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

No. 12 | Solar
Primavera | Estate 2025
Spring | Summer 2025

ISBN 978-88-229-2336-3
ISSN 2704-7598
DOI 10.57644/Vesper012

Saggi | Essays
28 – 43

Tim Matts

Downstream of Starburn. Accelerationism and the War Against the Sun
A valle di Starburn. L'accelerazionismo e la guerra contro il Sole

DOI 10.57644/Vesper012_004

Keywords
Accelerationism, geotrauma, Gruppo di Nun, sun, apocalypse

Parole chiave
Accelerazionismo, geotrauma, Gruppo di Nun, sole, apocalisse

Abstract

Downstream of Starburn. Accelerationism and the War Against the Sun

With the concept of 'solarisation', Italian collective Gruppo di Nun confirm their participation in an ongoing 'occult war', one impelled by the 'geotraumatic' tensions described by accelerationist philosopher Nick Land in his 1999 text, *Barker Speaks*. Bidden, like Reza Negarestani before them, to affirm such tensions as a *combat*, their 'black practice' is similarly a war upon the sun, on light, on solar identitarianism. Where, in *Cyclonopedia*, Negarestani sustains oil as the *helios-nigredo* – or 'black corpse of the sun' – Gruppo di Nun express an allied drive: from the reversals of Minor White's solarised photographs, the sun's tempestuous excess – its 'virulent' surplus – is drawn toward the decay of its own 'solar tyranny'. Such alchemical combat, such strategies of (self-)annihilation, recall the *mise en abyme* of Don DeLillo's *Underworld*, in which a female artist working with military detritus is commissioned by a paradoxical moon, toward an abyssal destiny, beneath a literary-cinematic volcano.

A valle di Starburn. L'accelerazionismo e la guerra contro il Sole

Con il concetto di "solarizzazione", il collettivo italiano Gruppo di Nun conferma la propria partecipazione a una "guerra occulta" in corso, alimentata dalle tensioni "geotraumatiche" descritte dal filosofo accelerazionista Nick Land nel suo testo del 1999, *Barker Speaks*. Chiamati, come Reza Negarestani prima di loro, ad affermare tali tensioni come una forma di *combattimento*, la loro "pratica nera" è anch'essa una guerra contro il sole, contro la luce, contro l'identitarismo solare. Laddove, in *Cyclonopedia*, Negarestani sostiene che il petrolio sia l'*helios-nigredo* – ovvero il "cadavere nero del sole" –, il Gruppo di Nun esprime una spinta affine: dalle inversioni delle fotografie solarizzate di Minor White, l'eccesso tempestoso del sole – il suo surplus "virulento" – viene trascinato verso il decadimento della propria "tirannia solare". Tale combattimento alchemico, tali strategie di (auto-)annientamento, richiamano la *mise en abyme* di *Underworld* di Don DeLillo, in cui un'artista che lavora con detriti militari riceve un incarico da una luna paradossale, verso un destino abissale, sotto un vulcano letterario-cinematografico.

Università Iuav di Venezia
Department of Architecture and Arts

VESPER No. 12

SOLAR

Quodlibet

9 788822 923363
ISBN 978-88-229-2336-3
ISSN 2704-7598 € 18

Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del progetto

VESPER No. 12

SOLAR

Luigi Ghirri, *Bastia*, 1976. © Eredi di | Heirs of Luigi Ghirri.

Spring | Summer 2025
Journal of Architecture, Arts & Theory

Primavera | Estate 2025
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, fundamentals – 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, fundamentals. 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. 12

SOLAR

Spring | Summer 2025
Journal of Architecture, Arts & Theory

Primavera | Estate 2025
Rivista di architettura, arti e teoria

Luigi Ghirri, *Rimini*, 1977. © Eredi di | Heirs of Luigi Ghirri.

Editoriale | Editorial
6 – 13 Sara Marini
Solar

Citazione | Quote
14 – 15 Dino Buzzati
Nothing

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.

Inserto | Extra
16 – 26 Francesco Jodice
Colpo di sole
Sunstroke

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

Saggi | Essays
28 – 43 Tim Matts
Downstream of Starburn. Accelerationism and the War Against the Sun
A valle di Starburn. L'accelerazionismo e la guerra contro il Sole

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

44 – 59 Agostino De Rosa
Sotto il segno dell'astro cabalistico. Alfabeti di fuoco e immagini modellate dal Sole
Under the Sign of the Kabbalistic Star. Alphabets of Fire and Images Shaped by the Sun

60 – 71 Andreas Körner
Thriving Chronodiversity. Contextualising Weathering as Ornament in Architecture
Thriving Chronodiversity. Contestualizzare il *weathering* come ornamento in architettura

72 – 85 Alberto Petracchin
All'ombra della piramide. Magia e tecnica dell'architettura solare
In the Shadow of the Pyramid. Magic and Technique in Solar Architecture

86 – 88 Bibliografie | Bibliographies

Racconti | Tales
90 – 97 Jimmi Pianezzola
Villa no. 3. Dispositivo solare
Villa no. 3. Solar Device

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

98 – 100 Pier Franco Midali
Viganella Double Sun

Archivi | Archives

102 – 109 Gabriella Liva
Archivio di luci. Il calcolo e la geometria delle aurore boreali
The Light Archives. Calculations and Geometry of Aurora Borealis

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.

110 – 113 Valter Scelsi
Set the Controls for the Heart of the Sun

114 – 119 Silvia Berselli
Come entra il Sole nell'atelier? Excursus non esaustivo sulla luce naturale nei luoghi della creazione artistica
How Does the Sun Enter the Atelier? A Non-exhaustive Excursus on Natural Light in Places of Artistic Creation

120 – 126 Pierluigi Grandinetti
Un gruppo di torri all'orizzonte. Sul progetto di Gianugo Polesello per il Concorso di Schio
A Group of Towers on the Horizon. About Gianugo Polesello's Project for the Schio Competition

Progetti | Projects

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

128 – 137 Giulia Bersani, Davide Zaupa
Noor CSP. Solar Deserts

138 – 147 Francesca Belloni
Greenhouse: abitare e costruire la poetica del sole. Diciotto *logements* a Rixheim di Lacaton & Vassal
Greenhouse: Inhabiting and Building the Poetics of the Sun. Lacaton & Vassal's Eighteen *Logements* in Rixheim

148 – 157 Simone Gobbo
Cosmologie e amnesie *sans titre* nel progetto M26 di BAST
Sans Titre Cosmologies and Amnesias in BAST's M26 Project

158 – 166 inter- with | con Živilė Mantrimaitė
Solar Laboratory. Re-powering The Domestic

Viaggi | Journeys

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

168 – 177 Sandro Rolla
Hidden Shadows. China's Dual Soul

178 – 187 Anna Livia Friel, Marco Provinciali with | con Giovanna Silva
Quebra-sóis. Technology and Abstraction in Brasilia
Quebra-sóis. Tecnologia e astrazione a Brasilia

Building

Contributo che indaga la costruzione di un progetto attraverso disegni tecnici di dettaglio e un testo critico. | Contribution that investigate the building process of a project through detailed technical drawings and a critical text.

188 – 197 Studio Other Spaces (Ólafur Elíasson, Sebastian Behmann)
A Solar Study in Light and Reflection. Common Sky and Vertical Panorama Pavilion

Ring

Fronteggiamento tra posizioni differenti poste sullo stesso "campo di gioco". | Different points of view facing each other on the same 'playing field'.

198 – 205 Hugo de Almeida Pinho
Solar Capital

Fundamentals

Testi critici su autori, idee, libri, lavori, luoghi, periodi a fondamenta del tema. | Critical texts on authors, ideas, books, works, places, periods on the basis of the theme.

208 – 209 *An author* Marco Cimillo
Ralph Knowles and the Rise of Solar Architecture

210 – 211 *An author* Filippo Perfetti
Solar Projections. Tacita Dean

212 – 213 *A film* Cristina Moraru
The Solar Vision of the Future. A Cosmist Analysis on Anton Vidokle's film *The Communist Revolution Was Caused by the Sun*

214 – 215 *A work* Tommaso Bartoloni
Lightwells in Francesco Venezia's Work

216 – 217 *A place* Jacopo Bonat, Matteo Zambon
The Extraordinary Perpetuity of the Fixed Point. The Renazca District Project by Diller Scofidio + Renfro

218 – 219 *A place* Annamaria Prandi, Andrea Vescovini
Fringes. Casa Sassi, a Solar Pavilion by Filippo Monti

220 – 221 *A period* Vincenzo Valentino
We Have Never Been Copernican. The Years of Solar Investigations in Le Corbusier's Architecture

222 – 223 *A period* Lorenzo Renzullo
The Mock-up as a Tool of Experimentation. Several Cases of Ignazio Gardella

Mattia Balsamini, *Light emission test*, serie | series *Protege Noctem*, 2022.

DARK SUN

Downstream of Starburn. Accelerationism and the War Against the Sun

A valle di Starburn. L’accelerazionismo e la guerra contro il Sole

Summer of 1992, the fall of the Berlin Wall remains on televisual repeat: artist Klara Sax leads a nomadic crew of unpaid volunteers in the repainting of two hundred and thirty decommissioned B-52 long-range bombers at a remote desert graveyard for the aircraft. Klara's fame is at its peak: recently 'Time-magazined', she finds herself in interview with a French television company in the midst of the southwesterly American desert site[1]. Discussing the project's philosophy, she remarks upon how it is informed by 'a sort of survival instinct… a graffiti instinct – to trespass and declare ourselves, show who we are'[2]. Beneath the desert sun, the demobilised vehicles of war – once loaded with nuclear ordinance, once equipped to annihilate – moulder now as colossal relics of receding Cold War geopolitics, of Arms Race tensions abated and the monumental surpluses of the putative 'bomber gap'. Given that 'there are no limits now', that 'money has no limits', she articulates too the more awkward, allied knowing, the fitful knowing – the *angoisse* – that at once 'violence is undone, violence is easier now', giving her to venture a justification of her work of sorts, in that her project – what she names *Long Tall Sally*, her largest work to date – is accordingly 'an art project, not a peace project'[3].

72 years old, her hair white with 'a mineral glisten', Klara cuts a paradoxical, 'alchemical' figure: as she speaks there is 'the loose liquid texture of something sliding side-to-side' – the paint fumes, most likely, the black cigarettes too – the rolling sound of mixing balls in cans of aerosol spray paint[4]. Working in a desert that so evidently 'bears the visible signs of all the detonations we set off', she remains, ostensibly, a 'humanist', remaining self-confessedly concerned with the specifically human power of self-annihilation, with human extinction, therefore, and thus with the prospect of *erasure*[5]. It is with this latter sentiment, however – of a sense of 'self-dissolution' as nevertheless a valuable power, perhaps – that we might be given to obtain from Klara's observation of B-52s aloft many years prior to her desert interview something of a perverse 'lunacy'; from her spying of the powerful planes long ago while on vacation on a partner's yacht, a 'complex sensation' in observing the bombers above, yet which is given strange counterpoint here, today, with the sense of the necessity of an ongoing – some would say *perpetual* – need for *another* combat, for *another* war[6]. Her eyes, 'bloodshot with seeing', are only a little weary and evasive[7]. Her eyes, soon to be transmitted by French television, are 'like lived-out moons'[8].

As the organ most identified with the sun, the eye is viscerally debased by Georges Bataille in one of his most renowned works, *Story of the Eye*. With the insertion of a dead priest's eyeball into the vagina of his murderess, for Bataille the transgression of moral limitations is accomplished in the active affirmation of abjection; violent, taboo-breaking eroticism expresses the virulence of the 'black sun' at work, its dark radiance traceable in 'the irruption of irreducible excess, which is the base unity of sexuality and death'[9]. For accelerationist philosopher Nick Land, this transgressive economy of excess was upheld as an invigorating, libidinising quantity in the formulation of the Cybernetic Culture

Research Unit (CCRU) at Warwick University in the early to mid-1990s: in his delirious, 'Icarian collapse', in his nominally 'schizophrenic' over-identification of the solar object with death, waste, and abjection, for Land, the Bataille of the "Acéphale" period conveyed an anarchistic, *anarchitectural* potency; from the delirious sentiment that 'our eyes are congealed droplets of the sun before copulating with its outpourings', Land traces out of Bataille's *Acéphalic* schizo-texts the lineaments of a Dionysian economy – a 'libidinal materialism' – and which would no less consequentially encompass the identity of the vulvic with the volcanic[10].

Such opening scenes, therefore – of Klara amidst the American deserts, of Bataille enthralled to the dark thirsts of the black sun – prefigure readings of Italian collective Gruppo di Nun: in an essay entitled *Solarisation*, for example, the author known as 'VM', one of several contributors to their *Revolutionary Demonology* anthology, re-mobilises the images of surrealist photographers Man Ray and Minor White, artists for whom the 'inversion mechanisms' of photographic solarisation were principal[11]. In over-exposing photosensitive materials to an excess of light, daguerreotypists of the nineteenth-century obtained more than simply an image negative or reversal; for VM, 'machine civilisation' has bequeathed surrealists the power to open 'portals… potentially capable of overturning the principles upon which the empirical experience of human beings is based'[12]. While borne of reason, the photographic apparatus nevertheless constitutes a revolutionary instrument of cognitive estrangement; the technique of solarisation is upheld for its revelation of an affective paradox by way of its *excess*. The assumption that *more* sunlight might suggest greater clarity of perception, that greater light 'on the subject' (or object) might yield *more* reality, rather than less, is resolutely confounded. Instead, something surreal, dreamlike and ostensibly more *disturbing* is imparted[13].

> Excessive exposure to the sun unexpectedly reveals a counterintuitive, disorientating, 'incorrect' truth: solar disk turned black, skies milky, positives and negatives changing places, the nemesis of the world as we know it. With solarisation, what remains fixed on the film is an occulted repression, hitherto trapped in some unmentionable recess of the lens-eye.[14]

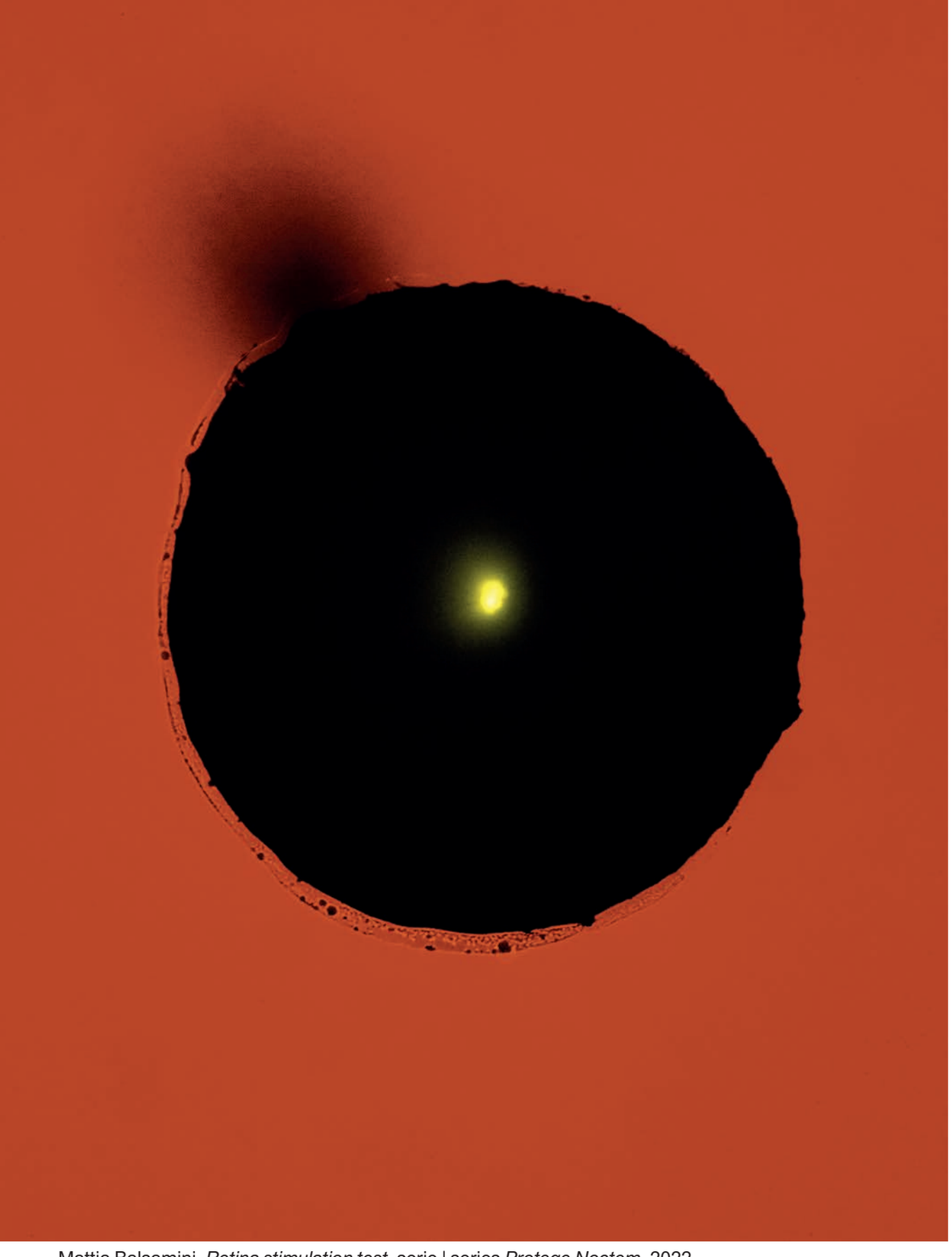
For VM, solarisation accordingly emerges as a 'mechanical nigredo', evoking the stage in the 'Great Work' during which the alchemist's consciousness – ostensibly the 'solar' ego – abdicates, obtaining a 'sort of indistinct and horizontal degree zero, seething with pustules that erupt like poisonous lava'[15]. Given the vulcanism of the mediterranean region

Estate del 1992: mentre le scene della caduta del muro di Berlino sono trasmesse senza sosta sui canali televisivi, l'artista Klara Sax è a capo di una squadra di nomadi volontari impegnati a riverniciare duecentotrenta bombardieri B-52 a lungo raggio dismessi, abbandonati in un remoto cimitero di aerei nel deserto. La fama di Klara è al suo apice: da poco al centro di un articolo nella popolare rivista "Time", si ritrova a essere intervistata da una compagnia televisiva francese nel bel mezzo del deserto sud-occidentale americano[1]. Nell'illustrare la filosofia del progetto, l'artista sottolinea come esso sia ispirato da "una specie di istinto di sopravvivenza, l'istinto che produce graffiti… la volontà di violare i confini, di presentarci, di far vedere chi siamo"[2]. I mezzi da guerra in disuso – un tempo carichi di armi nucleari, e programmati per annientare – ora marciscono sotto il sole del deserto, colossali resti della geopolitica della guerra fredda ormai in declino, delle tensioni ormai smorzate della corsa agli armamenti e delle monumentali eccedenze della presunta "supremazia aerea". Dato che "le cose non hanno più limiti adesso", che "il denaro non ha limiti", Klara esprime anche la consapevolezza – l'*angoisse* –, più problematica e intermittente, che allo stesso tempo "la violenza è scatenata, la violenza è più facile adesso"; ciò le offre l'occasione di azzardare un qualche tipo di giustificazione per il suo lavoro, in quanto il suo progetto – quello che lei chiama *Long Tall Sally*, l'opera più significativa che l'artista abbia realizzato finora – è effettivamente "un progetto d'arte, non un progetto di pace"[3].

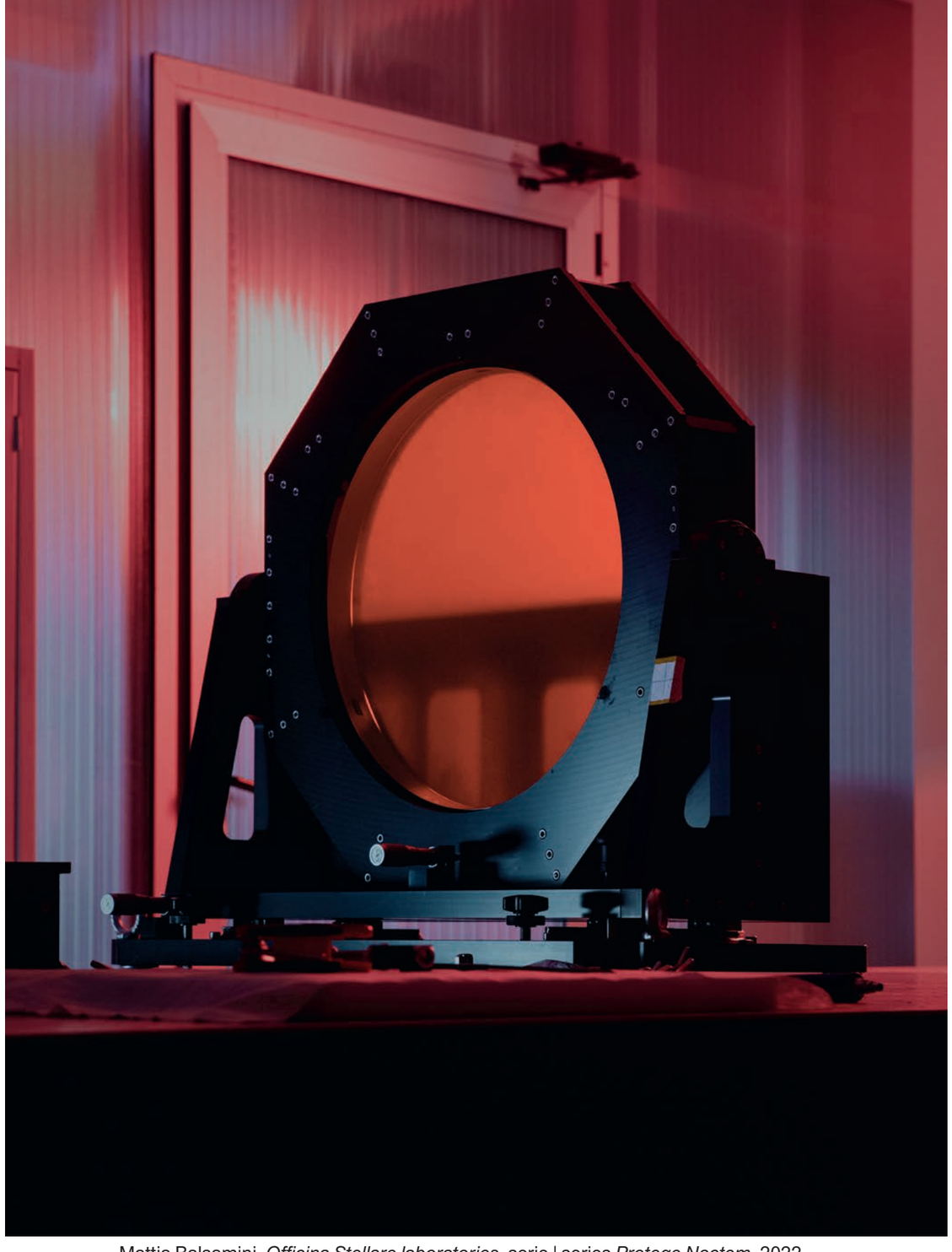
Con i suoi settantadue anni, i capelli bianchi di "una lucentezza minerale", Klara appare come una figura paradossale, "alchemica": mentre parla si avverte "la consistenza di un liquido che scivola di qua e di là" – sono i fumi della vernice, molto probabilmente, e le sigarette nere – e il rumore del rotolio delle palline che miscelano la vernice delle bombolette spray[4]. Nel suo operare in un deserto che con tanta evidenza "porta i segni visibili di tutte le detonazioni che abbiamo innescato", Klara rimane, apparentemente, un'"umanista", e ammette di essere ancora preoccupata dal potere tutto umano dell'auto-annientamento, dall'estinzione dell'umanità, e quindi dalla prospettiva della *cancellazione*[5]. È in quest'ultimo sentimento, tuttavia – un senso di "auto-dissoluzione" che forse rappresenta anche un potere prezioso – che potremmo intravedere una sorta di "follia" perversa, dal primo momento in cui Klara ha osservato i B-52 in volo molti anni prima della sua intervista nel deserto. Guardando i potenti bombardieri volare alto, scoperti molto tempo prima mentre era in vacanza sullo yacht del suo compagno, l'artista prova una "sensazione complessa", ma che qui oggi viene stranamente contrapposta al senso della necessità di un bisogno continuo – qualcuno direbbe *perpetuo* – di *un altro* combattimento, di *un'altra* guerra[6]. I suoi occhi, "arrossati e affaticati", sono solo un po' stanchi ed evasivi[7]. I suoi occhi, che saranno presto trasmessi dalla televisione francese, sono "come lune svuotate"[8].

In quanto organo che più si associa al sole, l'occhio è mortificato in modo viscerale da Georges Bataille in una delle sue opere più famose, *Storia dell'occhio*. Attraverso l'inserimento del bulbo oculare di un prete nella vagina della donna che lo ha assassinato, Bataille rappresenta la trasgressione dei limiti morali che si compie nell'affermazione attiva dell'abiezione; l'erotismo violento, che rompe i tabù, esprime la virulenza del "sole nero" all'opera, il cui oscuro splendore è rintracciabile nell'"irruzione dell'eccesso irriducibile, che è l'unità base della sessualità e della morte"[9]. Secondo il filosofo accelerazionista Nick Land e le formulazioni della Cybernetic Culture Research Unit (CCRU) operativa presso l'Università di Warwick nella prima metà degli anni Novanta, questa economia trasgressiva dell'eccesso è da considerarsi un accumulo rinvigorente e libidinale: per Land, il Bataille del periodo di "Acéphale", nel suo delirante "fallimento icariano", nella sua sovra-identificazione teoricamente "schizofrenica" dell'oggetto solare con la morte, lo spreco e l'abiezione, trasmette una potenza anarchica, *anarchitettonica*. Convinto del sentimento delirante che "i nostri occhi sono delle goccioline congelate del sole prima di copulare con le sue effusioni", Land traccia, a partire dai testi schizo *acefalici* di Bataille, i lineamenti di un'economia dionisiaca – un "materialismo libidinale" – che con la stessa logica metterà in relazione l'identità del vulvico con il vulcanico[10].

Queste scene iniziali – Klara nel mezzo del deserto americano, Bataille affascinato dall'oscura sete del sole nero – prefigurano le letture del collettivo italiano Gruppo di Nun: in un contributo intitolato *Solarizzazione*, ad esempio, Valerio Mattioli, uno dei numerosi scrittori inclusi nell'antologia *Demonologia rivoluzionaria*, rimette in gioco le immagini dei fotografi surrealisti Man Ray e Minor White, artisti per i quali i "meccanismi di inversione" della solarizzazione fotografica rivestivano una fondamentale importanza[11]. Sovraesponendo i materiali fotosensibili a un eccesso di luce, gli autori di dagherrotipi del XIX secolo ottennero più di un semplice negativo o inversione di immagine; per Mattioli, la "civiltà delle macchine" ha lasciato in eredità ai surrealisti il potere di aprire "portali […] potenzialmente in grado di capovolgere i princìpi su cui l'esperienza empirica dell'essere umano viene regolata"[12]. Benché prodotto dalla ragione, l'apparato



Mattia Balsamini, *Retina stimulation test*, serie | series *Protege Noctem*, 2022.



Mattia Balsamini, *Officina Stellare laboratories*, serie | series *Protege Noctem*, 2022.

– Etna, Stromboli, Vesuvius, and the Campi Flegrei – the relationship between VM's concept of solarisation and such chthonic magmatic terra-processes imparts a sense of how technology, not merely in terms of instruments of measure and capture, but more specifically in terms of its potential for *intensification*, relates to many accelerationist concerns with dissolution and decay, specifically to the dissolution of identity *vis-à-vis* the State: as the feminine site of both creation and destruction, of what for Gruppo di Nun's 'LT' will be revolutionary chastity, for Land, the 'vulvocosmic dissolution' of feminine zero finds its Dionysian limitlessness in Nietzsche's 'Vesuvian antilogic of eternal recurrence'[16]. Alongside Sadie Plant and the other members of the CCRU, Land would garner the greater reputation for actively embracing neoliberal deregulation in similarly seeking to 'wreck unity on zero', to dissolve Statist identitarianism after a libidinal materialist impulse; manifesting, thereby, as the active embrace of what socialist liberals would deem to be Late Capitalism at its most dehumanising and destructive, the anarchic promise of its movements of decoding and deterritorialisation are emboldened in key respects by a very Landian reading of Bataille's heterological base materialism[17]. The Dionysian forces of the impersonal, of the radically inhuman, and, most notably where Gruppo di Nun remain concerned, of the vulvocosmic *feminine* – of the non-heterosexual or queer against the bulwarks of stratified androcentric, heteropatriarchal State fixity – would ostensibly militate after a paradoxical mode of 'surrender' against those Statist forces of representation and unity that have been historically aligned with Apollonian humanism and solar identitarianism[18].

Under the excessive glare of the mediterranean sun – a 'disc of death' – the depression endured by those who might prefer to 'cultivate darkness' conjures for VM a 'demonology of noon' or 'daemonium meridian', making reference to Giacomo Leopardi's 'sacred and terrible noontide', but also to Andrew Solomon's work in *The Noonday Demon. An Atlas of Depression*[19]. For VM, as for Gruppo di Nun fellow LT, whose writings on *Mater Dolorosa* will shortly take us toward Pierre Klossowski's reading of Diana and the moon[20], the solar is thereby largely a source of abjection, of pain, of migraines and disaffection, of a condition of suffering – albeit one from which a certain *puissance* is obtained. After a Landian uptake of a Bataillean stripe of *gnosis*, a sense of 'geotraumatic masochism' is affirmed[21]. In extending the 'anorganizational semiotics' outlined by Deleuze and Guattari in *A Thousand Plateaus*[22], Land's *Barker Speaks* extracts a hyper-literal, libidinal materialist reading of Freud's geological metaphors in *Beyond the Pleasure Principle*[23], reading toward an anorganic cryptography that deliriously maps 'the Geocosmic Unconscious as a traumatic megasystem'[24]. In a mediation on the Archean epoch, during which the earth's molten core was 'buried within a crustal shell, producing an insulated reservoir of primal exogenous trauma', Land imparts a geophilosophical transvaluation of such impersonal, supra-terrestrial processes: 'the geocosmic motor of terrestrial transmutation' grants a sense of the planet's interior as the locus of 'anorganic memory, plutonic looping of external collisions into interior content, impersonal trauma as drive-mechanism'[25]. Human pain thereby affords occult 'access' to such regions, and which is at once thereby a mode of time travel[26].

To speak initially of their relationship to a 'war against the sun', therefore, is to observe how for Gruppo di Nun a geotraumatic estrangement of the common sensibility after Land is fundamental; where the solar remains synonymous with Apollonian munificence, with organic nourishment, with Plato's Athenian humanist alignment of sunlight with the Good and the True, Gruppo's bid to follow both Bataille and Land, to moreover draw upon resources from surrealist photography, Italian neorealist filmmaking and the philosophical cosmo-pessimist tradition etc., necessarily aids in an occultural combat against the immuno-politics of the 'Human Security System'[27]. For Gruppo, as for Land, a 'revolutionary demonology' is therefore on this basis inherently *hyperstitional*: by way of a gnostic identification with geocosmic pain it is both an elaboration and intensification of encounters and complicities with anonymous materials and other impersonal forces toward a sense of creative *agencement* that in its fictioning would dissolve solar-borne conceptions of self and political agency[28].

A somewhat contested relationship to accelerationism remains discernible here, however; in their critiques of 'secret Idealism' with regard to certain hyper-rationalist modes of acceleration, Gruppo di Nun echo elements of Simon O'Sullivan's observations of such in his essay of 2014[29]. If in their Bataillean preferences, it is, for Gruppo, how 'the unknown plays a fundamental role in the elaboration of a complex capable of leaving behind the accelerationist hangover', then their occult war's relationship to intensificatory technologies and affects retains Land's reading of the more excessive, virulent and gnostic Bataille albeit while perhaps disregarding how Land downplays Bataille's later moderation in *The Accursed Share*, as Eugene Brennan has indicated[30]. And yet there is, perhaps, something of an intermediary here in the recourse to ambiguously esoteric scientific figures: in the volume's *Mater Dolorosa* chapter, for example, Gruppo di Nun author LT draws upon Paolo Gorini's 'Prometheanism' – or his 'experimental geology'[31] – after the mode of Negarestani, perhaps, in acknowledgement of the outsider works of an nineteenth-century alchemist-cum-scientist on a volcanic path, and for which a vague, yet evidently magmatic 'plutonic liquid' promises to 'reverse the course of time'[32].

Luna

Immediately prior to the *Solarisation* chapter of VM, Gruppo's LT makes a reading of Klossowski's *Diana at Her Bath and The Women of Rome*, and from which she obtains

fotografico costituisce tuttavia uno strumento rivoluzionario di straniamento cognitivo; la tecnica della solarizzazione è apprezzata in quanto rivelatrice di un paradosso affettivo attraverso il suo *eccesso*. L'ipotesi che una *maggiore* quantità di luce solare possa suggerire una maggiore chiarezza di percezione, che una maggiore luce "sul soggetto" (o sull'oggetto) possa produrre un realismo *maggiore*, piuttosto che minore, è decisamente accantonata. Al contrario, è impartito qualcosa di surreale, onirico e apparentemente più *inquietante*[13].

> L'eccesso di esposizione al sole rivela a sorpresa una verità controintuitiva, spiazzante, "sbagliata": dischi solari che diventano neri, cieli che diventano lattei, positivi e negativi che cambiano di segno, nemesi del mondo per come lo conosciamo. Con la solarizzazione, a rimanere fissato sulla pellicola è un rimosso occulto fino a quel momento intrappolato in qualche innominabile anfratto dell'occhio-obiettivo.[14]

Per Mattioli, la solarizzazione emerge quindi come una "nigredo meccanica", che evoca la fase della "Grande Opera" durante la quale la coscienza dell'alchimista – in apparenza l'ego "solare" – abdica, ottenendo una "sorta di grado zero indistinto e *orizzontale*, ribollente di pustole che eruttano come lava velenosa"[15]. Se consideriamo il vulcanismo della regione mediterranea (l'Etna, lo Stromboli, il Vesuvio e i Campi Flegrei), la relazione tra il concetto di solarizzazione di Mattioli e questi processi magmatici ctoni restituisce un senso di come la tecnologia, non solo in termini di strumenti di misura e cattura, ma più specificamente in termini di potenziale di *intensificazione*, si riferisca a molte delle tesi accelerazioniste rispetto al decadimento, e in particolare alla dissoluzione dell'identità *nei confronti* dello Stato. Come luogo femminile sia della creazione che della distruzione, di quella che per Laura Tripaldi del Gruppo di Nun sarà la castità rivoluzionaria, per Land la "dissoluzione vulvocosmica" dello zero femminile trova la sua illimitatezza dionisiaca nell'"antilogica vesuviana dell'eterno ritorno" di Nietzsche[16]. Unitamente a Sadie Plant e agli altri membri del CCRU, Land si sarebbe guadagnato la reputazione di attivo sostenitore della deregolamentazione neoliberista nel suo tentativo di "distruggere l'unità a zero", dissolvendo l'identitarismo statalista nel suo impulso materialista libidinale. Manifestandosi, in tal modo, come la piena accettazione di ciò che i socialisti liberali definiscono tardo capitalismo nella sua forma più disumanizzante e distruttiva, la promessa anarchica dei suoi movimenti di decodifica e deterritorializzazione è rinvigorita in alcuni aspetti chiave da una lettura alquanto landiana del basso materialismo eterologico di Bataille[17]. Le forze dionisiache dell'impersonale, del radicalmente disumano e, in particolare, per quanto riguarda il Gruppo di Nun, del *femminile* vulvocosmico (del non-eterosessuale o queer contro i baluardi della fissità androcentrica stratificata ed etero-patriarcale dello Stato) promuoverebbero quindi una paradossale modalità di "resa" contro quelle forze statalista di rappresentanza e unità storicamente allineate con l'umanesimo apollineo e l'identitarismo solare[18].

Sotto l'eccessivo bagliore del sole mediterraneo – un "disco della morte" – la depressione vissuta da chi preferirebbe "coltivare le tenebre" evoca per Mattioli una "demonologia del mezzogiorno" o un "daemonio meridiano", richiamando il "meriggio sacro e terribile" di Giacomo Leopardi, ma anche l'opera di Andrew Solomon in *The Noonday Demon. An Atlas of Depression*[19]. Per Mattioli, così come per Tripaldi del Gruppo di Nun (il cui scritto sulla Mater Dolorosa ci condurrà presto alla lettura che Pierre Klossowski fa di Diana e la luna[20]), il solare è quindi in gran parte fonte di abiezione, dolore, inquietudine e disaffezione, di una condizione di sofferenza dalla quale tuttavia emerge una certa *puissance*. A partire dalla versione landiana della gnosi di Bataille, si afferma un senso di "masochismo geo-traumatico"[21]. Ampliando la "semiotica organizzativa" delineata da Deleuze e Guattari in *Mille piani*[22], con il suo *Barker Speaks* Land trae una lettura materialista iper-letterale e libidinale delle metafore geologiche contenute nell'opera *Al di là del principio del piacere* di Freud[23], interpretandole nel senso di una crittografia inorganica che mappa in modo delirante "l'inconscio geo-cosmico quale mega-sistema traumatico"[24]. In una riflessione sull'Era Archeana, durante la quale il nucleo fuso della Terra fu "sepolto all'interno di un guscio crostale, producendo un serbatoio isolato di traumi esogeni primordiali", Land propone una trasvalutazione geo-filosofica di tali processi impersonali e sovra-terrestri: "il motore geo-cosmico della trasmutazione terrestre" restituisce un senso dell'interno del pianeta come luogo della "memoria inorganica, un loop plutonico di collisioni esterne nel contenuto interno, trauma impersonale come meccanismo pulsivo"[25]. Il dolore umano offre così un "accesso" occulto a tali regioni, rappresentando allo stesso tempo un modo di viaggiare nel tempo[26].

Parlare inizialmente del rapporto con una "guerra contro il sole" significa osservare come, sulla scia di Land, un estraniamento geo-traumatico della percezione comune sia fondamentale per il Gruppo di Nun in cui il solare rimane sinonimo di munificenza apollinea, di nutrimento organico, e dell'uniformazione

a sense of the perverse, impure, and degenerate light of the moon[33]. Forming part of a broader meditation on sexual reproduction that takes in the virgin goddess Diana, the apocalyptic figure of Babalon, and the great-grandmotherly Mesopotamian dragon deity Tiamat, LT finds in Klossowski's suggestion of a 'closed' nature in Diana, whom none could 'presume to join in union', an invaluable impression of lunar symbolism as insurrectionary femininity that nevertheless brooks no grounds for reassurance[34]. As LT writes, '[i]n seeking in the moon any familiar and reassuring principle, we find only the disturbing reflection of its perversion, which responds to us with a pale and bleeding smile'[35].

Diana's 'lunacy' is wholly affirmed, however, estranging us further still from the domestic reassurances of solar modes of social organisation and reproductive normativity; following an initial emphasis on asexual modes of reproduction after Bataille's writings on abiogenesis, LT imparts a sense of the feminine relationship to a mode of gnostic palpation, to 'a kind of ancestral wound, or a sort of separation from a primitive condition of indistinction'[36]. In this regard, Klossowski's account of Diana's 'double nature', her paradoxical expression as 'the principle of life at the core of death or as the principle of death at the core of being', sustains a schizo-revolutionary sentiment that recalls Land's sense of vulvocosmic femininity: upheld as an envoy of *Acéphalic* combat, the goddess is mobilised against domestic harmony and equilibrium toward the breaking of heteronormative symmetries[37]. In the maintenance of virginity, Diana's faithful are necessarily entwined with war[38]. Wholly at odds with Elon Musk's nominally 'futurological' concerns with the collapse of the global birth rate, here is the apocalyptic power of the feminine after a sense of 'self-sufficiency […] capable of plunging the universe into ruin'[39].

In her emphases on libidinal combat, therefore, LT returns us to DeLillo's Klara Sax, whose own alchemical destiny amidst the American deserts remains entwined with art as a vector of self-transformation if not entirely one of self-dissolution. For Klara, the impossible plenitudes of the desert are wholly distinct from the sociocultural striations of the city, where her life had another meaning: once constrained by familial coordinates – her married life as Klara Bronzini – she subsequently gave up the roles of wife and mother to pursue her work full-time, sustaining LT's sentiments regarding the constraints of heteronormative reproductivity. Yet there is in Klara's case a markedly less 'demoniacal' femininity, perhaps, since, as Graley Herren notes, it was after artist Louise Nevelson – for whom the expansive skies were themselves a desert-like preoccupation – that DeLillo modelled Klara's life and work: while identifying the feminine with impersonal planetary processes, Nevelson nevertheless maintains a notably 'gestational' emphasis during interview:

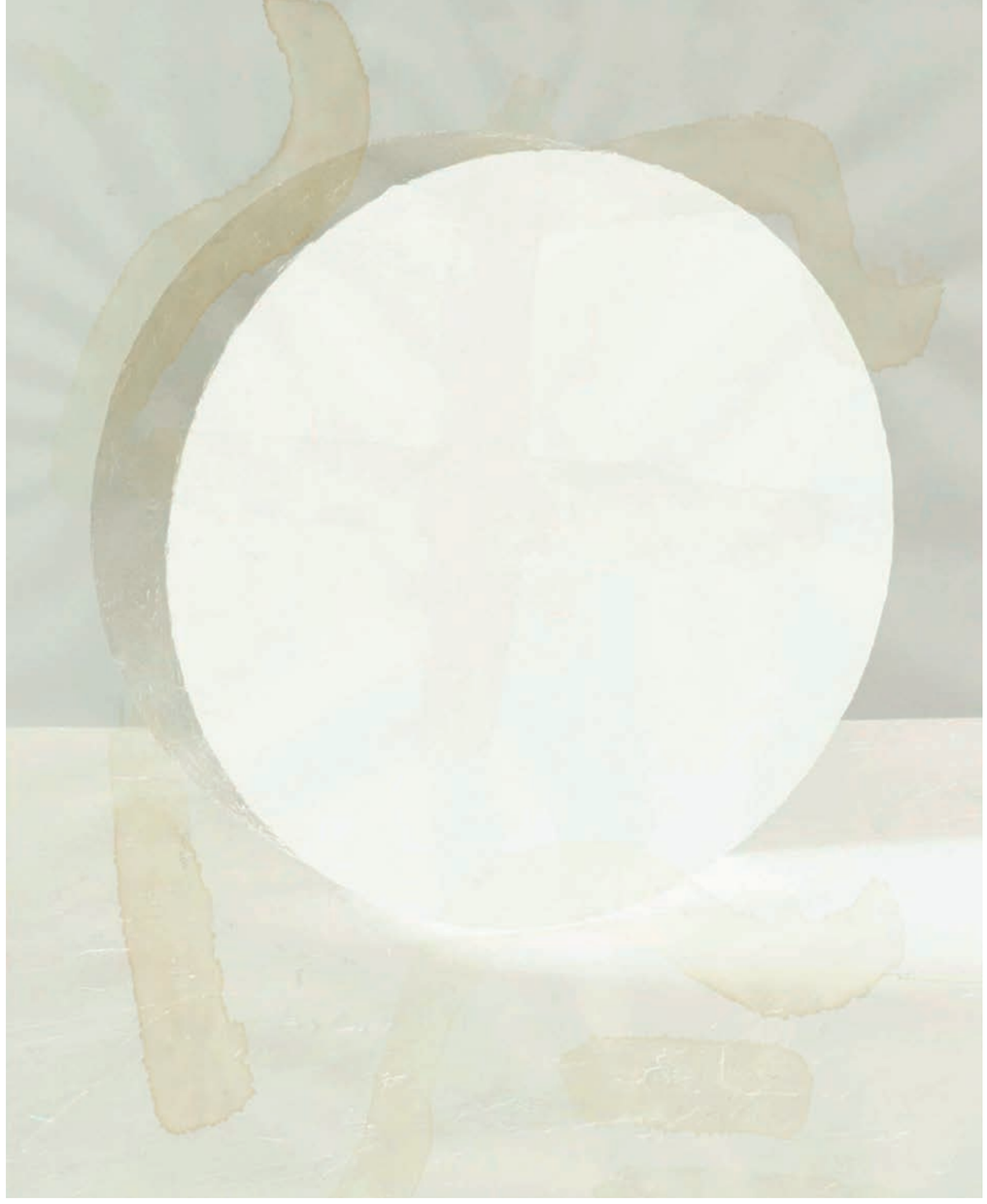
> The word *creation* is like the earth, the volcanoes, the mother who has her labor pains, and this rain, whatever, all the emotions in the ocean, the turmoil. Creation is there.

con il Bene e il Vero nella visione umanistica ateniese di Platone. Il tentativo del Gruppo di seguire sia Bataille che Land, attingendo anche alle risorse della fotografia surrealista, del cinema neorealista italiano e della tradizione filosofica del pessimismo cosmico, contribuisce necessariamente alla battaglia occultistica contro l'immuno-politica del "Sistema di Sicurezza Umana"[27]. Per il Gruppo, esattamente come per Land, una "demonologia rivoluzionaria" è quindi intrinsecamente un'iperstizione: attraverso un'identificazione gnostica con il dolore geo-cosmico, essa diventa sia un'elaborazione che un'intensificazione di incontri e complicità con materiali anonimi e altre forze impersonali verso un senso di *agencement* creativo che, nella sua finzione, dissolverebbe le concezioni solari del sé e dell'agentività politica[28].

Tuttavia, possiamo ancora discernere un rapporto piuttosto controverso con l'accelerazionismo; nella critica diretta all'"idealismo segreto" di certe modalità iper-razionaliste di accelerazione, il Gruppo di Nun riecheggia alcune osservazioni fatte in merito da Simon O'Sullivan nel suo saggio del 2014[29]. Se nelle loro preferenze batailliane il Gruppo si concentra su come "l'ignoto gioca un ruolo fondamentale nell'elaborazione di un complesso in grado di lasciarsi alle spalle la sbornia accelerazionista", allora il rapporto tra la loro guerra occulta e le tecnologie e gli affetti intensificatori conferma la lettura di Land del Bataille più eccessivo, astioso e gnostico, tuttavia tralasciando forse il fatto che in *The Accursed Share*, Land minimizzi la successiva moderazione di Bataille, come ha indicato Eugene Brennan[30]. Eppure, esiste forse una sorta di intermediario nel ricorso a figure scientifiche ambigue ed esoteriche: nel capitolo *Mater Dolorosa* del volume, ad esempio, Tripaldi del Gruppo di Nun riprende il "prometeismo" (o "geologia sperimentale"[31]) di Paolo Gorini alla maniera di Negarestani forse, riconoscendo le opere fuori dal seminato di un alchimista-scienziato ottocentesco che segue un percorso vulcanico, per il quale un vago, ma evidentemente magmatico "liquido plutonico" promette di "invertire il corso del tempo"[32].

Luna

Immediatamente prima del capitolo *Solarizzazione* di Valerio Mattioli, Laura Tripaldi del Gruppo offre una lettura de *Il bagno di Diana* di Klossowski, da cui ricava il senso della luce perversa, impura e degenerata della luna[33]. Inserendosi in una più ampia riflessione sulla riproduzione sessuale che include la dea vergine Diana, la figura apocalittica di Babalon e quella di Tiamat (divinità mesopotamica generatrice del cosmo raffigurata come un drago),



Mattia Balsamini, *Untitled*, serie | series *In Search of Appropriate Images*, 2022.

> It isn't where the water's clear. Creation means you are in the labor pains of something, in the great activity.[40]

Amongst others, Nevelson's piece *Moon Garden + One* utilised domestic cast-offs, which were aggregated and painted in dark monotones, giving Herren to acknowledge her inspiration upon DeLillo's portrayals of Klara's 'scavenger art' – her initial fame as 'the bag lady' – a parallel that mirrors Nevelson's own artistic development toward larger, monumental pieces and which we find recapitulated in Klara's eventual reworking of the B-52 bombers in *Long Tall Sally*[41]. In honouring the anonymous 'hometown girl' who inspired the original bomber nose art after which the project is named, Klara's humanism, her decidedly milder, evidently heterosexual orientation, while ostensibly at odds with LT's writings on insurrectionary virginity, might nevertheless usefully extend a sense of lunar meditation to what follows, since it is one that nevertheless remains principal to her own artistic development throughout the pages of *Underworld*, and to which is implicit another perspective on Artemisian arrows of affect[42].

Vide Infra

Where in *Cyclonopedia*, Negarestani describes the 'rammal' (sand-sorcerer), he does so after 'rammalie', 'an Arabic word for communication with other worlds and aeons through patterns on pebbles and desert sand'[43]. This invokes the spirit of Rammellzee, the New York City graffiti writer of the 1970s and 1980s, an artist whose name is not, however, a name, but rather an *equation*, and whose subway car bombing after a mode of 'Gothic Futurism' and 'Panzer Ikonoklasm' lends a further sense of resonance to Klara's declaration of a 'graffiti instinct', not least insofar as it pertains to DeLillo's incorporation of a Rammellzee-like character in *Underworld*, one that emerges after the ostensibly 'masculine' figure of Puerto Rican graffiti writer Ismael Muñoz, alias Moonman 157.

Named for *Unterwelt*, a fictional 'lost' film by Sergei Eisenstein, *Underworld* remains unambiguously literary-cinematic in form, embracing Eisenstein's pre-war montage techniques alongside the quotidian sociological foci of the Italian neorealists and the temporal ingenuities of the French Nouvelle Vague. If for Gruppo di Nun's VM, solarisation remains conceivable after a neorealist lens as much as a surrealist one, then it is here, as we read of Ismael, whom, still barely a teenager – not yet known as 'Moonman' – would wander the IRT lines and tunnels of New York City by himself, that a sense of neorealist *angoisse* accompanies his passage proper into subway graffiti writing as the art of vandal trespass: after catching sight of *Bird Lives* down under Eighth Avenue one afternoon – an historic piece of New York graffiti of the 1960s and which DeLillo incorporates into

Tripaldi trova nella suggestione di Klossowski una natura "chiusa" di Diana, alla quale nessuno poteva "sperare di unirsi", una preziosa rappresentazione del simbolismo lunare come femminilità insurrezionale affatto rassicurante[34]. Come scrive Tripaldi, "nel cercare nella Luna un qualsiasi principio familiare e rassicurante non troviamo altro che il riflesso inquietante della sua perversione, che ci risponde con un sorriso pallido e dissanguato"[35].

La "lunaticità" di Diana è pienamente dichiarata, tuttavia ci allontana ancora di più dalle rassicurazioni domestiche delle modalità solari di organizzazione sociale e della normatività riproduttiva; dopo un'iniziale enfasi sulle modalità asessuate di riproduzione, ispirata agli scritti di Bataille sull'abiogenesi, Tripaldi conferisce un senso della relazione femminile a una modalità di palpazione gnostica, "che ha l'aspetto di una ferita ancestrale, ovvero di una sorta di separazione originaria da una condizione primitiva di indistinzione"[36]. A questo proposito, il racconto di Klossowski della "duplice natura" di Diana, la sua espressione paradossale come "principio di vita in seno alla morte: o come principio di morte in seno all'essere"[37], avvalora un sentimento schizo-rivoluzionario che ricorda la femminilità vulvocosmica di Land: intesa come agente del combattimento *acefalo*, la dea è mobilitata contro l'armonia e l'equilibrio domestico verso la rottura delle simmetrie eteronormate. Mantenendo la verginità, i fedeli di Diana sono logicamente e strettamente connessi con la guerra[38]. In aperto contrasto con le preoccupazioni all'apparenza "futurologiche" di Elon Musk riguardo al crollo del tasso di natalità globale, ecco il potere apocalittico del femminile, inteso come "autosufficienza […] che può trascinare l'universo nella rovina"[39].

L'insistenza sul combattimento libidinale di Tripaldi ci riporta dunque alla figura di Klara Sax di DeLillo, il cui destino alchemico nel mezzo del deserto americano resta legato all'arte come vettore di auto-trasformazione, se non di auto-dissoluzione. Per Klara, le impossibili totalità del deserto sono nettamente distinte dalle striature socioculturali della città, dove la sua vita aveva un altro significato: un tempo vincolata da coordinate familiari che regolavano la sua vita coniugale da signora Bronzini, Klara rinuncia al ruolo di moglie e madre per dedicarsi al suo lavoro a tempo pieno, a conferma delle tesi di Tripaldi sui vincoli della riproduttività eteronormata. Eppure, nel caso di Klara, vi è forse una femminilità marcatamente meno "demoniaca", dal momento che, come suggerisce Graley Herren, è sull'artista Louise Nevelson – per la quale i cieli infiniti costituivano essi stessi un'inquietudine desertica – che DeLillo ha

the novel, a tribute to the passing of jazz saxophonist Charlie Parker – Ismael's subterranean relationship to Klara's B-52 desert project begins to unfold, when, alone one afternoon, pissing in the gloom, a homeless tunnel dweller reaches around to cop a feel, reaches around and subsequently 'blows' him[44].

Not merely by name, therefore, but in terms of his conflicted relationship to desire, to virginity and loss, with his later contraction of AIDS, we discern a 'refractive' (not merely reflective) and paradoxical/problematic lunar function in DeLillo's Moonman, one that might give us to experiment a little further, perhaps, with the literary-cinematic delirium of DeLillo's 'kino-eye', and which, like that of Dos Passos before him, remains wholly affirming of twentieth century media technologies in a manner that is thereby ostensibly 'accelerative'.

As a teenage 'writer' – a subway graffiti 'bomber' – whose government (or legal) name bears Melvillean references while at once evoking the literary blackness of Ishmael Reed, author of *Mumbo Jumbo*[45], Moonman's 'tagging' emerges as a subterranean yet wholly pivotal influence upon Klara's later position on art as it pertains to concepts of survival and erasure, particularly insofar as she is given to observe how it is that 'The Buff' – the popular term for the chemical cleansing of graffiti from subway trains – appears to mirror the war-time role of the B-52 'stratofortress' bombers, or 'Big Ugly Fat Fucker' ('B.U.F.F.'s) as their flight crews called them[46]. In having sought out Ismael during something of a low ebb in her life and career, his own, substantial 'street' fame drawing Klara's agent Esther to suggest they try to hunt him down – 'the kid's a goddamn master' – Klara's later alchemical destiny in the deserts of the American southwest accordingly begins to absorb Artemisian arrows of affect from Moonman's subway graffiti bombing decades before the fall of the Berlin Wall and the 'Time-magazined' success of *Long Tall Sally* as her most significant artistic gesture.

It is 1974: Klara and her agent hustle in the basement powder rooms of a downtown Manhattan movie theatre during the intermission of a screening of Eisenstein's *Unterwelt*; as the women talk and smoke, a subway train rumbles audibly through the IRT tunnels beneath them: passages of free indirect discourse transport the reader down and into the subterranean purview of Moonman 157, who, now sixteen years old, rides a train he has recently 'bombed', his wildstyle 'whole cars' jiving in colours that 'lock and bleed'

modellato la vita e l'opera di Klara. Pur identificando il femminile con processi planetari impersonali, Nevelson mantiene comunque un'enfasi risolutamente "gestazionale" quando è intervistata:

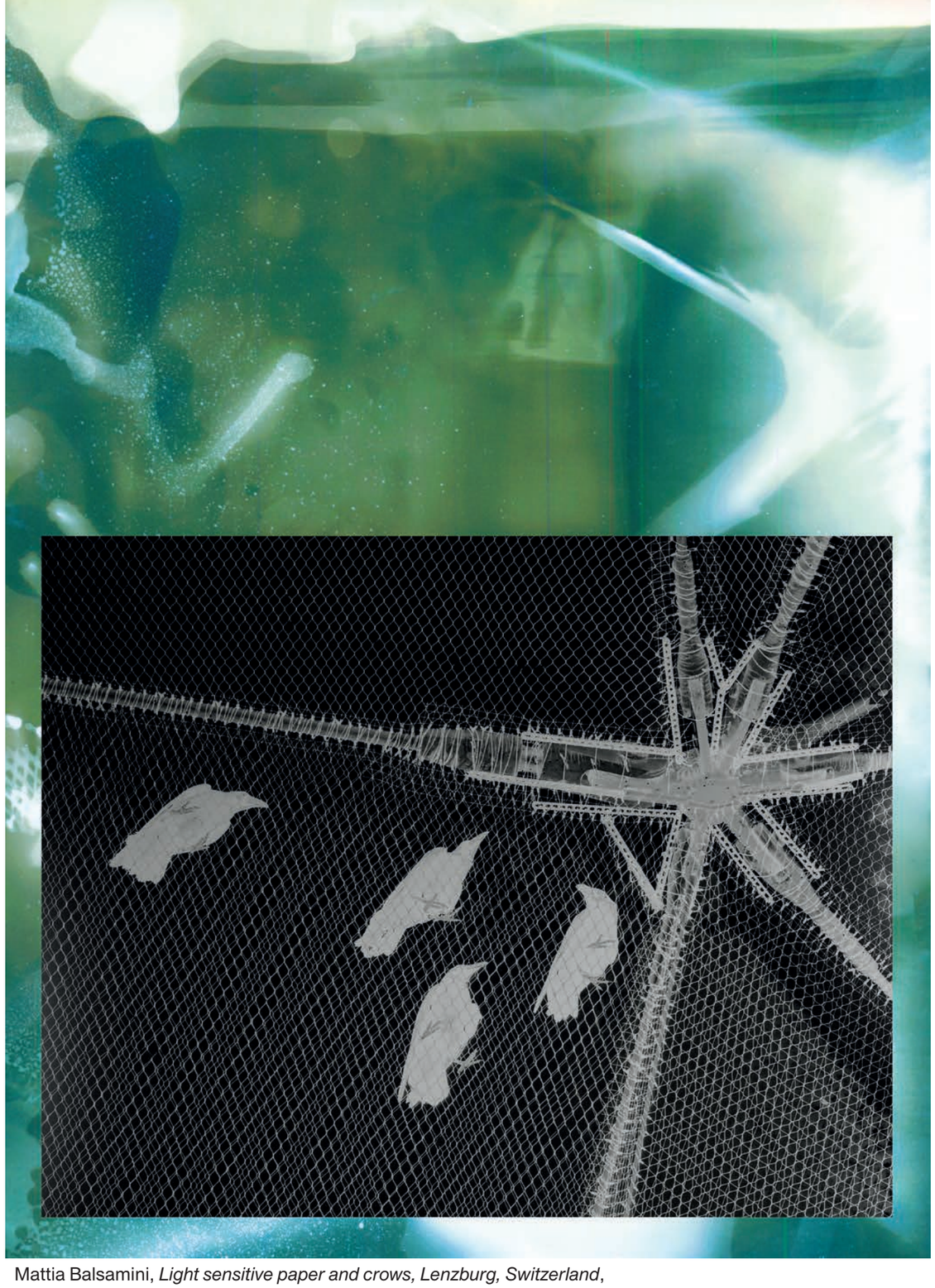
> La parola creazione è come la terra, i vulcani, la madre che ha i dolori del travaglio, e questa poggia, insomma, tutte le emozioni nell'oceano, il tumulto. Sta lì la creazione. Non è nell'acqua limpida. La creazione significa che siamo i dolori del travaglio di qualcosa, nella grande attività.[40]

Tra le opere di Nevelson, *Moon Garden + One* utilizza scarti domestici accostati e dipinti in toni scuri e monotoni, che secondo Herren si ricollegano, in termini di ispirazione, all'"arte spazzina" del personaggio di Klara di Don DeLillo, con la sua iniziale reputazione di "Bag Lady"; un parallelo che riflette lo sviluppo artistico di Nevelson verso la realizzazione di pezzi più grandi e monumentali, e che troviamo riassunto nella rielaborazione finale dei bombardieri B-52 operata da Klara con il progetto *Long Tall Sally*[41]. Nell'onorare l'anonima "ragazza di […] provincia" che ispira il dipinto sulla fusoliera del bombardiere da cui il progetto prende il nome, l'umanesimo di Klara, con il suo orientamento decisamente più mite ed evidentemente eterosessuale, è apparentemente in contrasto con gli scritti di Tripaldi sulla verginità insurrezionale; tuttavia potrebbe trasmettere efficacemente un senso di meditazione lunare a ciò che segue, dal momento che rimane centrale per il percorso artistico di Klara delineato nelle pagine di *Underworld*, e a cui si aggiunge un'altra prospettiva sulle traiettorie delle frecce di Artemide[42].

Vide infra

Quando in *Cyclonopedia*, Negarestani descrive il "rammal" (stregone della sabbia), si basa su "rammalie", "una parola araba per la comunicazione con altri mondi e altri secoli mediante figure su ciottoli e sabbia del deserto"[43]. Questo evoca lo spirito di Rammellzee, il writer di graffiti di New York degli anni Settanta e Ottanta, un artista il cui nome è piuttosto un'equazione, e il cui *graffiti bombing* di un convoglio della metropolitana, in stile "futurismo gotico" e "Panzer Ikonoklasm", conferisce un'ulteriore senso di risonanza all'"istinto che produce i graffiti" descritto da Klara – per lo meno rispetto all'inserimento da parte di DeLillo in *Underworld* di un personaggio simile a Rammellzee, che emerge dalla figura apparentemente "maschile" del writer portoricano Ismael Muñoz, alias Moonman 157.

Con il titolo ispirato a *Unterwelt*, un immaginario film "perduto" di Sergej Ejzenštejn, *Underworld* rimane inequivocabilmente letterario-cinematografico nella forma, nei riferimenti alle tecniche di montaggio prebelliche di Ejzenštejn, alle questioni centrali di sociologia quotidiana dei neorealisti italiani e alle ingenuità temporali della Nouvelle Vague francese. Se per Mattioli del Gruppo di Nun la solarizzazione può essere concepita da una prospettiva sia neorealista che surrealista, è qui, leggendo di Ismael che appena adolescente e non ancora noto come "Moonman" vaga solitario per le linee e i tunnel della IRT di New York City, che un senso di angoscia neorealista si associa al suo percorso diretto verso il *graffiti writing* in metropolitana come arte del vandalismo di sconfinamento. Dopo aver intravisto un pomeriggio *Bird Lives* sotto l'Ottava Strada – uno storico graffito newyorkese degli anni Sessanta che DeLillo incorpora nel romanzo, come tributo alla scomparsa del sassofonista jazz Charlie Parker – il nesso sotterraneo di Ishmael con il progetto del deserto B-52 di Klara inizia a dispiegarsi, quando, durante un pomeriggio solitario, il writer urina nel buio di un tunnel, e un senzatetto accampato lì allunga le mani per dargli una palpatina, lo raggiunge e successivamente lo succhia[44].



Mattia Balsamini, *Light sensitive paper and crows, Lenzburg, Switzerland*, serie | series *Protege Noctem*, 2022.

– and the commuters? – as far as he's concerned 'they're seeing hell on wheels', since with a wild style 'you get inside people's heads and vandalize their eyeballs'[47]. As with the delirious discontinuities of Bataille, DeLillo's 'kino-eye' similarly deterritorialises the eye as privileged photosensitive organ; as part of the novel's broader meditation on the socio-cultural power of images under directorial control, DeLillo's usage of cinematic technique in tandem with free indirect discourse deliriously merges first and third person point of view, thereby at once undermining faith in the theatre of representation *as such.* Blazing now as Ismael's train hurtles through downtown station platforms like so much projector-lit celluloid stock – molten, magmatic glow – the rattling of subway cars appearing as one with the literary-cinematic mechanism: 'Like I'm your movie, motherfucker'[48].

As the two women return to the darkened auditorium, DeLillo's intermission emerges for what it is: a volcanic, literary-cinematic *mise en abyme* after the philosophical sensibility of André Gide as much as the montage technique employed by Eisenstein himself, and which, as Deleuze describes in *Cinema II*, draws its power from the usage of image 'harmonics', specifically as they might create 'metaphor through montage', as with the legs of the factory owner and factory chimneys in a key scene in Eisenstein's *Strike*, the same film Deleuze and Guattari themselves reference to great effect in *A Thousand Plateaus* during their discussion of 'holey space'[49]. After Gide we ascertain DeLillo's ludic play with the *mise en abyme*'s relationship to the heraldic escutcheon vis-à-vis the 'heart point' of a work – which is to say, at the core of this, his hyper-self-reflexive, literary-cinematic, Cold War opus. Unlike the shield of Perseus, gorgon slayer, however, it is perhaps rather descriptive of its molten dissolution: as the women await the film's resumption, we find almost all of *Underworld*'s principal tropes drawn together in a colossal sense of magmic flow, into a sense of productive catastrophism, something of the dissolute 'vulvic-volcanic' process Land describes, something of the geocosmic parody Bataille himself engages throughout *Story of the Eye* and *The Solar Anus*[50]. Before the film resumes, a nostalgic jingle for 'Lava Soap' plays, the separated letters of the word 'L-a-v-a' – 'El-lay-vee-ay, El-lay-vee-ay' – expressing both the magmic flow of volcanic ejecta and the elevated Bronx subway lines out and onto which hurtle Moonman's spray painted trains, all images montaged after a geophilosophical uptake of Eisenstein's cinematic methodology[51].

Non solo nel nome quindi, ma anche in termini del suo rapporto conflittuale con il desiderio, la verginità e la perdita, e con la sua successiva infezione da AIDS, possiamo discernere una funzione lunare "rifrattiva" (non meramente riflessiva) e paradossale/problematica nel Moonman di DeLillo, che potrebbe offrirci l'opportunità di sperimentare ulteriormente, forse, con il delirio letterario-cinematografico dell'"occhio cinematografico" di DeLillo, il quale, come quello di John Dos Passos prima di lui, ribadisce l'affermazione delle tecnologie mediatiche del XX secolo secondo una modalità palesemente "accelerativa".

Da adolescente "writer" – uno "scrittore" di graffiti della metropolitana – il cui nome legale richiama riferimenti melvilleani, evocando allo stesso tempo la negritudine letteraria di Ishmael Reed autore di *Mumbo Jumbo*[45], il "tagging" di Moonman emerge come un'influenza sotterranea ma fondamentale sulla successiva posizione di Klara sull'arte, soprattutto riguardo ai concetti di sopravvivenza e cancellazione. In particolare, nella misura in cui le è dato di osservare come sia proprio quel "The Buff" – termine comunemente usato per descrivere la sostanza chimica utilizzata per rimuovere i graffiti dai treni della metropolitana – a rispecchiare il ruolo in tempo di guerra dei bombardieri B-52 "stratofortress", o "Big Ugly Fat Fucker" ("B.U.F.F."), come li chiamavano i loro equipaggi di volo[46]. Dopo aver trovato Ismael, la cui notorietà "di strada" colpisce l'agente di Klara, Esther, che le suggerisce di cercarlo in un momento in cui Klara vive una fase di declino della sua vita e carriera ("il ragazzo è un dannato maestro") il destino alchemico di Klara nei deserti del sud-ovest americano inizia a intrecciarsi con le frecce artemisiane del *graffiti bombing* alla metropolitana di Moonman, avvenuto decenni prima della caduta del muro di Berlino e del successo sancito dalla rivista "Time" di *Long Tall Sally*, ormai considerato il suo gesto artistico più significativo.

È il 1974: Klara e il suo agente si affrettano a raggiungere le toilette nel seminterrato di un cinema di Manhattan, durante l'intervallo di una proiezione di *Unterwelt* di Ejzenštejn. Mentre le donne parlano e fumano, un treno della metropolitana romba in lontananza, attraversando i tunnel dell'IRT sotto di loro. Passaggi di discorso indiretto conducono il lettore giù, nel campo sotterraneo di Moonman 157, che, ora sedicenne, viaggia su un treno che ha recentemente "bombardato", con le sue "carrozze intere" variopinte di colori che "si bloccano e sanguinano". E i pendolari? – secondo Moonman, vedono "l'inferno su ruote", perché con uno stile selvaggio "entri nella testa della gente e gli vandalizzi i bulbi oculari"[47]. Come per le deliranti discontinuità di Bataille, anche l'"occhio cinematografico" di DeLillo deterritorializza similmente l'occhio come organo fotosensibile e privilegiato. Nell'ambito di una più ampia meditazione del romanzo sul potere socioculturale delle immagini sotto il controllo della regia, l'utilizzo che DeLillo fa della tecnica cinematografica, unitamente al discorso indiretto libero, sfocia in una commistione delirante del punto di vista in prima e terza persona che mina la fede nel teatro della rappresentazione *in quanto tale*. Con il treno sfavillante di Ismael che sfreccia lungo i binari delle stazioni del centro come un nastro di celluloide illuminato da un proiettore – bagliore magmatico fuso – lo sferragliare dei vagoni della metropolitana appare come un tutt'uno con il meccanismo letterario-cinematografico: "tipo sono io il tuo film, rotto in culo"[48].

Quando le due donne tornano nella sala buia, l'intervallo di DeLillo emerge per quello che è: una *mise en abyme* vulcanica, letterario-cinematografica che richiama la sensibilità filosofica di André Gide tanto quanto la tecnica di montaggio impiegata dallo stesso Ejzenštejn, e che, come descrive Deleuze in *Cinema II*, trae la sua forza dall'uso delle "armoniche" delle immagini, in particolare

During her viewing of the film's opening half, Klara had noted 'the sense of rhythmic contradiction', of 'a kind of dialectic', of 'Us and Them', of East vs West, with Eisenstein's half-human characters vaguely populating 'some underground space'[52]. And yet as Moonman's graffiti bombed subway cars continue to rumble along IRT lines as volcanic fumeroles, *Underworld*'s *mise en abyme* evidently concerns the impersonal dispensation of lava, of literary-philosophical soap production, blent further from DeLillo's self-parodic 'whaling' of his own, gratuitous (landfill) tribute to the literary tradition of the 'Great American Novel', with Melville's *Moby Dick* montaged with Ishmael's 'killing' of trains – to 'tag' being to 'hit' or to kill in Bronx mafia slang – making reference in the process to Norman Mailer's gonzo account of the A-train yard lay-ups of 207 Street in *The Faith of Graffiti*[53], his "Esquire" article of 1974, the same year in which DeLillo's screening of *Unterwelt* is fictionally set, and 'where the wagons […] are sitting like silent whales'[54].

Just as for Gruppo di Nun's 'geotraumatic masochism', DeLillo does not here romantically portray geophysical catastrophe, therefore, rather, he might be said to make sport with all foregoing attempts to do as much with this, his geocosmic literary-cinematic mega-montage. In its abyssal convergences, its deliquescence of hyper-metonymic (sub)cultural references that appear dissolved as so much molten rock, as so much cultural whale blubber, as so much aggregated trash, *Underworld* evokes the revolutionary delirium of Deleuze and Guattari's schizoanalytic project, in which they describe that excessive movement that would '[o]verturn the theatre of representation into the order of desiring-production'[55]. DeLillo's counter-historical figure of FBI director J. Edgar Hoover here emerges in closing, an (un)timely directorial presence invoked late in the day for his description of how 'the state controlled the means of apocalypse'[56], since here is imparted a sense not only of the State's militaristic power to rain down thermonuclear annihilation on its geopolitical adversaries, but at once the insight that a 'revelatory' power necessarily inheres and subsists within the State-form itself, that the concept of apocalypse moreover describes the revelatory potential for the State-form's self-undoing, or the delirious lines of flight, escape, or leakage that remain immanent to the theater of representation itself.

perché queste potrebbero creare "una metafora mediante il montaggio", come nelle gambe del proprietario della fabbrica e le ciminiere in una scena chiave del film *Sciopero!* di Ejzenštejn. Lo stesso film a cui Deleuze e Guattari fanno riferimento con grande effetto in *Mille piani* nell'ambito della disquisizione sullo "spazio bucato"[49]. Alla maniera di Gide, scopriamo il gioco ludico di DeLillo nel rappresentare il rapporto della *mise en abyme* con lo scudo araldico rispetto al "cuore" di un'opera – vale a dire, al centro di quella che è la sua opera iper-auto-riflessiva, letteraria-cinematografica, influenzata dalla guerra fredda. A differenza dello scudo di Perseo, uccisore di gorgoni, tuttavia, è forse piuttosto descrittivo della sua dissoluzione liquida: mentre le donne attendono che il film ricominci, troviamo quasi tutti i principali tropi di *Underworld* riuniti in un colossale senso di flusso magmatico, di catastrofismo produttivo, qualcosa del dissoluto processo "vulvico-vulcanico" descritto da Land, qualcosa della parodia geo-cosmica a cui lo stesso Bataille si dedica nei suoi scritti *Storia dell'occhio* e *L'ano solare*[50]. Prima che il film ricominci, viene riprodotto un nostalgico motivetto musicale per la pubblicità del Lava Soap, le lettere separate della parola "L-a-v-a" – "El-lay-vee-ay, El-lay-vee-ay" – che esprimono sia il flusso magmatico di espulsioni vulcaniche sia le linee della metropolitana sopraelevata del Bronx su cui sfrecciano i treni dipinti a spruzzo da Moonman – sono tutte immagini montate seguendo l'impronta geo-filosofica della metodologia cinematografica di Ejzenštejn[51]. Durante la visione della prima parte del film, Klara nota "il senso di contraddizione ritmica", di "una sorta di dialettica", di "noi e loro", di est contro ovest, con i personaggi semiumani di Ejzenštejn che popolano vagamente "uno spazio sotterraneo imprecisato"[52]. Eppure, mentre i vagoni della metropolitana bombardati di graffiti da Moonman continuano a rimbombare lungo le linee IRT come fumarole vulcaniche, la *mise en abyme* di *Underworld* riguarda evidentemente la dispensazione impersonale della lava, della produzione di sapone letteraria-filosofica, più lontana dall'auto-parodistica "caccia alle balene" di DeLillo, tributo (spazzatura) gratuito alla tradizione letteraria del "Grande Romanzo Americano", con *Moby Dick* di Melville montato con l'"uccisione" dei treni da parte di Ismael ("taggare" significa "colpire" o uccidere nello slang mafioso del Bronx). Il riferimento è al resoconto in stile "gonzo journalism" di Norman Mailer dei *lay-up* dei depositi ferroviari degli A-train sulla 207esima Strada in *The Faith of Graffiti*[53], il suo articolo apparso in un numero di "Esquire" del 1974, lo stesso anno in cui è ambientata la proiezione di *Unterwelt* di DeLillo, e "dove i vagoni […] sono parcheggiati come balene silenziose"[54].

Proprio come per il "masochismo geo-traumatico" del Gruppo di Nun, DeLillo qui non ritrae romanticamente la catastrofe geofisica; piuttosto, si potrebbe dire che si diverte con tutti i precedenti tentativi di rappresentarla nel suo mega-montaggio geo-cosmico letterario-cinematografico. Nelle sue convergenze abissali, nella sua deliquescenza di riferimenti (sub)culturali iper-metonimici che appaiono dissolti come altrettanta roccia fusa, altrettanto grasso di balena culturale, e spazzatura aggregata, *Underworld* evoca il delirio rivoluzionario del progetto schizo-analitico di Deleuze e Guattari, in cui questi ultimi descrivono quel movimento eccessivo che riversa "il teatro della rappresentazione nell'ordine della produzione desiderante"[55]. La rappresentazione contro-storica di DeLillo della figura del direttore dell'FBI J. Edgar Hoover emerge ora, in chiusura, un'(in)tempestiva presenza registica invocata a fine giornata per la descrizione di come "lo stato controllava gli strumenti dell'apocalisse"[56]. Qui sono impartiti il senso del potere militaristico dello Stato di scatenare l'annientamento termonucleare sui propri avversari geopolitici, e allo stesso tempo l'intuizione che un potere "rivelatore" necessariamente inerisce e sussiste all'interno della stessa forma-Stato: il concetto di apocalisse descrive inoltre il potenziale rivelatore dell'auto-disfacimento della forma-Stato, o le linee deliranti di ripiegamento, fuga o perdita che rimangono immanenti al teatro della rappresentazione stessa.

1 Cf. | Cfr. D. DeLillo, *Underworld* (1997), Picador, London 2022, p. 545; tr. it. *Underworld*, Einaudi, Torino 1999, p. 582.
2 *Ibid.*, p. 77; tr. it. *ibid.*, p. 78.
3 *Ibid.*, pp. 70, 76; tr. it. *ibid.*, pp. 71, 77.
4 *Ibid.*, p. 69; tr. it. *ibid.*, pp. 67, 69.
5 *Ibid.*, p. 71; tr. it. *ibid.*, p. 71.
6 *Ibid.*, pp. 75-76; tr. it. *ibid.*, pp. 76-77.
7 *Ibid.*, p. 74; tr. it. *ibid.*, p. 76.
8 *Ibid.*, p. 78.; tr. it. *ibid.*, p. 80.
9 N. Land, *The Thirst for Annihilation. Georges Bataille and Virulent Nihilism*, Routledge, London-New York 1992, p. 79.
10 *Ibid.*, pp. 21-22.
11 V. Mattioli, *Solarizzazione*, in Gruppo di Nun, *Demonologia rivoluzionaria*, Nero, Roma 2020, pp. 205-230, in particular | in particolare p. 216; En. tr. *Solarisation*, in Gruppo di Nun, *Revolutionary Demonology*, Urbanomic, Falmouth 2022, pp. 207-233, in particular | in particolare p. 219.
12 *Ibid.*, p. 206; En. tr. *ibid.*, p. 209.
13 Cf. | Cfr. *ibid.*, p. 207; En. tr. *ibid.*
14 *Ibid.*
15 *Ibid.*; En. tr. *ibid.*, p. 210.
16 N. Land, *The Thirst for Annihilation*, cit., pp. 16-18. See also | Si veda anche L. Tripaldi, *Mater Dolorosa*, in Gruppo di Nun, *Demonologia rivoluzionaria*, cit., pp. 173-204; En. tr. *Mater Dolorosa*, in Gruppo di Nun, *Revolutionary Demonology*, cit., pp. 173-206.
17 Cf. | Cfr. Idem, *The Thirst for Annihilation*, cit., p. 11.
18 Cf. | Cfr. *ibid.*
19 V. Mattioli, *Solarizzazione*, cit., p. 208; En. tr. *Solarisation*, cit., pp. 210, 211. See also | Si veda anche C. Kulesko, *Coltivare le tenebre*, in Gruppo di Nun, *Demonologia rivoluzionaria*, cit., pp. 161-172; En. tr. *Cultivating Darkness*, in Gruppo di Nun, *Revolutionary Demonology*, cit., pp. 159-172. See also | Si veda anche A. Solomon, *The Noonday Demon. An Atlas of Depression*, Scribner, New York 2001; tr. it. *Il demone di mezzogiorno. Depressione: la storia, la scienza, le cure*, Mondadori, Milano 2013.
20 P. Klossowski, *Le bain de Diane*, J.-J. Pauvert, Paris 1956; En. tr. *Diana at Her Bath*, in Idem, *Diana at Her Bath. The Women of Rome* (1990), Marsilio, New York 1998, pp. 1-84; tr. it. *Il bagno di Diana* (1962), Adelphi, Milano 2018.
21 E. Monacelli, *La più alta forma di gnosi*, in Gruppo di Nun, *Demonologia rivoluzionaria*, cit., pp. 231-253, in particular | in particolare p. 241; En. tr. *The Highest Form of Gnosis*, in Gruppo di Nun, *Revolutionary Demonology*, cit., pp. 235-262, in particular | in particolare p. 250.
22 Cf. | Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980; En. tr. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987; tr. it. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Cooper & Castelvecchi, Roma 2003.
23 Cf. | Cfr. S. Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien 1920; En. tr. *Beyond the Pleasure Principle*, Dover Publications, Garden City 2014; tr. it. *Al di là del principio di piacere*, Bollati Boringhieri, Torino 1986.
24 N. Land, *Barker Speaks. The CCRU Interview with Professor D.C. Barker*, in Idem, *Fanged Noumena. Collected Writings 1987-2007*, edited by | a cura di R. Mackay, R. Brassier, Urbanomic-Sequence Press, Falmouth-New York 2011, pp. 493-505, in particular | in particolare p. 497.
25 *Ibid.*, pp. 497-498.
26 Cf. | Cfr. L. Tripaldi, *Mater Dolorosa*, cit., p. 187; En. tr. *Mater Dolorosa*, cit., p. 188. See also | Si veda anche E. Monacelli, *La più alta forma di gnosi*, cit., pp. 241, 242; En. tr. *The Highest Form of Gnosis*, cit., p. 250.
27 Cf. | Cfr. N. Land, *Fanged Noumena*, cit., in particular chapters | in particolare i capitoli *Circuitries*, *Machinic Desire* and | e *Meltdown*, pp. 289-318, 319-344, 441-459; tr. it. *Circuiterie*, *Desiderio macchinico* and | e *Collasso*, in Idem, *Collasso. Scritti 1987-1994*, Luiss University Press, Roma 2020, pp. 131-161, 163-189, 191-209.
28 Cf. | Cfr. Gruppo di Nun, *Dogma*, in Idem, *Demonologia rivoluzionaria*, cit., pp. 23-32, in particular | in particolare p. 27; En. tr. *Dogma*, in Gruppo di Nun, *Revolutionary Demonology*, cit., pp. 17-25, in particular | in particolare p. 21. See also | Si veda anche V. Mattioli, *Solarizzazione*, cit., p. 207; En. tr. *Solarisation*, cit., p. 209.
29 Cf. | Cfr. S. O'Sullivan, *The Missing Subject of Accelerationism*, in "Mute", 12 September | settembre 2014, available online at | disponibile al link www.metamute.org/editorial/articles/missing-subject-accelerationism, accessed | consultato il 02/10/2024.
30 C. Kulesko, *(A)teologia gotica. Alcune note su insurrezione gotica ed estinzionismo attivo*, in Gruppo di Nun, *Demonologia rivoluzionaria*, cit., pp. 127-146, in particular | in particolare p. 145; En. tr. *Gothic (A)theology. Some Notes on Gothic Insurrection and Active Extinctionism*, in Gruppo di Nun, *Revolutionary Demonology*, cit., pp. 125-144, in particular | in particolare pp. 142-143. See also | Si veda anche E. Brennan, *The Politics of Excess and Restraint. Reading Bataille alongside and against Accelerationism*, in W. Stronge (ed. | a cura di), *Georges Bataille and Contemporary Thought*, Bloomsbury, London 2017, pp. 217-238.
31 Cf. | Cfr. P. Gorini, *Due fenomeni geologici spiegati col mezzo degli esperimenti plutonici*, Editori del Politecnico, Milano 1862.
32 L. Tripaldi, *Mater Dolorosa*, cit., pp. 199, 200; En. tr. *Mater Dolorosa*, cit., p. 201.
33 Cf. | Cfr. *ibid.*, pp. 194-195; En. tr. *ibid.*, pp. 195-196.
34 *Ibid.*, p. 195; En. tr. *ibid.*, p. 196.
35 *Ibid.*
36 *Ibid.*, p. 177; En. tr. *ibid.*, p. 177.
37 P. Klossowski, *Il bagno di Diana*, quoted | citato in *ibid.*, p. 195; En. tr. *Diana at Her Bath*, quoted | citato in *ibid.*, p. 196.
38 Cf. | Cfr. L. Tripaldi, *Mater Dolorosa*, cit., pp. 177, 194; En. tr. *Mater Dolorosa*, cit., pp. 177, 195.
39 *Ibid.*, p. 194; En. tr. *ibid.*, p. 195.
40 L. Nevelson, quoted | citato in G. Herren, *The Self-Reflexive Art of Don DeLillo*, Bloomsbury, New York 2019, pp. 89-91.
41 Cf. | Cfr. D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 70; tr. it. *Underworld*, cit., p. 70.
42 Cf. | Cfr. G. Herren, *The Self-Reflexive Art of Don DeLillo*, cit., p. 88. See also | Si veda anche D. DeLillo, *Underworld*, cit., pp. 70, 78; tr. it. *Underworld*, cit., p. 79.
43 R. Negarestani, *Cyclonopedia. Complicity with Anonymous Materials*, Re.press, Melbourne 2008, p. 115; tr. it. *Cyclonopedia. Complicità con materiali anonimi*, Luiss University Press, Roma 2021, p. 169.
44 D. DeLillo, *Underworld*, cit., pp. 435-436; tr. it. *Underworld*, cit., p. 465.
45 Cf. | Cfr. I. Reed, *Mumbo Jumbo*, Doubleday, New York 1972; tr. it. *Mumbo Jumbo*, minimum fax, Roma 2016.
46 D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 607; tr. it. *Underworld*, cit., p. 647.
47 *Ibid.*, pp. 433-437; tr. it. *ibid.*, pp. 462-464.
48 *Ibid.*, pp. 440-441; tr. it. *ibid.*, p. 470.
49 G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985; En. tr. *Cinema II. The Time-Image*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1989, pp. 160-161; tr. it. *L'immagine-tempo. Cinema 2* (1989), Ubulibri, Milano 1993, p. 180. See also | Si veda anche G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus*, cit., pp. 413-414; tr. it. *Mille piani*, cit., pp. 569-570; D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 442; tr. it. *Underworld*, cit., p. 471.
50 Cf. | Cfr. G. Bataille, *Histoire de l'œil*, René Bonnel, Paris 1928; En. tr. *Story of the Eye*, Urizen, New York 1977; tr. it. *Storia dell'occhio*, SE, Milano 2013. See also | si veda anche Idem, *L'anus solaire*, Éditions de la Galerie Simon, Paris 1931; En. tr. *The Solar Anus*, in Idem, *Visions of Excess. Selected Writings, 1927-1933*, edited by | a cura di A. Stoekl, University of Minnesota Press, Minneapolis 1985, pp. 5-9; tr. it. *L'ano solare*, SE, Milano 2011.
51 D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 442; tr. it. *Underworld*, cit., p. 471.
52 *Ibid.*, p. 429; tr. it. *ibid.*, pp. 457-458.
53 Cf. | Cfr. N. Mailer, *The Faith of Graffiti*, Praeger, Westport 1974.
54 Typically describing an embedded work within a work, a novel within a novel, a play within a play, the *abyme* constitutes a metatextual mirror or narratological locus point that would confer reflexive insight on the primary text itself. | Descrivendo tipicamente un'opera inserita all'interno di un'opera, un romanzo all'interno di un romanzo, un'opera teatrale all'interno di un'opera teatrale, l'*abyme* costituisce uno specchio metatestuale o un punto di riferimento narratologico che conferisce un'intuizione riflessiva sul testo primario stesso. Cf. | Cfr. A. Gide, *Journal. 1889-1939. Tome 1*, Gallimard, Paris 1948; En. tr. *The Journals of André Gide*, *Vol. I. 1889-1939*, Secker & Warburg, London 1948; tr. it. *Diario. Volume I (1887-1925)*, Bompiani, Milano 2016. See also | Si veda anche D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 442; tr. it. *Underworld*, cit., p. 471. Goldstein quoted | citato in N. Mailer, *The Faith of Graffiti*, in "Esquire", May | maggio, 1974, pp. 77-158, here | qui p. 88.
55 G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1972; En. tr. *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*, Viking Penguin, New York 1977, p. 271; tr. it. *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 1975, p. 310.
56 D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 563; tr. it. *Underworld*, cit., p. 601.

BIBLIOGRAFIE

BIBLIOGRAPHIES

Tim Matts

Downstream of Starburn. Accelerationism and the War Against the Sun

A valle di Starburn. L'accelerazionismo e la guerra contro il Sole

Bataille G., *L'anus solaire*, Éditions de la Galerie Simon, Paris 1931; En. tr. *The Solar Anus*, in Idem, *Visions of Excess. Selected Writings, 1927-1933*, edited by | a cura di Stoekl A., University of Minnesota Press, Minneapolis 1985, pp. 5-9; tr. it. *L'ano solare*, SE, Milano 2011.

Idem, *Histoire de l'œil*, René Bonnel, Paris 1928; En. tr. *Story of the Eye*, Urizen, New York 1977; tr. it. *Storia dell'occhio*, SE, Milano 2013.

Brennan E., *The Politics of Excess and Restraint. Reading Bataille alongside and against Accelerationism*, in Stronge W. (ed. | a cura di), *Georges Bataille and Contemporary Thought*, Bloomsbury, London 2017.

Deleuze G., *Cinéma 2. L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985; En. tr. *Cinema II. The Time-Image* (1985), University of Minnesota Press, Minneapolis 1989; tr. it. *L'immagine-tempo. Cinema 2* (1989), Ubulibri, Milano 1993.

Deleuze G., Guattari F., *L'anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1972; En. tr. *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*, Viking Penguin, New York 1977; tr. it. *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 1975.

Iidem, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980; En. tr. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987; tr. it. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Cooper & Castelvecchi, Roma 2003.

DeLillo D., *Underworld*, Picador, London 2022; tr. it. *Underworld*, Einaudi, Torino 1999.

Freud S., *Jenseits des Lustprinzips*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien 1920; En. tr. *Beyond the Pleasure Principle*, Dover Publications, Garden City 2014; tr. it. *Al di là del principio di piacere*, Bollati Boringhieri, Torino 1986.

Gide A., *Journal. 1889-1939. Tome I*, Gallimard, Paris 1948; En. tr. *The Journals of André Gide, Vol. I. 1889-1939*, Secker & Warburg, London 1948; tr. it. *Diario. Volume I (1887-1925)* and | e *Diario. Volume II (1926-1950)*, Bompiani, Milano 2016.

Gorini P., *Due fenomeni geologici spiegati col mezzo degli esperimenti plutonici*, Editori del Politecnico, Milano 1862.

Gruppo di Nun, *Demonologia rivoluzionaria*, Nero, Roma 2020; En. tr. *Revolutionary Demonology*, Urbanomic, Falmouth 2022.

Herren G., *The Self-Reflexive Art of Don DeLillo*, Bloomsbury, London 2019.

Klossowski P., *Le bain de Diane*, J.-J. Pauvert, Paris 1956; En. tr. *Diana at Her Bath*, in Idem, *Diana at Her Bath. The Women of Rome* (1990), Marsilio, New York 1998, pp. 1-84; tr. it. *Il bagno di Diana* (1962), Adelphi, Milano 2018.

Land N., *Fanged Noumena. Collected Writings 1987-2007*, Urbanomic, Falmouth 2011; parzialmente tradotto in *Collasso. Scritti 1987-1994*, Luiss University Press, Roma 2020.

Idem, *The Thirst for Annihilation. Georges Bataille and Virulent Nihilism*, edited by | a cura di Mackay R., Brassier R., Routledge, London-New York 1992.

Mailer N., *The Faith of Graffiti*, Praeger, Westport 1974.

Negarestani R., *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials*, Re:press, Melbourne 2008; tr. it. *Cyclonopedia. Complicità con materiali anonimi*, Luiss University Press, Roma 2021.

O'Sullivan S., *The Missing Subject of Accelerationism*, in "Mute", 12 September | settembre 2014, www.metamute.org/editorial/articles/missing-subject-accelerationism, accessed | consultato il 02/10/2024.

Reed I., *Mumbo Jumbo*, Doubleday, New York 1972; tr. it. *Mumbo Jumbo*, Minimum Fax, Roma 2016.

Solomon A., *The Noonday Demon. An Atlas of Depression*, Scribner, New York 2001; tr. it. *Il demone di mezzogiorno. Depressione: la storia, la scienza, le cure*, Mondadori, Milano 2013.

Stronge S. (ed. | a cura di), *Georges Bataille and Contemporary Thought*, Bloomsbury, London 2017.

Agostino De Rosa

Sotto il segno dell'astro cabalistico. Alfabeti di fuoco e immagini modellate dal Sole

Under the Sign of the Kabbalistic Star. Alphabets of Fire and Images Shaped by the Sun

Accolti P., *Lo inganno degl'occhi, prospettiva pratica*, Pietro Cecconcelli, Firenze 1625.

Caramuel y Lobkowitz J., *Architectura civil recta y obliqua*, Camillo Corrado, Vigevano 1678; parzialmente ristampato in | partially reprinted in Società Storica Vigevanese (a cura di | eds.), *Por Don Ivan Caramuel. De la architectura civil recta y obliqua*, Diakronia, Vigevano 1997.

DaCosta Kaufmann T., *The Perspective of Shadows. The History of the Theory of Shadow Projection*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 38, no. 1, 1975, pp. 258-287.

Dehant V., Mathews P.M., *Precession, Nutation and Wobble of the Earth*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.

Dehombres J., Sakarovitch J. (a cura di | eds.), *Désargues en son temps*, Librairie Scientifique A. Blanchard, Paris 1994.

Demattei S., *J.C. de Lobkowitz. Trasformazioni per la ricerca dello spazio obliquo*, tesi di dottorato | Phd Thesis, Università degli Studi di Genova, 2000.

De Rosa A. (a cura di | ed.), *James Turrell. Geometrie di luce. Roden Crater Project*, Electa, Milano 2007.

De Rosa A., Sgrosso A., Giordano A., *La geometria nell'immagine. Storia dei metodi di rappresentazione*, vol. II (*Rinascimento e Barocco*), Utet, Torino 2001.

Idem, *Geometrie dell'ombra. Storia e simbolismo della teoria delle ombre*, CittàStudi, Milano 1997.

Evans R., *Translations from Drawing to Building*, in "Architectural Association School of Architecture", no. 12, 1986, pp. 3-18; tr. it. *Traduzione dal disegno all'edificio*, in "Casabella", no. 530, dicembre | December 1986, pp. 36-47.

Field V., Gray J.J., *The Geometrical Work of Girard Désargues*, Springer, Berlin-New York 1987.

Floirensa A., *Juan Caramuel y su arquitectura oblicua*, in Association Española para el Progreso de las Ciencias. Congreso de Barcelona, *Duodécimo congreso*, Est. Tip. Huelves y Cía, Madrid 1929, vol. I, pp. 105-121.

Friedelmeyer J.-P., *L'impulsion originelle de Poncelet dans l'invention de la géométrie projective*, in Bioesmat-Martagon L. (a cura di | ed.), *Éléments d'une biographie de l'espace projectif*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy 2010, pp. 55-158.

Gasperuzzo F., *Mostruose Architetture. Le obliquazioni di Juan Caramuel De Lobkowitz*, tesi di dottorato | Phd Thesis, Università Iuav di Venezia, 2020.

Guidoni Marino A., *Il colonnato di Piazza San Pietro. Dall'architettura obliqua del Caramuel al classicismo berniniano*, in "Palladio. Rivista di storia dell'architettura e restauro", no. 23, 1973, pp. 81-120.

Lambert J.H., *La perspective affranchie de l'embarras du plan géometral*, Heidegguer, Zürich 1759.

Lindberg D.C., *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, The University of Chicago Press, Chicago 1976.

Malle L., *Transparence et Transcendance*, in Charbonneaux A.-M., Norbert H. (a cura di | eds.), *Architectures de Lumière*, Marval, Paris 2000.

McEvilley T., Ottmann K., *Charles Ross. The Substance of Light*, Radius Books, Santa Fe 2012.

Pedretti C., *Studi Vinciani. Documenti, analisi e inediti leonardeschi*, Librairie Droz, Genève 1957.

Pérez-Gómez A., Pelletier L., *Architectural Representation and the Perspective Hinge*, The MIT Press, Cambridge Mass.-London 1997.

Pissavino P. (a cura di | ed.), *Le meraviglie del probabile. Juan Caramuel, 1606-1682*, Atti del convegno internazionale di studi (Vigevano, 29-31 ottobre 1982), Comune di Vigevano, Vigevano 1990.

Plinio il Vecchio, *Storia Naturale*, Einaudi, Torino 1982, vol. I (*Cosmologia e Geografia*).

Poncelet J.-V., *Traité des propriétés projectives des figures. Ouvrage utile à ceux qui s'occupent de la géométrie descriptive et d'opérations géométriques sur le terrain 1865-1966*, Gauthier-Villars, Paris 1865-1966.

Ramírez J.A., *Dios, Arquitecto, J.B. Villalpando y el Templo de Salomón*, Siruela, Madrid 1991.

Ronchi V., *L'optique de Léonard de Vinci*, in *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au seizième siècle*, Centre National de la Recherche Scientifique-Presses Universitaires de France, Paris 1953, pp. 115-120.

Rosenblum R., *The Origin of Painting. A Problem in the Iconography of Romantic Classicism*, in "The Art Bulletin", vol. 39, no. 4., dicembre | December 1957, pp. 279-290.

Sinnreich U., Unna K. (a cura di | eds.), *James Turrell. Geometrie des Lichts/Geometry of Light*, Hatje Cantz, Berlin 2009.

Taton R., *La géométrie projective en France de Desargues à Poncelet*, Palais de la Découverte-Université de Paris, Paris 1951.

Villalpando J.B., *El Templo de Salomón*, a cura di | edited by Ramírez J.A., Siruela, Madrid 1991.

Vitruvio, *I dieci libri dell'architettura, tradotti e commentati da Daniele Barbaro* (1567), Il Polifilo, Milano 1987; En. tr. *Daniele Barbaro's Vitruvius of 1567*, a cura di | edited by Williams K., Birkhäuser, Basel 2019.

Andreas Körner

Thriving Chronodiversity. Contextualising Weathering as Ornament in Architecture

Thriving Chronodiversity. Contestualizzare il *weathering* come ornamento in architettura

Bloomer K.C., *The Nature of Ornament. Rhythm and metamorphosis in architecture*, W.W. Norton & Company, New York 2000.

Brand S., *How Buildings Learn. What Happens After They're Built*, Viking, New York 1994.

Chapman J., Reiss M.J., *Ecology. Principles and applications* (1992), Cambridge University Press, Cambridge 1999; tr. it. *Ecologia. Principi e applicazioni*, Zanichelli, Bologna 1994.

Collins P., *Changing Ideals in Modern Architecture. 1750-1950* (1965), McGill University Press, Montreal 1973; tr. it. *I mutevoli ideali dell'architettura moderna*, il Saggiatore, Milano 1973.

Cruz M., *Design for Ageing Buildings. An Applied Research of Poikilohydric Living Walls*, in Lu D. (ed. | a cura di), *The Routledge Companion to Contemporary Architectural History*, Routledge, New York 2023, pp. 452-468.

Idem, *Paramateriality. Novel Biodigital Manifolds*, in Voyatzaki M. (ed. | a cura di), *Architectural Materialisms. Nonhuman Creativity*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2020, pp. 88-110.

Doerr S.H., Matthews J.A., *Weathering*, in Matthews J.A. (ed. | a cura di), *Encyclopedia of Environmental Change*, SAGE, Los Angeles 2014, p. 1167.

Domeisen O., *The Quest for Ornament*, in "Detail", vol. 6, November-December | novembre-dicembre 2008, pp. 574-586.

Farmer J., *Elderflora. A Modern History of Ancient Trees*, Picador, London 2023.

Handa R., *Allure of the Incomplete, Imperfect, and Impermanent. Designing and Appreciating Architecture as Nature*, Routledge, New York 2015.

Harbison R., *Reflections on Baroque*, Reaktion Books, London 2002.

Harries K., *The Ethical Function of Architecture*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1998.

Holzhey C.F.E., *Weathering Ambivalences. Between Language and Physics*, in Idem, Wedemeyer A. (eds. | a cura di), *Weathering. Ecologies of Exposure*, Institute for Cultural Inquiry, Berlin 2020, pp. 3-40.

Hosey L., *The Shape of Green. Aesthetic Imperatives*, in "Places Journal", June | giugno 2012, available online at | disponibile al sito www.placesjournal.org/article/the-shape-of-green-aesthetic-imperatives/?cn-reloaded=1, accessed | consultato il 10/11/2024.

Hunt J.D., Leatherbarrow D., *Alois Riegl. 1903*, in Hunt J.D., Leatherbarrow D. (eds. | a cura di), *Book of Ruins*, Lund Humphries, London 2022, pp. 221-226.

Ingold T., *Making. Archaeology, Anthropology, Art and Architecture*, Routledge, London 2013; tr. it. *Making. Archeologia, antropologia, arte e architettura*, Raffaele Cortina, Milano 2019.

Iversen M., *Alois Riegl. Art History and Theory*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2003.

Jencks L., *An Ornament of Sustainability, or, How Do I Keep This Damn Orchid Alive?*, in Born M., Furján H.M., Jencks L., Crosby P.M. (ed. | a cura di), *Dirt*, PennDesign-The MIT Press, Philadelphia-Cambridge Mass. 2012, pp. 290-301.
Jones O., *General Principles in the Arrangement of Form and Colour, in Architecture and the Decorative Arts, which are Advocated Throughout This Work*, in Idem, *The Grammar of Ornament*, Day and Son, London 1856, pp. 4-6.
Körner A., *Variegated Poché. Exploring Thermochromic Materials As Surrogate Models for the Design Integration of Surface Weathering in Architecture*, PhD thesis, University of Innsbruck, Innsbruck 2023.
Idem, *Ornate Sustainability. Climate Crisis, Articulations of Weather, and Other Shapes of Nature*, in "FACES. Journal d'architecture", no. 77, 2020, pp. 66-69.
Lamprakos M., *Riegl's "Modern Cult of Monuments" and the Problem of Value*, in "Change Over Time", vol. 4, no. 2, 2014, pp. 418-435.
Loos A., *Ornament und Verbrechen* (1908), in Idem, *Sämtliche Schriften*, a cura di | edited by di Glück F., Herold, Wien-München 1962, pp. 276-288; En. tr. *Ornament and Crime*, in Idem, *Crime and Ornament. The Arts and Popular Culture in the Shadow of Adolf Loos*, edited by | a cura di Miller B., Ward M., XYZ Books, Toronto 2002; tr. it. *Ornamento e delitto*, in Idem, *Parole nel vuoto* (1972), Adelphi, Milano 2011, pp. 217-228.
Lynn G., *The Structure of Ornament*, in Leach N., Turnbull D., Williams C. (eds. | a cura di), *Digital Tectonics*, Wiley-Academy, Chichester 2004, pp. 63-68.
Massin P., *Zur Konstitution des Ornaments in der Architektur. Historiografie, Gegenwart und Morphologie*, PhD thesis, University of Innsbruck, Innsbruck 2021.
Mestre N., *Over-Designed Ecologies*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", no. 3 (*Nella selva | Wildness*), Fall-Winter | autunno-inverno 2020, pp. 108-121.
Mostafavi M., Leatherbarrow D., *On Weathering. Life of Buildings in Time*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1993.
Parker B., Cruz M., *Symbiotic Tectonics of the Biocene*, in Pardal C., Corbat E. (eds. | a cura di), *Integrative Façades. Everything That Can Happen Between Inside and Outside*, Recolectores Urbanos Editorial, Málaga 2023, pp. 152-161.
Picon A., *Ornament. The Politics of Architecture and Subjectivity*, Wiley, Chichester 2013.
Rahm P., *Natural History of Architecture. How Climate, Epidemics and Energy Have Shaped Our Cities and Buildings*, Pavillon de l'Arsenal, Paris 2020.
Riegl A, *Der Moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, W. Braumüller, Wien-Leipzig 1903; En. tr. *The Modern Cult of Monuments. Its Character and Its Origin* (1903), in "Oppositions", no. 25, 1982, pp. 21-51; tr. it. *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere, i suoi inizi* (1990), edited by | a cura di Scarrocchia S., Abscondita, Milano 2017.
Idem, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Georg Siemens, Berlin 1893; En. tr. *Problems of Style. Foundations for a History of Ornament*, edited by | a cura di Castriota D., Princeton University Press, Princeton 1992; tr. it. *Problemi di stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale*, Feltrinelli, Milano 1963.
Ruskin J., *The Stones of Venice* (1852), edited by | a cura di Links J.G., Da Capo Press, New York 2003; tr. it. *Le pietre di Venezia*, Rizzoli, Milano 1997.
Schittich C., *Shell, Skin, Materials*, in Idem (ed. | a cura di), *Building Skins*, Birkäuser, Basel 2006.
Simmel G., *Die Ruine. Ein Ästhetischer Versuch*, in "Der Tag", no. 96, 22.02.1907; En. tr. *The Ruin*, in Idem, *Two Essays*, in "The Hudson Review", vol. 11, no. 3, Autumn | autunno 1958, pp. 379-385; tr. it. *La rovina*, in "Rivista di estetica", year | anno XXI, no. 8, 1981, pp. 121-127.
Stewart S., *The Ruins Lesson. Meaning and Material in Western Culture* (2020), The University of Chicago Press, Chicago 2021.
Wedebrunn O., *Identities of Materials. Themes of Ideas and Perception in Architectural Use of Materials*, in Bahar C.H. (ed. | a cura di), *Constructions of Tectonics for the Postindustrial World. Proceeding of the 1996 ACSA European Conference, Copenhagen*, ACSA Press, Washington DC 1997, pp. 119-124.
Wölfflin H., *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, Kgl, Hof- & Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn, München 1886; En. tr. *From Prolegomena to a Psychology of Architecture*, KeepAhead Books, Colorado Springs 2017; tr. it. *Psicologia dell'architettura*, edited by | a cura di Scarpa L., Fornari D., et al., Milano 2010.

Alberto Petracchin
All'ombra della piramide. Magia e tecnica dell'architettura solare
In the Shadow of the Pyramid. Magic and Technique in Solar Architecture

Angélil M., Malterre-Barthes C. (a cura di | eds.), *Cairo Desert Cities*, Ruby Press, Berlin 2018.
Bataille G., *Le paradoxe de la mort et la pyramide*, in "Critique", no. 54, 1951, pp. 483-497; tr. it. *Il paradosso della morte e la piramide*, in Idem, *L'aldilà del serio e altri saggi*, a cura di | edited by Papparo F.C., Guida, Napoli 2000, pp. 191-208.
Idem, *La limite de l'utile*, in Idem, *La Part maudite*, Les Éditions de Minuit, Paris 1949, pp. 1-40; tr. it. *Il limite dell'utile*, a cura di | edited by Papparo F.C., Adelphi, Milano 2000; En. tr. *The Limit of the Useful*, a cura di | edited by Kundson C.A., Elliot T., The MIT Press, Cambridge Mass. 2023.
Idem, *La notion de dépense*, in "La critique sociale", no. 7, 1933, pp. 7-15; tr. it. *Il dispendio*, a cura di | edited by Pulcini E., Armando, Roma 1997; En. tr. *The Notion of Expenditure*, in Idem, *Visions of Excess. Selected Writings, 1929-1933*, a cura di | edited by Stoekl A., The University of Minnesota Press, Minneapolis 1986, pp. 116-129.
Idem, *L'anus solaire*, Éditions de la Galerie Simon, Paris 1931; En. tr. *The Solar Anus*, a cura di | edited by Bellos D., Canongate, Edinburgh 2010; tr. it. *L'ano solare*, SE, Milano 2011.
Idem, *Soleil pourri*, in "Documents", vol. 3, no. 1, 1930, pp. 3-4; En. tr. *Rotten Sun*, in Idem, *Visions of Excess. Selected Writings, 1929-1933*, edited by Stoekl A., The University of Minnesota Press, Minneapolis 1986, pp. 57-58.
Bauval R., Gilbert A., *The Orion Mystery. Unlocking the Secrets of the Pyramids*, Crown Publishers, New York 1994; tr. it. *Il mistero di Orione. Alla scoperta dei segreti delle piramidi*, Corbaccio, Milano 2000.
Campagna F., *Technic and Magic. The Reconstruction of Reality*, Bloomsbury, London 2018; tr. it. *Magia e tecnica. La ricostruzione della realtà*, Tlon, Milano 2021.
Černy J., *A Note on the Recently Discovered Boat of Cheops*, in "The Journal of Egyptian Archaeology", vol. 41, dicembre | December 1955, pp. 75-79.
Gritti A., *Da Firenze a "Psicon". Cronache di un viaggio all'interno e all'intorno dell'architettura | From Florence to "Psicon". Chronicles of a Journey within and around Architecture*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", no. 6 (*Magic*), 2022, pp. 88-109.
Eisenman P., *Architecture and the Problem of the Rhetoric Figure*, in Idem, *Inside Out. Selected Writings 1963-1988*, Yale University Press, New Haven 2004, pp. 202-207; tr. it. *L'architettura e il problema della figura retorica*, in Idem, *Inside out. Scritti 1963-1988*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 318-326.
Fagiolo M., *La piramide in espansione. Architettura espressionista e "comunismo cosmico"*, in "Psicon. Rivista internazionale di architettura", nos. 2-3 (*Dall'espressionismo al razionalismo*), 1975, pp. 18-37.
Foucault M., *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966; tr. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1998; En. tr. *The Order of Things, Vintage Books*, New York 1994.
Holl S., *Parallax*, Princeton Architectural Press, New York 2000; tr. it. *Parallax. Architettura e percezione*, postmedia books, Milano 2004.
Hui Y., *The Question Concerning Technology in China. An Essay in Cosmotechnics*, Urbanomic, Falmouth 2016; tr. it. *Cosmotecnica. La questione della tecnologica in Cina*, Nero, Roma 2021.
Ishigami J., *Another Scale of Architecture*, Lixil, Tokyo 2020.
Jenkins N., *The Boat Beneath the Pyramid. King Cheops's Royal Ship*, Thames and Hudson, New York 1980.
Marini S., *Moby Dick: Avventure e scoperte | Moby Dick: Adventures and Discoveries*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", no. 5 (*Moby Dick: Avventure e scoperte | Moby Dick: Adventures and Discoveries*), 2021, pp. 8-15.
Minissi F., Markab Khûfû M., *Le musée des bateaux de Chéops près de la grande pyramide de Gizah*, Ministère de l'Orientation Nationale, Direction générale des antiquités, Cairo 1961.
Negarestani R., *Cyclonopedia. Complicity with Anonymous Materials*, Re.Press, Melbourne 2008; tr. it. *Cyclonopedia. Complicità con materiali anonimi*, Luiss University Press, Roma 2021.
Procureur S., Morishima K., Kuno M. *et al.*, *Precise Caracterization of a Corridor-Shaped Structure in Khufu's Pyramid by Observation of Cosmic-Ray Muons*, in "Nature Comunications", vol. 1144, no. 14, 2023.
"Psicon. Rivista internazionale di architettura", no. 1 (*Architettura e simbolismo solare*), 1974.
Sloterdijk P., *Globes. Spheres Volume II: Macrospherology*, Semiotext[e], South Pasadena 2014; tr. it. *Sfere II. Globi*, Raffaello Cortina, Milano 2014.
Verner M., *Il mistero delle piramidi. I segreti, la cultura, gli enigmi e la scienza dei grandi monumenti egiziani*, Newton Compton, Roma 2002; En. tr. *The Pyramids. The Mystery, Culture, and Science of Egypt's Great Monuments*, Grove Press, New York 2001.

90 – 97 Jimmi Pianezzola
Villa no. 3. Dispositivo solare
Villa no. 3. Solar Device

98 – 100 Pier Franco Midali
Viganella Double Sun

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

Direttrice | Editor-in-Chief
Sara Marini, Università Iuav di Venezia

Consiglio editoriale | Editorial Board
Fabrizio Barozzi, Barozzi Veiga
Francesco Bergamo, Università Iuav di Venezia
Felice Cimatti, Università della Calabria
Juan Carlos Dall'Asta, Xi'an Jiaotong-Liverpool University
Dario Gentili, Università degli Studi Roma Tre
Sebastián Irarrázaval, Pontificia Universidad Católica de Chile
Angela Mengoni, Università Iuav di Venezia
Nieves Mestre, Universidad Politécnica de Madrid
Alessandro Orsini, Columbia University
Gundula Rakowitz, Università Iuav di Venezia
Luka Skansi, Politecnico di Milano

Comitato scientifico | Advisory Board
Petar Bojanić, University of Belgrade
Giuliana Bruno, Harvard University
José María Calvo López, Universidad Politécnica de Cartagena
Emanuele Coccia, École des Hautes Études en Sciences Sociales
Michele Cometa, Università degli Studi di Palermo
Giovanni Corbellini, Politecnico di Torino
Giuseppe D'Acunto, Università Iuav di Venezia
Serenella Iovino, University of North Carolina at Chapel Hill
Andreas Kreul, Universität Bremen
Andrew Leach, University of Sydney
Gianfranco Marrone, Università degli Studi di Palermo
Pasquale Miano, Università degli Studi di Napoli Federico II
Inés Moisset, Universidad de Buenos Aires - Conicet
Fiamma Montezemolo, University of California, Davis
Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, University of Westminster
Andrea Pinotti, Università degli Studi di Milano
Marko Pogacnik, Università Iuav di Venezia
Alessandro Rocca, Politecnico di Milano
Eduardo Roig, Universidad Politécnica de Madrid
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
Pietro Alfano, Giulia Bersani, Giovanni Carli, Diana Carta, Egidio Cutillo, Giacomo De Caro, Stefano Eger, Simone Lavezzaro, Francesco Maranelli, Elisa Monaci, Andrea Pastorello, Alberto Petracchin, Francesca Rognoni, Riccardo Segradin, Davide Zaupa, Luca Zilio.

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

Layout grafico | Graphic Layout
bruno, Venezia

Impaginazione | Layout
Redazione Vesper | Vesper Editorial Staff

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

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

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

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

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

Periodicità semestrale | Six-monthly Journal

Fondi per la pubblicazione | Publication Funding
Dipartimento di eccellenza 2023-2027 - Finanziamento Mur

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

No. 12 | Solar
Primavera | Estate 2025
Spring | Summer 2025

Autori | Authors
Tommaso Bartoloni, *dottorando in Composizione architettonica e urbana*, Università Iuav di Venezia.
Francesca Belloni, *professoressa associata in Composizione architettonica e urbana*, Politecnico di Milano.
Giulia Bersani, *dottoranda in Culture del progetto*, Università Iuav di Venezia.
Silvia Berselli, *ricercatrice in Storia dell'architettura*, Università degli Studi di Parma.
Jacopo Bonat, *dottorando in Ingegneria Civile-ambientale e Architettura*, Università degli Studi di Trieste.
Silvia Camporesi, *fotografa e artista*, Forlì.
Marco Cimillo, *Senior Associate Professor in Architecture*, XJTLU Xi'an Jiaotong-Liverpool University.
Hugo de Almeida Pinho, *artist*, Lisboa.
Agostino De Rosa, *professore ordinario in Disegno*, Università Iuav di Venezia.
Anna Livia Friel, *Research Associate in Architecture*, TU Wien.
Simone Gobbo, *ricercatore in Composizione architettonica e urbana*, Università Iuav di Venezia.
Pierluigi Grandinetti, *già professore ordinario in Composizione architettonica e urbana*, Università Iuav di Venezia.
Inter-, *Architectural Research and Design Studio*, Zürich.
Francesco Jodice, *artista visivo*, Milano.
Andreas Körner, *Assistant Professor in Experimental Architecture*, University of Innsbruck; *Lecturer in Bio-integrated Design*, University College London.
Gabriella Liva, *professoressa associata in Disegno*, Università Iuav di Venezia.
Živilė Mantrimaitė, *Indipendent Researcher*, Vilnius.
Tim Matts, *Writer and Visual Artist*, London-Los Angeles.
Pier Franco Midali, *già sindaco di Viganella*, Verbano-Cusio-Ossola.
Cristina Moraru, *Lecturer in Visual Arts*, National University of the Arts "George Enescu".
Filippo Perfetti, *dottorando in Storia dell'arte, cinema, media audiovisivi e musica*, Università degli Studi di Udine.
Alberto Petracchin, *assegnista di ricerca in Composizione architettonica e urbana*, Università Iuav di Venezia.
Jimmi Pianezzola, *architetto*, Vicenza.
Annamaria Prandi, *Ludens architetti*, Zurigo.
Marco Provinciali, *architetto*, *fondatore Supervoid*, Roma.
Lorenzo Renzullo, *dottorando in Composizione architettonica e urbana*, Università degli Studi di Napoli Federico II.
Sandro Rolla, *Associate Professor in Architecture*, XJTLU Xi'an Jiaotong-Liverpool University.
Valter Scelsi, *professore ordinario in Composizione architettonica e urbana*, Università degli Studi di Genova.
Giovanna Silva, *fotografa*, Milano; *docente*, Isia Urbino.
Studio Other Spaces, *Arts and Architecture Studio*, founded by Ólafur Elíasson and Sebastian Behmann, Berlin.
Vincenzo Valentino, *assegnista di ricerca in Composizione architettonica e urbana*, Università degli Studi di Napoli Federico II.
Andrea Vescovini, *Ludens architetti*, Reggio Emilia.
Matteo Zambon, *dottorando in Ingegneria Civile-ambientale e Architettura*, Università degli Studi di Trieste.
Davide Zaupa, *dottorando in Culture del progetto*, Università Iuav di Venezia.

Tutti i contributi pubblicati sono sottoposti a un procedimento di revisione tra pari (Double-Blind Peer Review) a eccezione dei testi presenti nelle rubriche Citazione, Inserto, Racconti e Ring. | All published contributions are submitted to a Double-Blind Peer Review process except for the sections Quote, Extra, Tales and Ring.

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

ISBN 978-88-229-2336-3
ISSN 2704-7598

Finito di stampare nel mese di maggio 2025 da | Printed on May 2025 by Tecnostampa srl, Loreto (AN).





Vesper è inserita negli elenchi dell'Agenzia nazionale di valutazione del sistema universitario e della ricerca (Anvur) delle riviste di Classe A nei settori concorsuali *08/D1 - Progettazione architettonica*, *08/F1 - Pianificazione e progettazione urbanistica e territoriale* e *11/C4 - Estetica e filosofia dei linguaggi* e delle riviste scientifiche nelle aree non bibliometriche *08 - Ingegneria civile e Architettura*, *10 - Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche* e *11 - Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche*. | *Vesper* is included into the lists compiled by the Italian National Agency for the Evaluation of Universities and Research Institutes of Class A journals (academic fields for Italian university national recruitment *08/D1 - Architectural Design*, *08/F1 - Urban and Landscape Planning and Design* and *11/C4 - Aesthetics and Philosophy of Languages*) and scientific journals (Italian academic areas *08 - Civil Engineering and Architecture*, *10 - Antiquities, Philology, Literary Studies, Art History* and *11 - History, Philosophy, Pedagogy and Psychology*, with the exception of their bibliometric subfields).

Vesper è inserita nel | is included into the Norwegian Register for Scientific Journals, Series and Publishers redatto da | compiled by National Board of Scholarly Publishing e | and Norwegian Directorate for Higher Education and Skills.

Vesper è indicizzata in | is indexed in SCOPUS, JSTOR, Torrossa e | and EBSCO.

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

No. 1 | Supervenice
Autunno | Inverno 2019
Fall | Winter 2019

No. 2 | Materia-autore | Author-Matter
Primavera | Estate 2020
Spring | Summer 2020

No. 3 | Nella selva | Wildness
Autunno | Inverno 2020
Fall | Winter 2020

No. 4 | Esili e esodi | Exiles and Exoduses
Primavera | Estate 2021
Spring | Summer 2021

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

No. 6 | Magic
Primavera | Estate 2022
Spring | Summer 2022

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

No. 8 | Vesper
Primavera | Estate 2023
Spring | Summer 2023

No. 9 | L'avversario | The Adversary
Autunno | Inverno 2023
Fall | Winter 2023

No. 10 | Progetto Eden | Eden Project
Primavera | Estate 2024
Spring | Summer 2024

No. 11 | Miserabilia
Autunno | Inverno 2024
Fall | Winter 2024

No. 12 | Solar
Primavera | Estate 2025
Spring | Summer 2025

No. 13 | Giancarlo De Carlo Trajectories
Autunno | Inverno 2025
Fall | Winter 2025