

CARMEN ANDRIANI, ELENA ANTONIOLLI, GIORGIA AQUILAR,  
LAURA ARRIGHI, ALBERTO AZIANI, BEATRICE BALDUCCI,  
CAMILLA BERNAVA, GIULIA BERSANI, ALBERTO BERTAGNA,  
GIACOMO BRUNELLI, MARIO CANNELLA, GIOVANNI CARLI,  
CLAUDIO CERASOLI, GIANLORENZO CHIARALUCE, MAURIZIO  
COCCO, ARIANNA COLOMBO, MARCO CROSATO, PIETRO DALLE  
NOGARE, MICHAEL DANNER, GIACOMO DE CARO, DIMITRI DE  
RADA, FRANCESCO DI MAIO, DAMIANO DI MELE, ANNAMARIA  
D'URSI, EDOARDO FANTERIA, VALENTINA FERRITTI,  
LUDOVICA FILIERI, FRANCESCO ROMANO FRAIOLI, MATTEO  
GARRONE, ESTHER GIANI, MASSIMILIANO GIBERTI, ANDREA  
IACOMONI, ALESSANDRO INCHES, GIACOMO INFANTINO,  
STAMATINA KOUSIDI, SILVANA KÜHTZ, UGO LA PIETRA, JACOPO  
LEVERATTO, GLORIA LISI, LEONARDO MAGRELLI, RICCARDO  
MALATTO, FRANCESCO MARCHESI, FEDERICO MARCOMINI,  
GRAZIELLA MARTURANO, LORENZO MINGARDI, STEFANO  
MELLI, EMANUELE RINALDO MESCHINI, ANNALISA METTA,  
ANDREI MOLODKIN, ELISA MONACI, ARIANNA MONDIN,  
NICCOLÒ MONTI, VINCENZO MOSCHETTI, LAURA MUCCIOLO,  
SERENA OLCUIRE, CATERINA PADOA SCHIOPPA, MARTA  
PANIGHEL, SILVIA PARENTINI, ANDREA PASTORELLO, LUANA  
PERILLI, ALBERTO PETRACCHIN, CHIARA PRADEL, KARINE  
PRÉVOT, FEDERICO RAHOLA, ALESSANDRO ROCCA, SISSI  
CESIRA ROSELLI, MASSIMO ROSSI, ANDREA SALVO ROSSI,  
KEVIN SANTUS, SARA ANNA SAPONE, GIUSEPPINA SCAVUZZO,  
ISABELLA SPAGNOLO, SEBASTIAN STEVENIERS, DANIEL  
SZLAI, GIOVANNA TAGLIASCO, MARIANNA TAGLIASCO, ALFIO  
TOMMASINI, TOMMASO TUPPINI, ETTORE VADINI, JACOPO  
VALENTINI, VINCENZO VALENTINO, SALVATORE VITALE, AMY  
M. YOUNGS, FRANCESCA ZANOTTO, DAVIDE ZAUPA, LUCA ZILIO

SELVARIO. GUIDA ALLE PAROLE  
DELLA SELVA

A CURA DI ANDREA PASTORELLO

— C —  
M —  
Y —  
L —  
L —  
A —  
D

# SELVARIO. GUIDA ALLE PAROLE DELLA SELVA

A CURA DI  
ANDREA PASTORELLO

Mimesis

SELVARIO.  
GUIDA ALLE PAROLE DELLA SELVA  
a cura di Andrea Pastorello

Il *Selvario* è una raccolta di parole urticanti, una guida per orientarsi nei lemmi della contemporaneità, una selva ulteriore entro la quale perdersi, trovarsi, sbrinarsi. Il volume restituisce gli esiti di una call for paper bandita nell'ambito del Prin «SYLVA» dall'unità di ricerca dell'Università degli Studi di Genova.

EDITORE  
Mimesis Edizioni  
Via Monfalcone, 17/19  
20099 Sesto San Giovanni  
Milano – Italia  
www.mimesisedizioni.it

PRIMA EDIZIONE  
Novembre 2023

ISBN  
9791222304939

DOI  
10.7413/1234-1234021

STAMPA  
Finito di stampare nel mese di novembre 2023  
da Digital Team – Fano (PU)

CARATTERI TIPOGRAFICI  
Union, Radim Peško, 2006  
Jjannon, François Rappo, 2019

LAYOUT GRAFICO  
bruno, Venezia

IMPAGINAZIONE  
Alberto Chiesa  
Andrea Pastorello

© 2023 Mimesis Edizioni  
Immagini, elaborazioni grafiche e testi  
© Gli Autori

Il presente volume è stato realizzato con  
Fondi Mur-Prin 2017 (D.D. 3728/2017).  
Il libro è disponibile anche in accesso aperto alla  
pagina [www.iuav.it/prin-sylva-prodotti](http://www.iuav.it/prin-sylva-prodotti).

Ogni volume della collana è sottoposto alla  
revisione di referees scelti tra i componenti del  
Comitato scientifico.

Per le immagini contenute in questo volume  
gli autori rimangono a disposizione degli  
eventuali aventi diritto che non sia stato  
possibile rintracciare. I diritti di traduzione, di  
memorizzazione elettronica, di riproduzione e  
di adattamento anche parziale, con qualsiasi  
mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

COLLANA SYLVA  
Progetto dell'Unità di ricerca dell'Università  
Iuav di Venezia nell'ambito del PRIN «SYLVA.  
Ripensare la "selva". Verso una nuova alleanza  
tra biologico e artefatto, natura e società,  
selvatichezza e umanità». Call 2017, SH2. Unità  
di ricerca: Università degli Studi di Roma Tre  
(coordinamento), Università Iuav di Venezia,  
Università degli Studi di Genova, Università  
degli Studi di Padova.

DIRETTA DA  
Sara Marini  
*Università Iuav di Venezia*

COMITATO SCIENTIFICO  
Piotr Barbarewicz  
*Università degli Studi di Udine*  
Alberto Bertagna  
*Università degli Studi di Genova*  
Malvina Borgherini  
*Università Iuav di Venezia*  
Marco Brocca  
*Università del Salento*

Fulvio Cortese  
*Università degli Studi di Trento*  
Esther Giani  
*Università Iuav di Venezia*  
Massimiliano Giberti  
*Università degli Studi di Genova*

Stamatina Kousidi  
*Politecnico di Milano*  
Luigi Latini  
*Università Iuav di Venezia*  
Jacopo Leveratto  
*Politecnico di Milano*

Valerio Paolo Mosco  
*Università Iuav di Venezia*  
Giuseppe Piperata  
*Università Iuav di Venezia*  
Alessandro Rocca  
*Politecnico di Milano*

Eduardo Roig  
*Universidad Politécnica de Madrid*  
Micol Roversi Monaco  
*Università Iuav di Venezia*  
Gabriele Torelli  
*Università Iuav di Venezia*  
Laura Zampieri  
*Università Iuav di Venezia*  
Leonardo Zanetti  
*Alma Mater Studiorum Università di Bologna*

# SELVARIO. GUIDA ALLE PAROLE DELLA SELVA

Σ I  
Y U  
L A  
V A  
Δ V

## A

- 16—31    ABBUFFATA  
          ANDREA PASTORELLO
- 32—41    ABISSO  
          GIORGIA AQUILAR
- 42—47    ABITACOLO  
          UGO LA PIETRA
- 48—53    ABUSIVO  
          GLORIA LISI
- 54—59    ACCUMULAZIONE  
          CHIARA PRADEL
- 60—65    AILANTO  
          RICCARDO MALATTO
- 66—71    APERTURA  
          LAURA MUCCIOLO
- 72—75    ARA  
          GIACOMO INFANTINO
- 76—81    AURORA  
          LEONARDO MAGRELLI
- 82—89    AVAMPOSTO  
          VINCENZO MOSCHETTI
- 90—95    AVANZO  
          ARIANNA COLOMBO

## B

- 98—103    BATTUAGE  
          GIOVANNI CARLI
- 104—107    BATTUAGE II  
          VALENTINA FERRITTI

## C

- 110—115    CADUTA  
          EDOARDO FANTERIA
- 116—121    CAMPORELLA  
          MARTA PANIGHEL
- 122—127    CANCELLAZIONE  
          DIMITRI DE RADA
- 128—133    CANE  
          MATTEO GARRONE
- 134—141    CONFLITTO  
          MASSIMILIANO GIBERTI
- 142—149    CONFLITTO II  
          FRANCESCO MARCHESI
- 150—157    CYBER-UTOPIA  
          FRANCESCO ROMANO FRAIOLI

## D

- 160—167    DECOMPOSTO  
          ELENA ANTONIOLLI

168—173 DISTURBO  
STEFANO MELLI

E

176—181 ECO  
FRANCESCO DI MAIO, NICCOLÒ  
MONTI

182—187 ECOSISTEMA  
CAMILLA BERNAVA

188—195 ESOSOMATICO  
VINCENZO VALENTINO

196—201 ESTASI  
MARCO CROSATO

F

204—209 FAME  
DANIEL SZALAI

210—215 FORMA  
ANDREA IACOMONI

216—221 FOSSILE  
FRANCESCA ZANOTTO

222—229 FREAK  
EMANUELE RINALDO MESCHINI

G

232—237 GALASSIA  
ALFIO TOMMASINI

238—245 GEOMETRIA  
ALESSANDRO ROCCA

246—253 GIUNGLA  
GIUSEPPINA SCAVUZZO

H

256—261 HYLE  
DAMIANO DI MELE

I

264—271 IBRIDO  
MASSIMILIANO GIBERTI

272—279 IEROFANIA  
LUCA ZILIO

280—285 IMPRONTA  
SALVATORE VITALE

286—293 INCOLTO  
STAMATINA KOUSIDI

294—299 INDOMITO  
ESTHER GIANI

L

302—309 LICHENE  
KARINE PRÉVOT

310—317 LIEVITO  
ANNAMARIA D'URSI, GIOVANNA  
TAGLIASCO, MARIANNA TAGLIASCO

## M

- 320—327 MACCHIA  
ANNALISA METTA
- 328—335 MACCHIA II  
FEDERICO RAHOLA
- 336—343 MACHIAVELLICO  
ANDREA SALVO ROSSI
- 344—349 MALFIDO  
GIACOMO BRUNELLI
- 350—357 MAPPA  
MASSIMO ROSSI
- 358—369 MASSONERIA  
PIETRO DALLE NOGARE
- 370—375 MIASMA  
ARIANNA COLOMBO, RICCARDO  
MALATTO
- 376—381 MINIERA  
GIACOMO DE CARO
- 382—387 MINIERA II  
CLAUDIO CERASOLI
- 388—393 MOSTRO  
ELISA MONACI

## N

- 396—403 NATURA  
LUDOVICA FILIERI
- 404—417 NEOLOGISMO  
MARIO CANNELLA

## O

- 420—427 OCCUPANTE  
GIANLORENZO CHIARALUCE
- 428—433 OCCUPANTE II  
LUANA PERILLI
- 434—437 OCCUPANTE III  
AMY M. YOUNGS
- 438—445 ORDINE  
FEDERICO MARCOMINI
- 446—451 OSSESSIONE  
LORENZO MINGARDI

## P

- 454—459 PANCIA  
SISSI CESIRA ROSELLI
- 460—465 PARADISO  
LEONARDO MAGRELLI
- 466—473 PASSAGGIO  
CATERINA PADOA SCHIOPPA

474—481	PICNIC LAURA ARRIGHI	542—547	SOSTENTAMENTO KEVIN SANTUS, ISABELLA SPAGNOLO
482—489	POETICA SILVANA KÜHTZ, SILVIA PARENTINI	548—553	SOTTOBOSCO ALBERTO AZIANI
490—495	POLITROPO BEATRICE BALDUCCI, SARA ANNA SAPONE	554—561	SOVERSIONE SERENA OLCUIRE
496—501	POSTUMANO JACOPO LEVERATTO	562—567	SPETTRO GIACOMO INFANTINO
Q		568—573	SPINA GRAZIELLA MARTURANO
504—509	QUALUNQUE MAURIZIO COCCO	574—579	SPONTANEO ETTORE VADINI
R		580—585	STRANIAMENTO GIULIA BERSANI, DAVIDE ZAUPA
512—517	RADUNO ALESSANDRO INCHES	586—597	SUPERNATURE ALBERTO BERTAGNA
518—525	RIFUGIO ARIANNA COLOMBO, RICCARDO MALATTO	T	
526—531	RILASCIO ALBERTO PETRACCHIN	600—605	TEPPISMO SEBASTIAN STEVENIERS
S		606—609	TERRACQUEO ARIANNA MONDIN
534—541	SELVA JACOPO VALENTINI	610—615	TERRACQUEO II ANDREI MOLODKIN

U

618—623 URANIFERO  
MICHAEL DANNER

V

626—637 VIAGGIO  
CARMEN ANDRIANI

638—645 VORTICE  
TOMMASO TUPPINI

Z

648—653 ZECCA  
GRAZIELLA MARTURANO

GIULIA BERSANI  
DAVIDE ZAUPA

*Ostranenie* †, termine che nella traduzione italiana assume le caratteristiche dello straniamento, è utilizzato da Viktor Šklovskij, nel saggio *L'arte come procedimento* ⚡, a indicare il nucleo concettuale attorno al quale si concentrano le riflessioni letterarie e artistiche dell'autore. Dalle pagine del testo, edito nel 1917, emerge una definizione di straniamento che non si riferisce al significato della parola in quanto tale, ma al compito ad essa affidato. Analogamente all'*informe*, voce inserita da Georges Bataille nel *Dictionnaire critique* della rivista "Documents" a indicare l'importanza de *la besogne* delle parole, il termine *ostranenie* indica uno slittamento della percezione, una prassi metodologica che libera il lettore "dall'automatismo della percezione" ⚡. Entrambi i procedimenti, seppur con premesse e orizzonti culturali diversi, tentano di sottrarre al linguaggio, e di conseguenza alla realtà, il peso inoperoso dell'ordinario a favore di una lingua che sappia parlare, per quanto in maniera frammentata, della contemporaneità ⚡. In tal senso lo straniamento, nella sua prima forma di enunciazione, risulta un artificio della scrittura, un dispositivo di spaesamento letterario volto a destrutturare la percezione delle impressioni ordinarie attraverso la deviazione del punto di vista dal familiare all'insolito, all'inedito. Ciò che l'*ostranenie* tenta di superare è il periplo privo di profondità che l'abitudine circoscrive alla realtà, lo sguardo vuoto dell'indifferenza, a sostegno di una riflessione *en abîme*, che possa avvicinare la parola all'autenticità dell'esperienza. Seguendo la direzione di questo movimento, l'oggetto viene innanzitutto privato di ogni determinazione funzionale o descrittiva legata al proprio contesto di appartenenza, per subire un processo di decostruzione e di spostamento finalizzato a una ridistribuzione semantica. In altri termini con questo dispositivo lo scrittore proietta un principio di estraneità nell'oggetto usuale, ripensandolo come se ci si trovasse davanti alla sua prima scoperta. Così l'*ostranenie* rompe la corrispondenza che intercorre nel linguaggio comune tra la parola e la cosa, facendo emergere la distanza tra le due attraverso l'individuazione di "una maniera di stabilire rapporti tra soggetto e oggetto, un 'occhio allo stato selvaggio', uno sguardo e un modo di appropriazione simbolica" ⚡.

Nonostante questo procedimento possa essere descritto come un artificio letterario, risulta essere difficilmente riducibile alle logiche proporzionali della figura retorica o ad una corrispondenza simmetrica tra termini. La struttura e la potenzialità dello straniamento si iscrivono piuttosto nel dinamismo interno alla sua figura, in un movimento obliquo che permette il trasporto immaginifico dell'oggetto quotidiano. Questa forza trasformativa trascina l'oggetto in un processo asimmetrico, che distorce i significati comuni legati ad una certa cultura, alterando la proporzione di identità che categorizza l'omogeneità funzionale dell'abitudine. Non a caso nello spazio del testo, ovvero il luogo di questo riassetto, l'operazione dell'*ostranenie* buca la superficie delle parole come se delle lacune si allargassero nella descrizione del reale

per accogliere un altro sguardo, che possa avvicinare il linguaggio all'esperienza. Il medesimo principio dinamico caratterizza l'opera pittorica di René Magritte, che traspone la teoria šklovskijana dalla pagina alla tela, dalla parola alla figura mediante il completamento amodale, un fenomeno percettivo attraverso il quale due parti distinte appartenenti ad un'unica immagine, sebbene risultino parzialmente nascoste da un oggetto occludente, ricompongono l'intero nello spazio della mente. Nell'opera *La firma in bianco*, dipinta dall'artista nel 1965, si intravede una dama a cavallo transitare in prossimità di alcuni filari alberati. Il soggetto in movimento appare frammentato dai tronchi, che a loro volta risultano nascosti dalla sagoma femminile. Nonostante la dama si intraveda a tratti, tra un albero e l'altro, l'occhio dell'osservatore riesce a riconoscerne la forma complessiva. L'opera del pittore surrealista mette in scena questo paradosso percettivo attraverso il dispositivo spaziale della selva che, in questo modo, si inserisce come riflesso nel discorso šklovskijano. La selva rappresenta nel luogo del quadro, e analogamente nello spazio dell'architettura, il processo dell'*ostranenie*. In questo senso lo straniamento trasfigura nella selva, che diventa essa stessa, tramite una sostituzione, dispositivo volto ad indagare "non l'avvicinamento del significato alla nostra comprensione, ma la creazione di una particolare percezione dell'oggetto, la creazione della sua 'visione', e non del suo 'riconoscimento'" <sup>1</sup>.

Nel tradurre uno strumento che possa scavare al di sotto della linea dell'automatismo percettivo, alla ricerca di vie sotterranee e fuori gioco, la selva, sia visivamente che spazialmente, coinvolge la realtà in un processo metamorfico di riappropriazione semantica; stabilisce rapporti obliqui e asimmetrici operando una decostruzione delle "regole di buona formazione dell'immagine architettonica o plastica in generale, mediante il ricorso sistematico della moltiplicazione dei punti di vista, a un'ondulazione della superficie della rappresentazione" <sup>2</sup>. Ciò che rende più efficace il processo dell'*ostranenie* nella sua traduzione in dispositivo spaziale è che la selva, rimanendo parzialmente legata alle caratteristiche della realtà familiare, inserita, quindi, in un contesto usuale e quotidiano, e per questo percepita distrattamente, riesce in maniera ancora più violenta a rendere visibile, in quello scarto tra abituale e inedito, la folgorazione dello straniamento. Da questo punto di vista la selva si allontana dall'essere mimesi della realtà, diventando uno spazio che produce e accoglie la complessità in un rinvio infinito tra

*quête* [...], gesto antropologico di messa-in-relazione con l'altro e il diverso, attraversamento e peripezia" ed "*enquête* in senso archeologico: interrogazione, inventario, ricerca di un'altra logica" <sup>3</sup>.

L'azione straniante esercitata dalla selva appare evidente nel Kanagawa Institute of Technology (KAIT) Workshop, progetto realizzato nel 2008 da Junya Ishigami nell'omonima prefettura giapponese. Trecentocinque profilati metallici rettangolari, aventi ognuno sezione e orientamento dif-

forme, articolano lo spazio dell'edificio: un paesaggio a prima vista sconfinato e omogeneo, ma reinventato continuamente dalla posizione e dal punto di vista degli utenti <sup>4</sup>. La frammentazione della griglia strutturale, sostituita da una foresta di colonne dalla disposizione apparentemente casuale, determina un caleidoscopio di variazioni spaziali, una successione di radure inattese e cangianti. Lo sviluppo planimetrico dei pilastri ricalca la copertura arborea tipica del tessuto boschivo attraverso la definizione di zone a gradiente di densità variabile. Nelle didascalie che accompagnano le immagini e i disegni di *Another Scale of Architecture*, l'architetto giapponese sostiene che sebbene la collocazione di ogni albero, all'interno della selva, sia determinato da rigorosi principi naturali ed eco-sistemici, le creature che vi abitano soddisfano le proprie necessità vitali indipendentemente dalla conoscenza di tali meccanismi. Gli animali che percorrono la foresta alla ricerca di cibo o riparo, infatti, seguono tracciati che non implicano l'intuizione del disegno complessivo del *pattern* vegetale, ma procedono osservando e mappando il paesaggio segmento dopo segmento <sup>5</sup> <sup>6</sup>. Di conseguenza l'interno dell'architettura accoglie una costellazione di oggetti liberamente dislocati nello spazio: tavoli, sedie, piante in vaso, lampade e piani d'appoggio, concentrati in prossimità degli elementi verticali, definiscono le traiettorie di attraversamento del paesaggio artificiale, interponendo al passaggio degli utenti ostacoli da aggirare. Tuttavia il potenziale spaesante del progetto non consiste tanto nella trasposizione della selva dal figurativo all'astratto, dall'organico al geometrico, quanto piuttosto nella traduzione delle sue meccaniche stranianti nello spazio dell'architettura. "To conceive a building as if planning a forest" <sup>7</sup> <sup>8</sup> è l'imperativo che si impone Ishigami nel tentativo di tradurre le logiche spaziali della selva in una strategia progettuale, in un racconto "per cui adopera nella descrizione dell'oggetto non le denominazioni abituali delle sue parti, bensì quelle delle parti corrispondenti ad altri oggetti" <sup>9</sup> <sup>10</sup>. In tal senso nel disegno dello spazio è possibile distinguere un parallelismo tra due trame implicate l'una nell'altra: da un lato il rilievo puntuale della tassonomia spaziale della selva, da cui derivano diagrammi, disegni e fotografie che ne indagano l'informità, dall'altro il KAIT Workshop, che trasferisce le strategie trovate in nuove direzioni di intervento. La costruzione di questo dialogo porta l'autore a disegnare uno spazio che piega gli strumenti tradizionali dell'architettura, a favore di un'architettura che traduce il dispositivo della selva in tutte le sue logiche <sup>11</sup> <sup>12</sup>. Oscillando dallo studio fotografico delle chiome al rilievo planimetrico dei tronchi, dall'abaco delle diverse tipologie di arbusti alla proiezione dell'ombra degli alberi nel terreno, dalla percezione caleidoscopica in prospetto della foresta agli attraversamenti degli animali e alle loro impronte, fino al disegno delle traiettorie del volo degli uccelli, l'architetto giapponese traduce il palinsesto della selva in un meccanismo architettonico che distorce e rinnova lo spazio in un continuo gioco di spostamenti.

In questo modo nel progetto di Ishigami il dispositivo della selva e il suo riflesso, l'*ostranenie* šklovskijana, diventano architettura, in cui è possibile non solo osservare il risultato di tale meccanismo associativo, ma anche percorrerne spazialmente il processo. Come se ci si immergesse in quel movimento asimmetrico di distorsioni e modificazioni che alterano il rapporto identitario tra oggetto e parola, si traversa la spazialità del KAIT Workshop. Questo principio dinamico lavora all'interno del progetto con un incessante andirivieni di spostamenti, che ricalcano le traiettorie individuate dagli utenti. Seguendo questi percorsi è possibile tracciare una rete di immagini caleidoscopiche, che rivelano ad un'operatività continua, che tende verso l'eterogeneità nel produrre identità prive di somiglianza. In questo processo straniante, di cui spesso si possono vedere solamente i risultati, l'architettura si inserisce come un *lapsus* ¶ Λ, che diventa folgorazione nelle pieghe di un discorso. Lo spazio, nell'opera di Ishigami, rende visibile, tangibile e soprattutto percorribile questa prassi metodologica, che, oltre a permettere il trasporto immaginifico, dissemina la potenzialità di riciclare la quotidianità.



“C'è un vecchio termine, 'ostranenie' [straniamento], che spesso scrivono con una sola enne anche se deriva dalla parola 'strannyi' [strano], ma il termine è entrato in uso nel 1916 con questa grafia. Oltre a ciò è spesso inteso male e chiamato 'otstranenie' [distacco, allontanamento], che significa rifiuto del mondo. *Ostranenie* è invece stupore per il mondo, sottile percezione di esso. Questo termine può essere rafforzato solo includendovi il concetto di 'mondo'. Presuppone l'esistenza anche del cosiddetto contenuto, intendendo per contenuto l'attenta e meditata osservazione del mondo”. V. Šklovskij, *Simile e dissimile. Saggi di poetica*, Mursia, Milano 1982, p. 103; ed. or. *Тетива. О несходстве сходного*, Sovetskij Pisatel', Moskva 1970.

a interferire nel discorso provocando una breccia, uno sbaglio o un punto di frizione”. Ivi, p. 12.



Cfr. V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in Id., *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976; ed. or. *О теории прозы*, Moskva 1929.



Ivi, p. 86.



“Una lingua che finalmente dica quello che dobbiamo dire. Perché le nostre parole non corrispondono più al mondo. Quando le cose erano intere, credevamo che le nostre parole le sapessero esprimere. Poi a mano a mano quelle cose si sono spezzate, sono andate in schegge franando nel caos. Ma le nostre parole sono rimaste le medesime. Non si sono adattate alla nostra realtà.” P. Auster, *Trilogia di New York. Città di vetro. Fantasma. La stanza chiusa* (1996), Einaudi, Torino 2014, p. 82; ed. or. *New York Trilogy. City of Glass, Ghosts, The Locked Room*, Sun & Moon Press, Los Angeles 1986.



L. Gabellone, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Einaudi, Torino 1977, p. 79.



V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, cit., p. 19.



L. Gabellone, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, cit., p. 70.



Ivi, p. 6.



“It is a one-room space of 2000 square meters. Depending on where we stand, however, we experience in each case a completely different 2000 m<sup>2</sup> room”. J. Ishigami, *Another Scale of Architecture*, Lixil, Tokyo 2010, p. 51.



Cfr. ivi, p. 57.



Ivi, p. 51.



V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, cit., p. 13.



“The aim was to design a building in which spaces appeared and disappeared like bubbles. The function, form and size of spaces, how they are linked, how they are separated, how they are grouped [...] are manifested as an erratic assortment of unstably fluctuating spaces”. J. Ishigami, *Another Scale of Architecture*, cit. p. 87.



“Posso interpretare un lapsus, per esempio, come sintomo di un discorso alternativo soggiacente, solo perché il lapsus è iscritto - in negativo - in un discorso coerente o preteso tale che mi permette di riconoscere l'appartenenza ad un'altra serie che viene