. Then we see an *ama* with pearls dripping from her mouth and falling into the sea forming two crossing circles, symbolising wedding rings and the success of the union.

The act of vomiting also recalls the young man who suffers from seasickness on the ship and who spits into a bucket with a piece of white fur visible in his mouth (similar to what happens in *Cremaster #3*). The bucket is seen again during the children's ceremony with the shrimps and the grey substance, and is later dragged, as if it were a heavy crate, from the sea onto the old pier like the ambergris slammed on the stern ramp; it is at this moment that the pier breaks, and the new white pier of the *Holographic Entry Point* assumes its function.

'Rarmai'[44] says Quequeg, lying down in his coffin (*it will do; it is easy*). Aye.

Francesco Colonna si parla di un "accoppiamento odoroso" di "mostruose balene" su una spiaggia da cui, come si riteneva all'epoca, aveva origine l'ambra: "Quivi dispersamente ancora habundantia appareva dil fragrante coito dille monstrose Balene, da gli frugi plemmyruli riportato"[34]. Colonna racconta come il seme (l'ambra grigia) di una grande balena venga racchiuso in una *conchiglia*. In tal modo, Barney combina il tema della balena a quello delle conchiglie/perle: "In questa [concula] dunque posito fue il suavissimo sperma degli ingenti ceti, mosco odorifico"[35].

L'ambra grigia viene nel frattempo inserita dall'equipaggio della *Nishin Maru* nella parte trasversale del *Field*, un chiaro rimando a un atto di penetrazione, per essere poi cementata con i gamberetti e una massa grigia da un gruppo di bambini in una sorta di cerimoniale dell'ambra grigia. Questa nuova scultura di ambra grigia viene poi riassemblata con un'altra scultura bianca a forma di spina dorsale, che inizialmente era stata messa sottocoperta[36]. Come si può notare, gli oggetti e gli avvenimenti del film, possono mutare continuamente assumendo nuove e diverse interpretazioni. La baleniera va indubbiamente interpretata principalmente nella sua funzione originaria, ma anche come allegoria di una potente balena, nel cui ventre si muovono Matthew Barney e Björk[37]. Quando la spina dorsale e l'ambra grigia si riuniscono, e in parte si staccano rompendosi, gli ospiti sprofondano insieme nella sala da tè. Sin dall'inizio del film, parallelamente a tutti questi avvenimenti, assistiamo anche alla costruzione di un nuovo collegamento per mano di vari operai che si trovano al largo su una piccola isola, un nuovo *pontile* che collega mare e terra. L'isola si caratterizza per la sua superficie bianca che si staglia all'orizzonte digradando verso il mare. Ricorda, inoltre, la piccola isola a forma di ventaglio di Dejima (出島), che nel periodo compreso tra il XVII e XIX secolo si trovava nella baia di Nagasaki e rappresentava l'unico punto di attracco per le navi straniere.

Matthew Barney nomina il passaggio che si vede alla fine del film, che prende le sembianze di un ponte bianco artificiale (un collegamento tra mare e terra), l'*Holographic Entry Point*[38]. Il concetto si rifà al filosofo e teologo americano Thomas P. Kasulis che lo ha coniato nel suo libro *Shinto. The Way Home* (2004). Nello shintoismo questo punto, ad esempio, viene marcato sul cammino che conduce attraverso il portale *torii* verso un reliquiario. Nel film vengono mostrati all'inizio il reliquiario di Ise (伊勢神宮)[39] da una prospettiva aerea e poco più tardi anche le note rocce Marito e Moglie di Futami[40]: marito e moglie (sotto forma delle rocce grande e piccola) con il *torii* (ingresso sacro) e la *shimenawa* (libro sacro) come segno della *kami* (presenza della forza vitale, delle divinità, del cammino)[41]. È il punto in cui relazioni interne ed esterne si mostrano reciprocamente, dove il tutto si riflette in ogni sua parte[42]. La visione ciclica pantesista del Shinto, che permea in tutto il film, trova così una propria realizzazione[43].

Alla fine del film, una figura bizzarra, vestita di bianco e truccata in modo appariscente, che Barney definisce in modo allegorico lo spirito del petrolato, si avvicina con un grosso tubo all'ambra grigia rivestita di gamberetti e di massa grigia, per poi andare a issare una nuova bandiera sul ponte. Per quanto bizzarra sia questa figura allegorica, il suo modo di maneggiare il tubo rimanda ai lavoratori che all'inizio del film posano i cavi tra autocisterna e nave/*Field*. Alla fine del film si vede un'*ama* "sputare" delle perle dalla sua bocca, le quali cadono in mare andando a formare due cerchi incrociati, simbolo di fedi nuziali e della buona riuscita di tale connubio.

L'atto del vomitare ricorda anche il giovane che soffre di mal di mare sulla nave e che sputa in un secchio con un brandello di pelliccia bianca in bocca (simile a quanto accade in *Cremaster #3*). Secchio che ritorna poi al momento della cerimonia dei bambini con i gamberetti e la sostanza grigia, e che viene poi trascinato, come fosse una cassa pesante, dal mare sul vecchio pontile, come l'ambra grigia sbattuta sullo scivolo di carico posteriore; *è* in questo momento che si rompe il pontile e il nuovo pontile bianco della *Holographic Entry Point* assume la sua funzione.

"Rarmai"[44], disse Quequeg, coricandosi nella sua bara (*it will do*; *it is easy*). Aye.

1 See | Si veda H. Melville, *Ein Leben*, edited by | a cura di D. Göske, Btb, München 2004, p. 277.

2 F. Lentricchia, *Lucchesi and the Whale*, Duke University Press, Durham-London 2001, p. 55; see also | si veda anche R.V. Osbourn, *The White Whale and the Absolute*, in "Essays in Criticism", vol. VI, no. 2, 1956, pp. 160-170.

3 J. Joyce, *Finnegans Wake* (1939), Faber and Faber, London 1975, p. 135.

4 An overview of the theme of whales in 20th century art can be found in | Una breve descrizione del tema delle balene nell'arte del XX secolo si trova in A. Kreul, *A Whale of a View. Ein Strandungsbericht zum W(H)/ALE-Projekt von Wolfgang Hainke/Ein Tagebuch zum W(H)/ALE-Projekt von Wolfgang Hainke*, in W. Hainke (ed. | a cura di), *W(H)/ALE-ON VIEW. Auftauchen/Abtauchen Vom Verschwindenlassen als Prinzip*, H&H Schierbrok, Bremen 2015, pp. 520-638, 647-666.

5 From the text | Estratto dal testo *Dear General MacArthur. Letters from the Japanese during the American Occupation* (Rowman & Littlefield Publishers, Lanham 2001), published by | pubblicato da Rinjirō Sodei in | nel 2001. 'Dear General MacArthur, / With your permission / I offer wishes of good health / During this heat / That burns anything // The words I slowly put together / Do not flow easily, they only fill my heart // Recently, fulfilling / Your heart's desire / You removed the whaling / Moratorium. / Your gesture brings / A much needed food / To our community / And families // The words I slowly put together / Do not flow easily, they only fill my heart // A million year old fossil / I send to you / This comes from my family / And the ancient sea / A prehistoric impression / Of the modern krill / She feeds the noble whale / And offers you longevity // The words I slowly put together / Do not flow easily, they only fill my heart // Finally, please take good care in the heat. // Sincerely yours, / Shizuka'. See also | Si veda anche P. Hoare, *Leviathan oder Der Wal. Auf der Suche nach dem mythischen Tier der Tiefe*, Mare, Hamburg 2013, p. 359.

6 *Ibid.*, p. 358. *Hashidate Maru* and | e *Nishin Maru 1* were the first whaling vessels that began operations in 1934 | sono state le prime baleniere giapponesi entrate in servizio nel 1934.

7 We are not sure to which extent the dances include elements of *kujira odori* (the whale dance) and of *kujira daiko* (whales drums) which feature every year at the festival of Taiji (an ancient city in Japan known for whale hunting). | Non sappiamo in che misura siano confluiti nelle danze anche elementi di *kujira odori* (danza della balena) e di *kujira daiko* (tamburi delle balene), che si vedono ogni anno al festival di Taiji (antica città giapponese nota per la caccia alle balene). For the processions in | Per le processioni di Barney in *Drawing restraint #9* or in | o in *De Lama Lâmina* (2007), see | si veda B. Kulmer, *Moving Subject. Prozessionen, Paraden, Karneval in der zeitgenössischen Kunst. Francis Alÿs, Matthew Barney, Jeremy Deller*, Mierle Laderman Ukeles, Berlin 2016, *passim*.

8 Equivalent to about 20,412 kg. | Si tratta di un peso pari all'incirca a 20.412 kg.

9 The production of Vaseline began with its discovery by Robert A. Chesebrough, who patented petroleum jelly obtained in 1872 as Vaseline, after having worked on oil from sperm whales. | La vaselina come prodotto risale a un'invenzione del chimico Robert A. Chesebrough, che brevettò la produzione della gelatina ottenuta dal petrolio nel 1872 come vaselina, dopo aver lavorato lo spermaceti.

10 See also | Si veda anche R. Ellis, *Mensch und Wal. Die Geschichte eines ungleichen Kampfes*, Droemer Knaur, München 1993, pp. 432-433.

11 D. Kothenschulte, *Wagner aus Vaseline. Ein Gespräch mit Matthew Barney*, in R. Buschmann (ed. | a cura di), *Dazwischen. Die Vermittlung von Kunst*, Reimer Dietrich, Berlin 2005, pp. 229-241, 234 and generally | e in generale M. Gioni, *Matthew Barney*, Electa, Milano 2007, pp. 86-97; R. Broglio, *Surface Encounters. Thinking with Animals and Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011, pp. 127-134.

12 In this regard, see | Si veda al riguardo M. Jay McClure, *Queered Cinema. Film, Matter, and Matthew Barney*, in "Discourse", vol. 32, no. 2, 2010, pp. 150-169, here | qui p. 150 as presented in | come rappresentato in *Cremaster #1-5* (1994-2002).

13 E. Karcher, *Spiel mir das Lied auf der shō*, in "Spiegel", 16 April | aprile 2006, accessed | consultato il 20/05/2021; on the processing of Vaseline see also | sulla trasformazione della vaselina si veda anche M.-L. Delaporte, *Transformation de la substance. Le Potentiel d'évolution perpétuelle à travers la matière. De la gelée de pétrole et autres selon Matthew Barney*, in C. Cadaureille, E. Viguier (eds. | a cura di), *La dynamique du mou*, Presses Universitaires du Midi, Toulouse 2017, pp. 103-111.

14 G. Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985, pp. 98-99. Note that already in Baroque art there was a symbiotic representation of ships and architecture, see | Non si deve dimenticare come già nel barocco, esistesse l'immagine simbiotica di navi e architettura, si veda M. Priesterjahn, C. Schuster (eds. | a cura di), *Floating Baroque. The Ship as Monumental Architecture*, Bebra, Berlin-Brandenburg 2018.

15 As a young man, Matthew Barney was an excellent footballer, and his art has always been an art of the body. | Matthew Barney era da giovane un eccellente giocatore di calcio, la sua arte è stata ed è rimasta un'arte del corpo. See | Si veda N. Wakefield, *Matthew Barneys Sexualisierung des Raumgefüges*, in "Parkett", no. 39, 1994, pp. 118-130, here | qui p. 118, and | e N. Wakefield, *Drawing Restraint #9. Matthew Barney*, in "Art Review", no. 58, 2006, pp. 96-101, as also | come anche J. Stępień, *Affective Entanglements of Posthuman Bodies in Pain in Matthew Barney's Drawing Restraint #9*, in "The Polish Journal of Aesthetics", no. 51(4), 2018, pp. 99-111. On using the body in art see | Sull'utilizzo del corpo nell'arte si veda anche C. Doswald, *Matthew Barney. Il corpo come strumento*, in "Kunstforum International", no. 135, 1996, pp. 312-321, and on the spiritual dimension see | e sul carattere spirituale si veda anche M.C. Taylor, *Refiguring the Spiritual. Beuys, Barney, Turrell, Goldsworthy*, Columbia University Press, New York 2012, p. 47.

16 *Matthew Barney. Prayer Sheet with the Wound and the Nail*, exhibition catalogue | catalogo della mostra, Schaulager, Basel 2010, p. 58, see | si veda a riguardo N. Papazoglou, *Matthew Barney's Cremaster Cycle and the Ordeal of Value*, phd thesis | tesi di dottorato, Goldsmith University of London, 2014, p. 114.

17 E. Karcher, *Spiel mir das Lied auf der shō*, cit., p. n. p.

18 Think also of the important role played by pearls in Matthew Barney's *Cremaster #5* (1997), where they fall on the bottom of the Gellért baths in Budapest; the queen's giant wades his way through pearls; a black pearl falls into the magician's mouth. | Si pensi anche al ruolo importante che rivestono le perle in *Cremaster #5* (1997) di Matthew Barney, dove esse cadono sul fondo dei Bagni Gellert di Budapest, e il gigante della regina guada attraverso le perle e al mago cade una perla nera in bocca.

19 After the discovery by Friedrich Alverdes (1889-1952), research starts from the assumption that the epithelial cells are responsible for the formation of pearls in the shell. These are carried by parasites through perforations or other lesions in the deep mantle of the mollusk, leading to the formation of a cyst. At this point a secretion of calcium carbonate, the material of which the shells are made, settles, and layer by layer a pearl is formed. | La ricerca, dopo la scoperta di Friedrich Alverdes (1889-1952), parte dal presupposto che le cellule epiteliali siano responsabili della formazione delle perle nella conchiglia. Queste vengono trasportate da parassiti mediante perforazioni o altre lesioni nel mantello profondo del mollusco: in questo punto si forma una cisti. A questo punto una secrezione di carbonato di calcio, il materiale di cui sono fatte le conchiglie si sedimenta, e strato dopo strato nascerà poi una perla.

20 Natural ambergris is today replaced by ambroxide ($C_{16}H_{28}O$) a diterpenoid derived from sclareol. | La naturale ambra grigia delle balene viene sostituita oggi dall'ambroossido ($C_{16}H_{28}O$), un composto chimico della classe dei Tetranlabdanoxide.

21 My thanks to Melanie Trede (Heidelberg) for her translations and insights about Japanese culture with regard to the text. | Un ringraziamento a Melanie Trede (Heidelberg) per le traduzioni e le altre finezze relative alla cultura giapponese presenti nel testo.

22 The different flags deliberately recurring in the images require further research. | Le diverse bandiere, che vengono molte volte consapevolmente mostrate nelle immagini, richiedono una specifica ricerca.

23 See | Si veda Y. Hasegawa, *The Cycle of Restraint and Creation. A Mythology of the 21st Century*, in *Matthew Barney. Drawing Restraint Vol II.*, exhibition catalogue | catalogo della mostra, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa-Seoul, Leeum, Samsung Museum of Art-Museo di Arte Moderna di San Francisco, Uplink, Tokyo 2005, pp. 7-26, here | qui pp. 8-10.

24 See | Si veda H.P. Schwerfel, *Kino und Kunst. Eine Liebesgeschichte*, DuMont, Köln 2003, pp. 30-35.

25 N. Stalker, *Strange Nuptialp. Matthew Barney's Japan in Drawing Restraint #9*, in "Position. Asia Critique", vol. 20, no. 4, 2012, pp. 1191-1213.

26 On Ambergris see also | Sull'ambra grigia si veda anche P. Dudley, *An Essay upon the Natural History of Whales, with a Particular Account of the Ambergris Found in the Sperma Ceti Whale. In a Letter to the Publisher, from the Honourable Paul Dudley, Esq; F. R. P.* (1724), in "Philosophical Transactions of the Royal Society", vol. 33, no. 387, 1997, pp. 256-269; K.H. Dannenfeldt, *Ambergris. The Search for Its Origin*, in "Isis. An International Review devoted to the History of Science and its Cultural Influences", no. 73(3), 1982, pp. 382-397 and | e C. Kemp, *Floating Gold. A Natural (and Unnatural) History of Ambergris*, University of Chicago Press, Chicago 2012.

27 R. Ellis, *Mensch und Wal. Die Geschichte eines ungleichen Kampfes*, cit., p. 134. Let us remember that in 1988 Matthew Barney had used a barbell cast in petroleum wax and petroleum jelly for his *Drawing Restraint #3* performance – the barbell represents the bolus for anal expulsion. | Si ricorda che Matthew Barney già nel 1988 aveva sottoposto un bilanciere a una colata di paraffina e vaselina per la sua performance *Drawing Restraint #3* – il bilanciere rappresenta il bolo per l'espulsione anale.

28 N. Spector, *In Potentia. Matthew Barney and Joseph Beuys*, in Eadem (ed. | a cura di), *Barney/Beuys: All in the Present Must Be Transformed. Matthew Barney and Joseph Beuys*, exhibition catalogue | catalogo della mostra, Deutsche Guggenheim Berlin, The Solomon R. Guggenheim Foundation and Peggy Guggenheim Foundation, New York 2006, pp. 14-56, here | qui p. 35.

29 C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Libreria Editrice Felice Paggi, Firenze 1883, pp. 150-179.

30 The transformation into a whale is already found in *Moby Dick* as a latent theme, see | La trasformazione in balena è già presente in *Moby Dick* come tema latente, si veda T. Bensmaia, *Ahab and Becoming-Whale. The Nomadic Subject in Smooth Space*, in I. Buchanan, G. Lambert (eds. | a cura di), *Deleuze and Space*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2005, pp. 159-175.

31 See | Si veda Y. Hasegawa, *The Cycle of Restraint and Creation*, cit., pp. 12-13.

32 G. Tarde, *Les Lois de l'imitation. Étude sociologique*, Alcan, Paris 1890, p. 41.

33 Melville devotes much attention on the ambergris phenomena, see chapter | Melville dedica grande attenzione al fenomeno dell'ambra grigia, si veda il suo capitolo *Ambergris*, in H. Melville, *Moby Dick; or The Whale* (1851), Hershel Parker-Harrison Hayford, New York-London 2002, pp. 317-319, and the chapter | e il capitolo *The Pequod Meets the Rose-Bud*, pp. 312-317.

34 F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), edited by | a cura di M. Ariani, M. Gabriele, Adelphi, Milano 1998, p. 293.

35 *Ibid.*, p. 225.

36 In the film there are multiple connections between processes and objects: images are used as cuts. For instance when Björk has a piece of clothing pulled down in a bathroom of the *Nishin Maru*, Matthew Barney is pulled up onboard in a basket. Each cut, each chapter is carefully prepared in term of both its visuals and content to then be transformed into something. Despite these extremely complex structures, already put in place in the *Cremaster* films, these works were extremely popular with audiences. | Nel film vi è una moltitudine di correlazioni tra processi e oggetti: immagini inserite come stacchi. Ad esempio, quando a Björk nella cabina di un bagno della *Nishin Maru* viene abbassato un indumento, Matthew Barney viene sollevato e portato a bordo con un cesto. Ogni stacco, ogni capitolo viene preparato dal punto di vista dell'immagine e dei contenuti, per trasformarsi poi in qualcos'altro. Queste strutture estremamente complesse, che erano già state utilizzate nei film di *Cremaster*, non hanno mai impedito che le opere avessero uno straordinario successo di pubblico. About this, see | Si veda, a riguardo A. Keller, F. Ward, *Matthew Barney and the Paradox of the Neo-Avant-Garde Blockbuster*, in "Cinema Journal", vol. 45, no. 2, 2006, pp. 3-16.

37 See | Si veda M. Darrieussecq, *Björk & Barney. Pour le meilleur et pour l'étrange*, in "Beaux Arts Magazine", no. 255, 2005, pp. 44-49.

38 Here we listen to Mayumi Miyata singing in Japanese at the shō and Shiro Nomura the song *Holographic Entry Point*, by Matthew Barney (!). | In questo caso si sente cantare Mayumi Miyata allo shō e Shiro Nomura in giapponese la canzone *Holographic Entry Point*, di Matthew Barney (!). See also | Si veda anche Y. Hasegawa, *The Cycle of Restraint and Creation*, cit., pp. 15-17. This is the English translation of the lyrics: | La traduzione in inglese della canzone è: "Vessel, host, occidental guests, / Figure and field, both, carrier, carried. / Holographic paradigm, / The whole in every part. // Warm, viscous body, cooling / In marine air embrace. / Curing, skinning over / A still molten core. // Vessel, host, occidental guests, / Skin seascape in suspension. / Holographic entrypoint, / Each part reflects the whole. // Skin slit, consensual knife, / She cuts his figure, he flenses her field. / External resistance freeing, / Internal relation emerging. // Vessel, host, occidental guests, / To pattern, comes blood, giving form. / Holographic condition, / The whole in every part. // Warm blood, terrestrial guests, / Take to the southern sea, breathing. / Antarctic host and vessel, proud, / Cetacean guests returning". See | Si veda a riguardo D. Joselit, *Matthew Barneys Drawing Restraint*, in *Mythos. Joseph Beuys, Matthew Barney, Douglas Gordon, Cy Twombly*, exhibition catalogue edited by | catalogo della mostra a cura di E. Schneider, Kunsthaus Bregenz, Walther König, Munich 2007, pp. 81-83.

39 See | Si veda Y. Hasegawa, *The Cycle of Restraint and Creation*, cit., p. 12.

40 T. Kasulis, *Shinto. The Way Home*, University of Hawaii Press, Honolulu 2004, p. 12.

41 *Ibid.*, pp. 12-13.

42 *Ibid.*, pp. 20-21; a known structure in the West that can be defined *monadic*. | una struttura nota in occidente, che si può definire *monadica*.

43 N. Spector, *In potentia*, cit., p. 32.

44 H. Melville, *Moby-Dick; or, the Whale*, cit., p. 365.

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.