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

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

ISBN 978-88-229-0817-9
ISSN 2704-7598
DOI 10.57644/Vesper007

Saggi | Essays
112 – 125

Giuseppe D'Acunto

Il cielo in terra: artificio, inganno e prospettiva nel *Trionfo del Nome di Gesù* di Giovan Battista Gaulli

Heaven on Earth: Artifice, Deception, and Perspective in Giovan Battista Gaulli's *Trionfo del Nome di Gesù*

DOI 10.57644/Vesper007_010

Parole chiave
Keywords

Barocco, spettacolo, entità divina, celestiale, paradiso, prospettiva
Baroque, spectacle, divine entity, celestial, paradise, perspective

Abstract

Il cielo in terra: artificio, inganno e prospettiva nel *Trionfo del Nome di Gesù* di Giovan Battista Gaulli

Il saggio propone una riflessione sulla tecnica prospettica e pittorica adottata da Giovan Battista Gaulli nel *Trionfo del nome di Gesù* eseguito dal pittore genovese a Roma nel 1672 e oggi visibile nella navata della chiesa del Gesù, artificio barocco capace di coinvolgere l'osservatore in uno spettacolo orchestrato in un continuo sconfinamento dei soggetti dipinti all'interno dello spazio abitato, e di generare un'inedita dinamica di colloquio e sovrapposizione tra le superfici plastiche del manufatto architettonico, la volumetria tangibile della statuaria e il compromesso bidimensionale della pittura. In questo dipinto il tema dell'incontro col divino, dell'infinito che prospetticamente si trasforma in oggetto secolare, dell'assunzione fisica o spirituale verso l'alto/altro, trova una soluzione iconografica nella rappresentazione della luce emessa dall'entità divina. Le rette, rappresentazione fisica della luce, "sfondano" il piano della tela e danno quella profondità prospettica necessaria a sottolineare l'asse verticale che collega il mondano al divino e che emula il moto ascensionale verso l'alto, verso la gloria celeste, verso il cielo nella sua accezione di paradiso.

Heaven on Earth: Artifice, Deception, and Perspective in Giovan Battista Gaulli's *Trionfo del Nome di Gesù*

The essay propose a reflection on the perspective and pictorial technique adopted by Giovan Battista Gaulli in the *Trionfo del nome di Gesù* painted by the Genoese painter in Rome in 1672 and currently visible in the nave of the church of Gesù, Baroque artifice capable of involving the observer in a spectacle orchestrated in a continuous encroachment of the painted subjects within the inhabited space, and capable of generating an unprecedented dynamic of dialogue and overlapping between the plastic surfaces of the architectural artefact, the tangible volumetry of the statuary and the two-dimensional compromise of the painting. In this painting, the theme of the encounter with the divine, of the infinite being transformed in perspective into a secular object, of the physical or spiritual assumption towards the high/other, finds an iconographic solution in the representation of the light emitted by the divine entity. The straight lines, the physical representation of light, 'break through' the plane of the canvas and give that perspective depth necessary to emphasise the vertical axis that connects the mundane to the divine and that emulates the upward motion upwards, towards celestial glory, towards heaven in its meaning of paradise.

Daro Sulakauri, *I started to observe the nature, just like I did when I was a kid*, dalla serie | from the series *I was dreaming when I wrote this*, 2020

Università Iuav di Venezia
Department of Architecture and Arts

VESPER No. 7

9 788822 908841
ISBN 978-88-229-0884-1
ISSN 2704-7598 € 18

Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del progetto

VESPER No. 7

SKY

VESPER No. 7

CIELO

CIELO | SKY

Fall | Winter 2022
Journal of Architecture, Arts & Theory

Quodlibet

Autunno | Inverno 2022
Rivista di architettura, arti e teoria

Vesper
Rivista di architettura, arti e teoria

Vesper è una rivista scientifica semestrale, multidisciplinare e bilingue, si occupa delle relazioni tra forme e processi del progetto e del pensiero. Ponendo lo sguardo al crepuscolo, quando la luce si confonde con il buio e l'oggetto illuminante non è più visibile, *Vesper* intende leggere l'atto progettuale seguendo e rendendo evidente il moto della trasformazione. Pitagora identificò nel pianeta Venere sia la stella della sera (*Hesperos*) che quella del mattino (*Phosphoros*), i due nomi si riferiscono allo stesso astro ma posto in condizioni temporali differenti. *Vesper* dichiara quindi una posizione più che un oggetto e privilegia il situarsi che ne profila lo statuto. Non è qui accesa la luce tagliente dell'alba, che promette giorni completamente nuovi e alti sol dell'avvenire, ma quella che fa intravedere nella penombra una possibilità nell'esistente.

Richiamando e rinnovando la tradizione delle riviste cartacee italiane, *Vesper* ospita un paesaggio articolato di modalità narrative, accoglie forme di scrittura e stili differenti, privilegia l'intelligenza visiva del progetto, dell'espressione grafica, dell'immagine e delle contaminazioni tra linguaggi. La rivista è pensata nella sua successione di numeri tematici come discorso sulla contemporaneità, nello spazio di ogni singolo numero è articolata in un insieme di rubriche che gettano luci differenti sul tema. Nel procedere delle diverse sezioni – editoriale, citazione, progetto, racconto, lezione, saggio, inserto, traduzione, archivio, viaggio, ring, tutorial, dizionario – mutano i riverberi tra idee e realtà, si accende l'intreccio tra evidenze concrete e loro potenzialità, potenziali trasformativi, immaginari. Le rubriche sono pensate non per aggiornare istantaneamente ma per indagare condizioni progettuali e per fornire strumenti e materiali dall'*ombra lunga*.

Vesper
Journal of Architecture, Arts & Theory

Vesper is a six-monthly, multidisciplinary and bilingual scientific journal which deals with the relationships between forms and processes of thought and of design. Gazing into the dusk, when light slowly merges with darkness and the illuminating object is no longer visible, *Vesper* aims to interpret the act of designing through tracing and revealing the movement of transformation. Pythagoras identified in the planet Venus both the evening star (*Hesperos*) and the morning star (*Phosphoros*), assigning the two names to the same star observed in different temporal conditions. *Vesper* thus states a perspective rather than an object, privileging the condition that defines its status. Rather than the sharp light of dawn, heralding a brand-new day and promising a brighter future, it is the twilight that allows you to have a glimpse at the potential of what is already there.

Following the tradition of Italian paper journals, *Vesper* revives it by hosting a wide spectrum of narratives, welcoming different writings and styles, privileging the visual intelligence of design, of graphic expression, of images and contaminations between different languages. The journal is conceived as a series of thematic issues that build a discourse on the contemporary. Each issue is divided into sections that offer a range of diverse perspectives on the theme analysed: editorial, quote, project, tale, lecture, essay, extra, translation, archive, journey, ring, tutorial, dictionary. Throughout the different sections, reverberations between ideas and reality change, connections emerge between tangible facts and their potentials, transformative prospects, collective perception. The principal aim of these sections is not to provide instant news, but to offer an in-depth investigation of different instances of design and to provide tools and materials that have a long-lasting effect.

Università Iuav di Venezia
Department of Architecture and Arts

Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del progetto

VESPER No. 7

CIELO

Fall | Winter 2022
Journal of Architecture, Arts & Theory

Autunno | Inverno 2022
Rivista di architettura, arti e teoria

Daro Sulakauri, *Chiatura City. Cable Car System*, from the series | dalla serie *The Black Gold*, Georgia, 2018.

Editoriale | Editorial
8 – 17 Sara Marini
Cielo
Sky

Citazione | Quote
18 – 22 Cedric Price
Flocks

Breve estratto da un testo critico che definisce la rotta o le coordinate di attraversamento del tema. | Brief excerpt from a critical text concerning different perspectives on the topic.

Progetti | Projects
24 – 35 Mark Foster Gage
The Architecture of Ouranos

36 – 49 Sandro Marpillero, Patricia Dailey
Terminal Iron Works: Skies in a Room
Terminal Iron Works: cieli in una stanza

50 – 61 Lina Malfona
Interno manierista. Il nuovo Casinò di Venezia
A Mannerist Interior. Venice's New Casino

62 – 79 Alberto Bertagna
Il bivacco evolutivo
The Evolutionary Bivouac

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

Inserto | Extra
80 – 89 Michelangelo Frammartino
Il buco
The Hole

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

Viaggio | Journey
90 – 96 Alessandro Calefati
L'espressione del cielo. Le interfacce estetiche in Watsuji Tetsurō
The Expression of the Sky. Aesthetic Interfaces in Watsuji Tetsurō

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

Saggi | Essays
98 – 111 Massimo Palma
Lenz e *Lesabéndio*. Il progetto contro il cielo in Scheerbart e Celan
Lenz and *Lesabéndio*. Design Against the Sky in Scheerbart and Celan

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

112 – 125 Giuseppe D'Acunto
Il cielo in terra: artificio, inganno e prospettiva nel *Trionfo del Nome di Gesù* di Giovan Battista Gaulli
Heaven on Earth: Artifice, Deception, and Perspective in Giovan Battista Gaulli's *Trionfo del Nome di Gesù*

126 – 139 Luca Lanini
Al di là del cielo. Georgij Krutikov e il cosmismo nell'avanguardia sovietica
Beyond the Sky. Georgy Krutikov and Cosmism in the Soviet Avant-garde

140 – 154 Ludovico Centis
Life and Death in the Clouds. Design and the Meteorological Obsession
Vita e morte tra le nuvole. Il design e l'ossessione meteorologica

155 – 156 Bibliografie | Bibliographies

Archivi | Archives

Testo critico che accompagna una selezione di materiali d'archivio presentati con le loro coordinate di provenienza. | Critical text accompanying a selection of archival material presented with its source reference.

158 – 169 Manuel Orazi
Resistenza celeste. Un monumento di provincia e la sua "forma aperta" nell'epoca del relazionismo spaziale
Celestial Resistance. A Provincial Monument and Its 'Open Form' in the Era of Spatial Relations

170 – 178 Marzia Marandola
Costruire una tenda sotto il cielo
Building a Tent Under the Sky

Racconti | Tales

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

180 – 182 Roberto Conte
Il cielo al limite dello spazio
The Sky at the Edge of Space

183 – 187 Michael Hirschbichler
Dissolves (Sky Pieces)

Traduzione | Translation

Traduzione inedita di un documento anticipata da un commento critico che ne evidenzia rilevanza e attualità. | Unreleased translation of a document introduced by a critical comment highlighting its relevance.

190 – 193 DROIT AU CIEL
Micol Roversi Monaco
"Diritto del cielo": il caso francese
'Right to the Sky': Air Law in France

194 – 203 République française
Codice dei Trasporti e Codice dell'Aviazione Civile
Transports Code and Civil Aviation Code

Dizionario | Dictionary

Definizioni critiche di tre lemmi in italiano e tre lemmi in inglese contribuiscono alla precisazione del tema. Il dizionario prosegue con l'evolvere di "Vesper", si compone in itinere. | Critical definitions of three headwords in Italian and three headwords in English that contribute to point out the issue's topic. The definitions through the issues of "Vesper" will compose an ongoing dictionary.

204 – 205 Fred Scharmen
Space

206 – 207 Ettore Rocca
Timaeus

208 – 209 Sara Buoso
Universe

210 – 211 Federico Deambrosis
Australe

212 – 213 Claudia Pirina
Boreale

214 – 215 Silvia Dalzero
Città (volanti)

Giuseppe D'Acunto

ANAMORFOSIS

Giovan Battista Gaulli, *Trionfo del Nome di Gesù*, chiesa del Santissimo Nome di Gesù all'Argentina, Roma. Ripresa fotografica dalla quota di imposta della volta | Photographs from the vault springer. Elaborazione di | Elaboration by Giuseppe D'Acunto, Stefano Zoerle.

Il cielo in terra: artificio, inganno e prospettiva nel *Trionfo del Nome di Gesù* di Giovan Battista Gaulli

Heaven on Earth: Artifice, Deception, and Perspective in Giovan Battista Gaulli's *Trionfo del Nome di Gesù*

A partire dalla seconda metà del XVI secolo, gli studi sulla prospettiva lineare conica avviati nel secolo precedente raggiunsero un alto livello di sistemazione, tanto da vedere ampliato il proprio campo d'azione fino alle rappresentazioni geografiche e astronomiche. In particolare, nella pittura e nelle arti decorative si avvia un utilizzo più smaliziato e provocatorio della tecnica prospettica, in consonanza col desiderio degli artisti e studiosi coevi di valicare la soglia del reale, ove si "rappresenta ciò che si vede", per rivolgere il proprio sguardo – fisico e simbolico – all'Altro da sé, a un panorama nuovo e più stimolante in cui "l'apparenza eclissa la realtà"[1]. Diventano così oggetto di indagine gli aspetti più curiosi e virtuosistici della regola prospettica, venendone estremizzate le leggi interne e verificate le possibilità espressive dello stesso metodo, al di là di una qualunque restituzione in apparenza realistica del soggetto rappresentato, organico o inorganico che sia, come nel caso delle anamorfosi.

Questa prima fase di sperimentazione trova il suo culmine nei raffinati esempi seicenteschi di quadraturismo barocco dove la tecnica prospettica è utilizzata da molti autori per "creare un altrove 'onirico', un mondo alternativo a quello reale che inizialmente si offre come sua prosecuzione ma che, dopo pochi istanti, rivela tutto il suo potere mesmerico e spiazzante, introducendoci in una dimensione alternativa rispetto a quella secolare"[2].

In questo contesto, sono sicuramente emblematiche le illusorie architetture dipinte e gli apparati decorativi di Andrea Pozzo (1642-1709) che la critica unanimemente considera come l'apice della raffinata cultura visiva barocca: dei veri e propri impianti scenografici che destano meraviglia nell'osservatore grazie al sapiente uso di movimentate e fantastiche architetture dipinte che, generate in perfetta concordanza ottico-percettiva con lo spazio fisico che le accoglie, sovrappongono e confondono le due dimensioni dello spazio, quello reale e quello virtuale, al punto tale da renderli indistinguibili agli occhi di un osservatore collocato in una prefissata posizione.

In un breve articolo del 1959[3], lo storico dell'arte Remigio Marini descrive la sensibilità specifica del Seicento nei confronti di una pittura virtuosamente scenografica, votata alla vertiginosa apertura su spazi infiniti, sottolineando la spiccata attitudine di alcuni pittori di attuare una manipolazione percettiva dei limiti materici superficiali delle loro opere nei fastosi cicli decorativi di palazzi e edifici di culto del XVII secolo, costringendo lo spazio architettonico a una felice e insolita interazione con lo spazio virtuale della pittura. L'autore si soffermava su tre celeberrimi casi, nei quali sarebbe possibile puntualizzare un processo evolutivo della "maggior novità pittorica del Barocco"[4], e sui nomi dei tre artisti che a queste opere sono esemplarmente legati: *La Gloria dei Barberini* e Pietro da Cortona (1596-1669), *Trionfo del Nome di Gesù* e Giovan Battista Gaulli (detto il Baciccio o il Baciccia, 1639-1709), e infine *Gloria di Sant'Ignazio* e Andrea Pozzo.

Starting from the second half of the 16th century, the studies on linear conical perspective begun in the previous century progressed to such an advanced level as to extend their field of application to geographical and astronomical representations. In particular, a more astute and provocative use of the perspective technique developed in painting and in the decorative arts, reflecting the desire of contemporary artists and scholars to cross the threshold of reality, where one 'represents what is seen'; to address one's gaze – physical and symbolic – to the Other, to a new and more stimulating scenario in which 'appearances eclipse the real'[1]. Thus, the most curious and virtuosic aspects of the rules of perspective became the object of investigation, their internal laws being taken to extremes and the expressive possibilities of the same method tested, beyond any apparently realistic representation of the subject portrayed, whether organic or inorganic, as in the case of anamorphosis.

This initial experimentation phase culminated in the refined 17th-century examples of Baroque quadraturism, in which the perspective technique is used by many authors to 'create a "dreamlike" elsewhere, a world alternative to the real one that initially presents itself as its continuation but which soon enough reveals all its mesmeric and unsettling power, introducing us to a dimension other than the secular one'[2].

In this context, the illusionistic architectures and decorative elements in the paintings of Andrea Pozzo (1642-1709), unanimously considered by the critics as the peak of the refined Baroque visual culture, are certainly emblematic. They are true scenographic systems that arouse wonder in the observer thanks to the skillfully executed, fantastical and vibrant painted architectures; these, generated in perfect optical-perceptive concordance with the physical space that contains them, overlap and confuse the two dimensions of space – the real and the virtual – to the point of making them indistinguishable in the eyes of an observer placed in a predetermined position.

In a short article of 1959[3], art historian Remigio Marini describes the 17th-century sensibility towards virtuously scenographic paintings partial to vertiginous openings onto infinite spaces, emphasising some painters' marked predilection for a perceptual manipulation of the superficial material limits of their works in the sumptuous decorative cycles of palaces and religious buildings, establishing a felicitous and unusual interaction between the real architectural space and the virtual space in painting. The author

Riprendendo strumentalmente la concatenazione proposta da Marini, Pietro da Cortona avrebbe marcato un definitivo scarto rispetto al quadraturismo rinascimentale, portando l'illusorietà di luoghi virtuali antropocentrici e vitruvianamente simmetrici verso una nuova poetica, aperta all'immaginario di uno spazio infinito e incalcolabile. L'espediente tecnico che sancisce tale innovazione è un filtro originalmente congegnato: elementi strutturali e decorativi dipinti come quote aggiuntive in continuità con lo spazio fisico del manufatto che ospita l'osservatore, che spingono illusoriamente la struttura architettonica reale, statica, al di là della cornice prospettica in perfetta concordanza ottico-percettiva con lo spazio dipinto. Tali elementi, riconoscibili e misurabili, non sono più il riferimento rinascimentale per l'orchestrazione delle figure in uno spazio razionalmente organizzato ma, circoscrivendo i limiti percettivi della dilatazione virtuale oltre la superficie pittorica, inquadrano e rendono comprensibile per giustapposizione la dimensione immaginifica del cielo incommensurabile su cui affaccia la finestra. In seguito, con il *Trionfo del Nome di Gesù*, Giovan Battista Gaulli raccoglierebbe in senso pienamente barocco il testimone cortonesco, aggiungendovi il proprio inedito contributo: in questo caso, il tema dell'incontro col divino, dell'infinito che prospetticamente si trasforma in oggetto secolare, dell'assunzione fisica o spirituale verso l'alto/altro, trova una soluzione iconografica nella rappresentazione della luce emessa dall'entità divina. Le rette, rappresentazione fisica della luce, "sfondano" il piano della tela e danno quella profondità prospettica necessaria a sottolineare l'asse verticale che collega il mondano al divino e che emula il moto ascensionale verso l'alto, verso la gloria celeste, verso il cielo nella sua accezione di paradiso. Il risultato è un affresco dalle qualità "scultoree", una composizione nella quale raggi luminosi descritti come strali fisici e tangibili guidano il dirompente appropriarsi, da parte della figurazione, dello spazio e della dimensione reali, rivelando forti analogie con gli esempi berniniani, primo fra tutti quello della Cattedra di Pietro.

Il Baciccio si dedica alla decorazione della chiesa del Gesù tra il 1672 e il 1685, grazie al contratto stipulato con il padre Oliva, generale dei Gesuiti, teologo e parte verosimilmente attiva nella determinazione di alcune scelte figurative e simboliche, il quale sceglie il pittore genovese grazie ai suggerimenti e alle assicurazioni di una delle personalità più eminenti dell'arte seicentesca: Gian Lorenzo Bernini. All'influenza del maestro prima e alla stretta collaborazione che si sviluppa negli anni che seguono il suo arrivo a Roma, oltre che alla capacità imprenditoriale e alla poliedrica professionalità del "regista del Barocco", il Baciccio rimarrà indelebilmente legato, e la complessità tecnica e formale del *Trionfo del Nome di Gesù*, testimonia sotto diversi aspetti questo debito. Forme d'arte e competenze eterogenee convergono nel risultato scenico conclusivo, che si articola in una sovrapposizione tra architettura, scultura e pittura, anche attraverso scelte sorprendenti in merito allo strumento specifico con cui rappresentare e manipolare ogni soggetto. Lo spettacolo coinvolge l'osservatore con uno sconfinamento dei temi dipinti

dwelt on three famous cases, in which an evolutionary process of the 'greatest pictorial novelty of the Baroque'[4] could be identified, and on the names of the three artists who are associated with these works: *La Gloria dei Barberini* and Pietro da Cortona (1596-1669), *Trionfo del Nome di Gesù* and Giovan Battista Gaulli (known as Baciccio or Baciccia, 1639-1709), and finally *Gloria di Sant'Ignazio* and Andrea Pozzo.

Basing our argument on the concatenation proposed by Marini, Pietro da Cortona is reputed to have marked a definitive departure from Renaissance quadraturism, bringing the illusory of anthropocentric virtual places characterised by Vitruvian symmetry towards a new poetics open to the visualisation of infinite and incalculable spaces. The technical expedient that substantiates this innovation is an originally conceived filter, consisting in structural and decorative elements painted as additional dimensions in continuity with the physical space of the artifact that houses the observer; these elements illusorily extend the physical and static architectural structure beyond the perspective frame in seamless optical-perceptive concordance with the painted space. Recognisable and measurable, these elements are no longer referrable to the Renaissance model in the orchestration of the figures in a rationally organised space; by circumscribing the perceptive limits of the virtual expansion beyond the picture plane, they frame and render intelligible through juxtaposition the fantastical dimension of the incommensurable sky onto which the window opens. Later, with the *Trionfo del Nome di Gesù*, Giovan Battista Gaulli would continue Cortona's legacy transforming it in a fully baroque sense by adding his own unprecedented contribution. In this work the theme of the encounter with the divine, of the infinite that changes perspectively into a secular object, of the physical or spiritual assumption upwards/towards a space other, finds an iconographic solution in the representation of the light emitted by the divine entity. The straight lines, a physical representation of light, 'break through' the picture plane and give that perspective depth necessary to highlight the vertical axis that connects the mundane to the divine, and that emulates the

Giovan Battista Gaulli, *Trionfo del Nome di Gesù*, chiesa del Santissimo Nome di Gesù all'Argentina, Roma. Ripresa fotografica dalla quota di calpestio della navata | Photographs from the floor level of the nave. Elaborazione di | Elaboration by Giuseppe D'Acunto, Stefano Zoerle.

all'interno dello spazio abitato, realizzando un'inedita dinamica di colloquio e sovrapposizione tra le superfici plastiche del manufatto architettonico, la volumetria tangibile della statuaria e il compromesso bidimensionale della pittura, rivoluzionando così le dinamiche gerarchiche della pittura illusoria, che nel citato esempio cortonesco sembravano ancora intatte. La chiusura del ciclo artistico-evolutivo, come ripresa dal saggio citato nelle prime righe, è affidata al "furore prospettico di Andrea Pozzo"[5], che riporterebbe l'atto pittorico alla progettualità razionale della regola geometrica, restituendo infine alla cornice del quadro quel ruolo originario che Marini vede compromesso in Baciccio, e successivamente ripristinato con vigore e significati inediti nella decorazione della volta di Sant'Ignazio.

Il superamento bidirezionale della cornice, che in altri casi si connota come filtro regolatore delle relazioni con la dilatazione del visibile al di fuori dell'architettura, con la tracimazione di soggetti e gruppi figurativi nell'ambiente occupato dallo spettatore, è certamente una delle ragioni portanti dello stupore suscitato dall'opera. Ma il rapporto della composizione con il confine del quadro iconico, con il passaggio di soggetti e gruppi figurativi nell'ambiente occupato dallo spettatore, è disorientante quando si cerchino dei riferimenti utili a decifrarne la genesi geometrico-prospettica, un principio progettuale che sancisca la continuità tra il luogo (spazio e posizione), la superficie architettonica e la loro falsificazione scenografica. La cornice che delimita l'affaccio sull'illusorietà esiste fisicamente, come le figure degli angeli in stucco e così come le dorature della volta, come gli archi e le lunette che la scandiscono; quando però si segue la fuga piramidale allusa dai personaggi dell'affresco, la cornice sancisce lo sfogo verso un empireo illimitato, dove i riferimenti architettonici, la riconoscibilità di geometrie elementari, artificiali, non trovano posto. Come giustificare dunque la correttezza, la bontà illusoria di una rappresentazione che il coinvolgimento percettivo trova pienamente convincente, e come fissarne logicamente i modi o i limiti della sua esperienza?

Ripartendo dalle divergenze con la formula cortonesca e con la raziocinante geometria di Pozzo, è utile innanzitutto sottolineare gli aspetti che in qualche modo attenuano le differenze con l'illusione *aerea* del Baciccio, almeno ipoteticamente. Non è completamente vero, in effetti, che nel *Trionfo del Nome di Gesù* manchi qualsiasi riferimento *lineare* che possa ricomporre una continuità tra architettura e spazio pittorico, o virtuale. La scena dipinta, le tensioni ascendenti e discendenti che ne amplificano la drammaticità, guardano alla croce e ai tre caratteri centrali (Ihs) come riferimento compositivo. I raggi luminosi provenienti dal monogramma cristologico, con il loro carattere scultoreo che tanto ha

upward motion towards celestial glory, towards the sky as symbolising Heaven. The result is a fresco with 'sculptural' qualities, a composition in which light rays represented as physical and tangible arrows guide the figuration's forceful appropriation of the real space and dimensions, revealing strong analogies with some works by Bernini, especially that of the Cattedra di Pietro.

Baciccio devoted himself to the decoration of the church of Gesù between 1672 and 1685, thanks to the contract stipulated with Father Oliva, General of the Jesuits and theologian who probably played an active part in the determination of some figurative and symbolic choices. Oliva chose the Genoese painter upon suggestion and assurances from one of the most eminent personalities of 17th-century art, Gian Lorenzo Bernini. Baciccio's work would indelibly reflect the influence of his master and the close collaboration that developed in the years following his arrival in Rome, as well as the entrepreneurial ability and multifaceted professionalism of the 'director of the Baroque'; the technical and formal complexity of the *Trionfo del Nome di Gesù* testifies to this debt under various aspects. Forms of art and different skills converge in the final scenic result, which is articulated in an overlap of architecture, sculpture, and painting, also through surprising choices regarding the specific tool with which to represent and manipulate each subject. Involving the observer with an encroachment of the painted subjects upon the inhabited space, the representation creates an unprecedented dialogue between the overlapping plastic surfaces of the architectural artefact, the tangible volumes of the statuary, and the two-dimensional compromise of painting, thus revolutionising the hierarchical dynamics of illusionistic painting, which still seemed preserved in Cortona's work mentioned earlier. The closure of the artistic-evolutionary cycle, as argued in the essay cited, is entrusted to the 'perspective fury of Andrea Pozzo'[5], who brings the pictorial act back to the rational design of the geometric rule, finally returning to the picture frame that original role that Marini sees compromised in Baciccio and subsequently re-established with vigour and new meanings in the decoration of the vault in Sant'Ignazio.

The bidirectional breaking of the frame – which in other cases acts as a filter regulating relationships with the expansion of the visible outside the architecture – with figurative subjects and groups spilling over to the space occupied by the viewer is one undoubtedly the feature that arouses the greatest feeling of wonder. However, the relationship of the composition with the boundary of the iconic painting, with figurative subjects and groups moving into the environment occupied by the viewer, is disorienting when looking for useful references to decipher its geometric-perspective genesis, a design principle that underlies the continuity between the place (space and position), the

testimoniato del rapporto di collaborazione con Bernini, segnano effettivamente una direzione, quasi come un fascio di rette che, arrivando dall'infinito di una fuga prospettica, inonda la navata della chiesa e investe i personaggi della raffigurazione. Se si osservano questi fasci di luce, alcuni dei quali delineati da contorni netti e definiti, è possibile distinguerne il percorso dall'origine, che si può immaginare come puntuale, alla loro improvvisa rarefazione o, in alcuni casi, al loro interrompersi contro un gruppo di figure o contro le nuvole che le ospitano e sorreggono. Diventa allora plausibile sovrapporre gli intenti di un'illusione ricercata con gli strumenti del pittore, che la critica vuole intento nel modellare il colore e la luce come il maestro scultore modella la materia e i suoi riflessi, alle tecniche della prospettiva geometrica, o *artificiale*, bagaglio comunque indiscutibile per l'artista seicentesco come per i suoi mecenati.

Giovan Battista Gaulli non partecipa della storia dei grandi trattatisti, dei teorici dell'*arte della prospettiva*, né si cimenta nella pratica architettonica. Eppure, gli esempi che osserva e su cui si forma, come lo stesso Pietro da Cortona, e i rapporti con la cultura della committenza, cui appartiene anche Andrea Pozzo, difficilmente lasciano aperta la possibilità che l'invenzione del pittore genovese sia stata elaborata in assoluta indipendenza nei

Giovan Battista Gaulli, *Trionfo del Nome di Gesù*, chiesa del Santissimo Nome di Gesù all'Argentina, Roma. La nuvola di punti ottenuta attraverso l'elaborazione digitale delle riprese fotografiche. | The point cloud obtained through digital processing of the photographic images. Elaborazione di | Elaboration by Giuseppe D'Acunto, Stefano Zoerle.

architectural surface, and their scenographic falsification. The frame that delimits the view over that which is illusory physically exists, just like the figures of the angels in stucco and the gilding of the vault, as well as the arches and lunettes that articulate it; however, when one follows the characters in the fresco receding into the distance in a pyramid shape, the frame sanctions the opening towards an unlimited empyrean, where architectural references and recognisable elementary, artificial geometries, have no place. How, then, justify the correctness, the illusory quality of a representation that perceptual involvement finds fully convincing, and logically fix the ways or limits of its experience?

Beginning with the divergences from Cortona's formula and Pozzo's rational geometry, it is useful first of all to underline the aspects that somehow mitigate the differences from Baciccio's *aerial* illusion, at least hypothetically. In point of fact, it is not completely true that in the *Trionfo del Nome di Gesù* there is no linear reference that can recompose a continuity between the architecture and the pictorial or virtual space. The painted scene, the ascending and descending tensions that amplify its drama, look to the cross and the three central characters (IHS) as a compositional reference. The luminous rays coming from the Christological monogram, with their sculptural character bearing witness to the painter's collaboration with Bernini, actually point to a direction, almost like a bundle of straight lines which, coming from the infinity of the vanishing point, floods the nave of the church and invests the subjects of the representation. If we observe these beams of light, some of which are delineated by sharp and defined outlines, we can distinguish their path from their origin, which might be imagined as a point, to their sudden rarefaction; or, in some cases, to their interruption against a group of figures or against the clouds that accommodate and support them. It then becomes plausible to superimpose the aims of an illusion pursued with the tools of the painter – whom the critics deem intent on modelling colour and light as the master sculptor models matter and its reflections – on the techniques of geometric or *artificial* perspective, an indisputable knowledge for 17th-century artists as well as for their patrons.

Giovan Battista Gaulli had no part in the tradition of the great treatise writers or the theorists of the *art of perspective*, nor did he engage in architectural practice. Yet, the examples that

confronti della prospettiva cosiddetta *lineare*[6] e delle regole di composizione delle *scenografie* e delle architetture rinascimentali. Si aggiunga che se, proprio nella realizzazione e nel trattamento di una spazialità illusoria, è rintracciabile una relazione evolutiva tra l'arte barocca e i precedenti del Rinascimento, la prepotente ambiguità del *Trionfo del Nome di Gesù* sembra effettivamente forzare e scardinare definitivamente una regola costruttiva fondamentale per la "macchina" prospettica della quadratura, o per la sua reinvenzione cortonesca, connotandosi come stupefacente novità proprio grazie al confronto con le precedenti esperienze. Tradizionalmente, la contiguità tra l'ambiente occupato dall'osservatore e quello dipinto, percepibile come veritiero in virtù della rispondenza alle leggi prospettiche, è retta da una "doppia spazialità"[7] della pittura, che permette al supporto iconico della rappresentazione, sulla cui superficie è stata progettata e matematicamente giustificata la visione scenografica, di legittimare la continuità virtuale con l'illusione. Nella volta del Gesù, il ruolo "legiferante" del quadro, della finestra prospettica, è travolto dall'ideazione di una "unità globale del fatto visivo, e quindi la piena fusione, materiale ed illusiva, di architettura, scultura e pittura, […] portata dal Gaulli a definitiva, straordinaria concretizzazione"[8]. Gli ultimi gruppi figurativi investiti dai raggi luminosi, sotto

Giovan Battista Gaulli, *Trionfo del Nome di Gesù*, chiesa del Santissimo Nome di Gesù all'Argentina, Roma. Visualizzazione prospettica della mesh, in modalità monocromatica. | Perspective view of the mesh in monochrome display mode. Elaborazione di | Elaboration by Giuseppe D'Acunto, Stefano Zoerle.

he observed and on which he trained as an artist, like Pietro da Cortona, and the relationships with patronage culture, to which Andrea Pozzo also belonged, hardly left open the possibility that the Genoese painter's work was elaborated in absolute independence from the so-called *linear* perspective[6] and the rules of composition of Renaissance *scenographies* and architectures. Moreover, if an evolution between Baroque art and Renaissance precedents can be traced precisely in the execution and handling of an illusory spatiality, the overwhelming ambiguity of the *Trionfo del Nome di Gesù* appears to break down and definitively subvert a fundamental constructive rule for the perspective 'machine' of the quadrature, or for its reinvention by Cortona, thus connoting itself as an amazing novelty when compared to previous experiences. Traditionally, the contiguity between the environment occupied by the observer and the painted one, perceivable as truthful by virtue of its compliance with the laws of perspective, is governed by a 'double spatiality'[7] of painting; this allows the iconic support of the representation, on the surface of which the scenographic vision was designed and mathematically justified, to legitimise the virtual continuity with the illusion. In the vault of the church of Gesù, the 'regulating' role of the picture, of the perspective opening, is overwhelmed by the ideation of a 'global unity of the visual fact, and therefore the fusion, material and illusive, of architecture, sculpture and painting, […] brought to achievement by Gaulli in a definite and extraordinary way'[8]. The last figurative groups invested by the luminous rays – under which the pyramid of the damned can be interpreted as a negative *climax* juxtaposed to the triumphal ascent towards the name of Christ – are evidently 'on this side' of the picture and inhabit the nave just as the viewer does. And the evidence is confirmed by the shadows, which the painter spreads on the stuccoed surfaces of the vault as if they originated from plastically physical and present entities; again bringing into play, in addition to an expert direction capable of coordinating superimposed skills and abilities, perspective theory and studies on gnomonics, thus evoking the possibility of a suggestion by the master founded on the reading of the *Ars Magna Lucis et Umbrae* (Rome 1646) by the Jesuit Athanasius Kircher (1601-1680)[9].

Despite the lack of any theoretical-popularising treatises left to posterity by Gaulli, it will appear clear how the decoration of the church of Gesù, and in particular the vault of the nave, has aroused much curiosity in its composition and technical conception in relation to the theory of the forms of representation; and how the peculiarities of the work have required methodological

i quali la piramide dei dannati può essere letta come una *climax* negativa, speculare all'ascesa trionfale verso il nome di Cristo, sono evidentemente "al di qua" del quadro, e abitano la navata come la abita lo spettatore. E l'evidenza è confermata dalle ombre, che il pittore stende sulle superfici stuccate della volta, come generate da entità plasticamente fisiche e presenti, chiamando nuovamente in causa, oltre all'abilità di una regia capace di coordinare competenze e abilità (conoscenze?) sovrapposte, la teoria prospettica e gli studi sulla gnomonica, fino a richiamare la possibilità di un suggerimento del maestro che trova radice nella lettura dell'*Ars Magna Lucis et Umbrae* (Roma 1646) del gesuita Athanasius Kircher (1601-1680)[9].

Nonostante la mancanza di un lascito teorico-divulgativo da parte di Gaulli, apparirà chiaro come la decorazione della chiesa del Gesù, e in particolare la volta della navata, susciti una grande curiosità in merito alla sua composizione, alla sua ideazione tecnica in relazione alla teoria delle forme di rappresentazione, e come le peculiarità dell'opera abbiano obbligato le scelte metodologiche e resi accettabili i rischi di un'interpretazione retta da contestualizzazioni interdisciplinari più che da documenti diretti.

Un recente studio[10] del *Trionfo del Nome di Gesù* ha tentato di decifrare la struttura proiettiva dell'intero impianto pittorico e dell'inganno ottico celato al suo interno. L'intera metodologia di lavoro si è basata su una preliminare operazione di rilievo strumentale della volta affrescata e di tutte le sue diverse componenti decorative, effettuato mediante fotogrammetria digitale. Il risultato di questa complessa operazione di rilievo è stato poi restituito all'interno di un modello digitale che si è da subito costituito come il luogo più adatto, nella sua dimensione di clone digitale in scala ridotta, a studiare nel dettaglio le connessioni tra lo spazio fisico reale della volta e quello illusorio della pittura, essendo anche capace di scongiurare l'inganno percettivo consentendo una possibilità di lettura da diversi e alternativi punti di vista rispetto a quello principale. In particolare, osservando un'immagine del modello priva della mappatura cromatica, è possibile riconoscere agevolmente anche la conformazione della superficie che supporta l'affresco: gli stucchi e i gessi che compongono la modanatura effettivamente tridimensionale e gli apparati scultorei della decorazione sono interrotti, lungo le medesime porzioni superficiali che accolgono le figure del dipinto, da aree in cui lo stucco lisciato è stato sovrapposto alle sporgenze modanate, permettendo di applicare su queste l'illusione, squisitamente pittorica, della sovrapposizione e della scansione nello spazio.

Lo stesso modello, se sottoposto a delle viste prospettiche da più punti collocati ad altezza uomo nello spazio sottostante la volta, ci svela come l'illusorietà dell'espediente teatrale e scenografico dell'affresco regge anche oltre quel punto principale intorno al quale la prospettiva è stata calcolata. Infatti, la coerenza ottica tra gli effetti della visione prospettica delle superfici reali (la volta) e dell'apparato figurativo a queste applicato (il dipinto) resistono all'interno di una più ampia zona centrale della navata su cui insiste

choices and made acceptable the dangers of an interpretation governed by interdisciplinary contextualisations rather than direct documents.

A recent study[10] of the *Trionfo del Nome di Gesù* attempted to decipher the projective structure of the entire pictorial system and the optical deception concealed within it. The working methodology was based on a preliminary technical survey of the frescoed vault and all its various decorative components, carried out by digital photogrammetry. This complex operation served as the basis for the creation of a digital model. Because of its dimension, the small-scale digital clone was immediately established as the most suitable medium to study in detail the connections between the physical space of the vault and the illusory space of the painting. The model also neutralised the perceptive deception by offering different and alternative points of view for observing the work. In particular, the conformation of the surface that supports the fresco can be easily recognised by observing an image of the model without colour mapping; the stucco and plaster works that make up the three-dimensional moulding and the sculptural apparatus of the decoration are interrupted, along the same surface portions that accommodate the figures in the painting, by areas in which the smoothed plaster has been layered over the moulding, allowing the exquisitely pictorial illusion of overlapping and divided spaces to be applied to it.

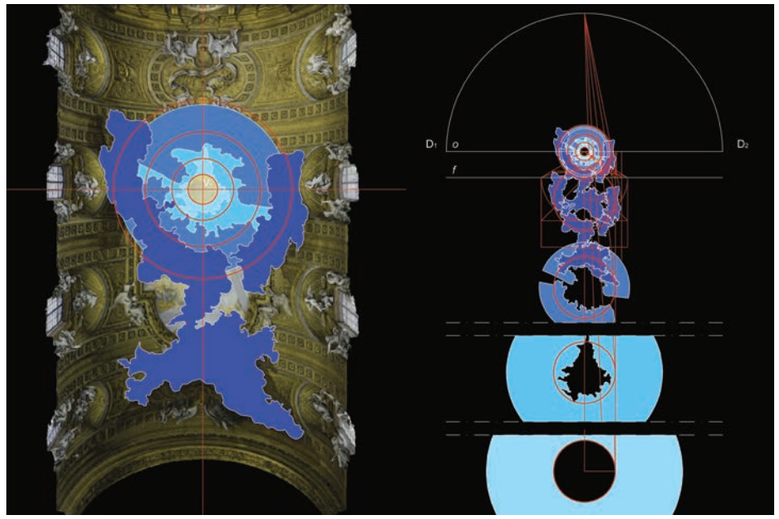
The same model, if subjected to perspective views from several points placed at eye level in the space below the vault, reveals how the fresco's illusory, theatrical and scenographic device holds even beyond the vantage point around which the perspective has been calculated. The optical coherence between the visual effects produced by the perspective view of the real surfaces (the vault) and the figurative apparatus applied to them (the painting) continues within a wider central area of the nave surmounted by the vault. This effect is evidently lacking, or at least losing part of its effectiveness, in highly peripheral positions.

A first consideration on the fresco clearly evident to scholars and which distinguishes this work from the contemporary ones

la volta. Tale effetto viene evidentemente a mancare, o quanto meno a perdere parte della sua efficacia, in posizioni fortemente periferiche.

Una prima considerazione sull'affresco che si offre agli studiosi in modo evidente e palese e che allontana questo esempio da quelli coevi già citati (quelli a opera di Andrea Pozzo, ad esempio), è relativa alla quasi totale assenza di riferimenti geometrici nell'intera pittura (solidi elementari, spigoli o qualsiasi altro elemento riconducibile inequivocabilmente alle vere posizioni e vere grandezze) che complica l'operazione di restituzione prospettica necessaria a svelare tutta la dinamica proiettiva sottesa al dipinto.

Questa assenza porta gli autori dello studio a identificare il punto principale della prospettiva, proiezione sul quadro dell'osservatore, nella rappresentazione della sorgente luminosa dalla quale si diramano i raggi che irradiano tutta la pittura. Ricordando che in prospettiva il punto principale è la proiezione sul quadro di un punto improprio, fuga di tutte le rette ortogonali al quadro, è plausibile immaginare la "doppia" intenzione del pittore nel soprapporre metaforicamente e simbolicamente questo punto improprio, quindi infinitamente lontano, con l'origine dei raggi luminosi, emblema di redenzione



Giovan Battista Gaulli, *Trionfo del Nome di Gesù*, chiesa del Santissimo Nome di Gesù all'Argentina, Roma. Individuazione del centro di proiezione e delle ipotetiche quinte scenografiche (a sinistra); individuazione dei riferimenti geometrico-proiettivi (a destra) | Identification of projection centre and hypothetical scenic backdrops (left); identification of geometric-projective references (right). Elaborazione di | Elaboration by Giuseppe D'Acunto, Stefano Zoerle.

mentioned above (those by Andrea Pozzo, for example), is linked to the almost total absence of geometric references in the entire painting – elementary solids, edges or any other element that can be unequivocally attributed to real positions and dimensions; this complicates the perspective rendering necessary to reveal all the projective dynamics implied in the painting.

This absence leads the authors of the study to identify the main perspective point, the projection of the observer on the painting, in the representation of the light source from which the rays that radiate all of the painting originate. Bearing in mind that in perspective the vanishing point is the projection on the painting of an ideal point, where the straight lines orthogonal to the picture plane converge, it is plausible to imagine the painter's 'twofold' intention in metaphorically and symbolically superimposing this ideal point, therefore infinitely distant, with the origin of the luminous rays, the emblem of redemption and eternal salvation, which in turn would coincide with the position of the divine in a space 'beyond'.

Once part of the perspective reference of the fresco was identified, it was possible to proceed with the geometric analysis which immediately revealed the system through which the painter organises the perspective foreshortening to create the illusion of depth and that optical vortex that guides the observer towards the 'centre' of the painted scene. As in a theatrical scenography, Gaulli organises the painted scene on several registers that recede in depth and are separated by a rhythmic succession of painted panels, to be viewed as real silhouettes, which form a set of scenes crowded with characters. Through the work of analysis of the perspective, it was possible to reconstruct the real shape of these figures in reference to the real dimensions of the dome and to hypothesise their location, in terms of distance from the picture plane, in the virtual scenes of the pictorial composition. Positing circumferences that ideally define the scenes, similarly to what happens in an accelerated solid perspective, the same can be assimilated to the sections of a right circular cone whose vertex coincides with the origin of the light rays, that is, the vanishing point. The data emerged from the rendering shows how the distribution of the figures assumes an almost regular rhythm along the vertical ascent that governs the perspective illusion, with the figures alternating by intervals of about four meters between the heads of the characters of a scene and the next. This reconstructive hypothesis, allowing for the degree of approximation due to the irregular

e salvezza eterna, che a sua volta andrebbe a coincidere con la posizione del divino in uno spazio "oltre".

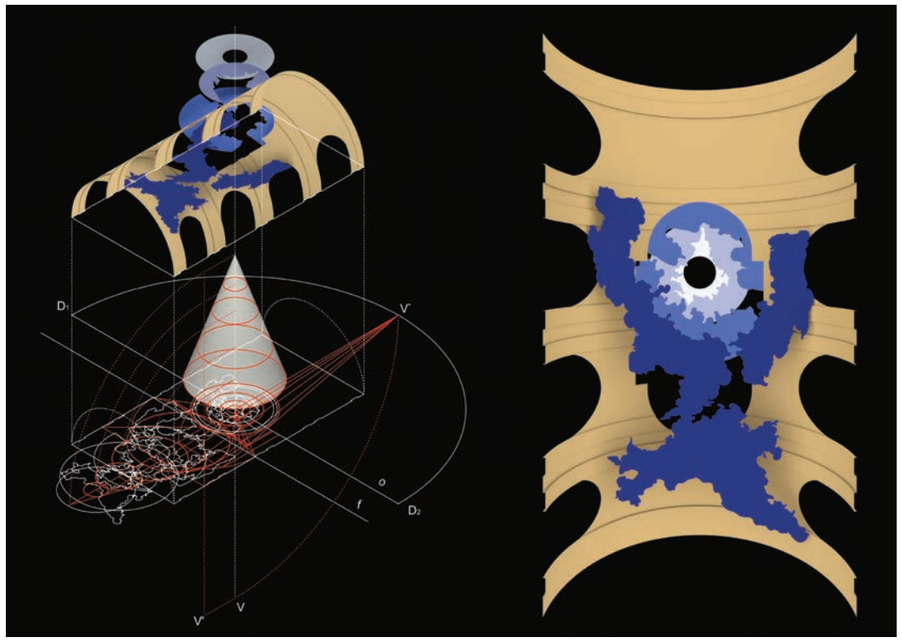
Una volta individuato parte del riferimento prospettico dell'affresco, è stato possibile procedere con la restituzione geometrica che ha subito svelato il sistema attraverso il quale il pittore organizza lo scorcio prospettico in profondità generando quel vortice ottico che guida l'osservatore verso il "centro" della scena dipinta. Come in una scenografia teatrale, Gaulli organizza la scena dipinta su più registri che degradano in profondità e scanditi da una successione ritmica di pannelli dipinti, da intendere come delle vere e proprie sagome, che formano un insieme di quinte affollate di personaggi. Attraverso il lavoro di restituzione prospettica, è stato possibile ricostruire la vera forma di queste sagome in riferimento alle dimensioni reali della cupola e di ipotizzare anche la loro collocazione, in termini di distanza dal quadro, nella quinta scenica virtuale della composizione pittorica. Immaginando delle circonferenze che descrivono idealmente le quinte, analogamente a quanto accade in una prospettiva solida accelerata, le stesse possono essere assimilate alle sezioni di un cono circolare retto il cui vertice coincide con l'origine dei raggi luminosi, punto principale della prospettiva. Dai dati emersi dalla restituzione, la distribuzione delle sagome assume un passo quasi regolare lungo la fuga verticale che governa l'illusione prospettica, con le figure alternate da intervalli di circa quattro metri tra le teste dei personaggi di una quinta e quella successiva. Questa ipotesi ricostruttiva, pur considerando il grado di approssimazione dovuto alle forme irregolari cui è necessario riferirsi per l'analisi geometrica, riporta a una soluzione, a una genesi compositiva che si allinea alla biografia professionale di Gaulli, agli incontri e alle collaborazioni con personaggi di spicco della Roma barocca e al contesto artistico e scientifico di riferimento. Si potrebbe azzardare l'ipotesi di una mediazione tra due diverse immagini di riferimento, che si conciliano nel modello digitale: da una parte i già citati esempi berniniani, in particolare quello della Cattedra di Pietro e della fisicità degli strali luminosi, dall'altra le illustrazioni contenute nei trattati di prospettiva elaborati da esponenti stessi della Compagnia di Gesù, come *La Perspective Pratique* (Parigi 1642) di Jean Dubreuil (1602-1670). I dati emersi rafforzano anche quell'ipotesi descritta poc'anzi secondo la quale il progetto dell'affresco sia debitore dell'influenza delle tecniche teatrali applicate alle altre forme artistiche, secondo un'idea illusionistica e celebrativa che permea la cultura del Seicento, riconoscibile nelle prospettive solide accelerate, nelle scenografie e nelle macchine teatrali, in quel "Gran Teatro del Barocco" che vede proprio in Bernini e nella sua cerchia un riferimento costante. La rottura dell'argine che separa la scena, l'azione intessuta sul palcoscenico o al di là di una finestra prospettica, sembra in effetti supportare idealmente la partecipazione di Gaulli a tale idea dell'arte, che trova nelle quinte sceniche un parallelismo verosimile.

Un'ultima verifica riguarda infine la simulazione delle ombre, dipinte sulla superficie dell'intradosso della volta, l'espediente messo in atto dall'artista che più colpisce probabilmente l'osservatore, coronando la costante confusione tra reale e virtuale. Anche

shapes to which it is necessary to refer for the geometric analysis, leads to a solution: a compositional genesis in line with Gaulli's professional biography, the encounters and collaborations with prominent figures of Baroque Rome and the artistic and scientific context of the time. A mediation could be postulated between two different influences, which are reconciled in the digital model: on the one hand the aforementioned Berninian examples, in particular that of the Cattedra di Pietro and the physicality of the light beams; on the other the illustrations contained in the perspective treatises drawn up by members of the Society of Jesus, such as *La Perspective Pratique* (Paris 1642) by Jean Dubreuil (1602-1670). The data that emerged also reinforce the hypothesis described above according to which the fresco is indebted to other artistic forms in its use of theatrical techniques linked to the illusionistic and celebratory aesthetics that permeates 17th-century culture; it can be identified in the accelerated solid perspectives, in theatre sets and machines, in that 'Gran Teatro del Barocco' of which Bernini and his circle are constant leading figures. The breaking of the border that separates the scene, the action unfurled across the stage or beyond a perspective window appear to ideally support Gaulli's participation in this notion of art, which finds a probable parallelism in the scenes.

A final test concerns the simulation of the shadows, painted on the surface of the intrados of the vault; this expedient implemented by the artist probably strikes the observer the most as it brings to extremes the constant confusion between real and virtual. Also in this case, the analytical reproduction of the model of the work through digital drawing tools and of the three-dimensional simulations complete with data concerning the lighting, can facilitate some interpretative reflections on the techniques

in questo caso la riproduzione analitica del modello dell'opera attraverso gli strumenti del disegno digitale, delle simulazioni tridimensionali complete di dati illuminotecnici, possono esplicitare alcune riflessioni interpretative in merito alle tecniche utilizzate e ai riferimenti tecnici di Gaulli. La simulazione di una sorgente luminosa posizionata consequenzialmente a quote diverse, lungo l'asse visuale che porta all'origine dei raggi dipinti, ha messo in evidenza come le ombre possano essere congruenti solo con una luce proveniente dal basso, o meglio con più sorgenti all'interno del volume architettonico, secondo uno schema speculare rispetto a quanto suggerito dagli elementi della composizione pittorica. Anche in questo caso la finzione, l'illusione degli apparati scenici elaborati in occasione delle Quarantore o delle altre festività cristiane[11], potrebbero aver fornito all'artista esempi scenografici, ottenuti con l'orchestrazione di pannelli lignei, luci mobili e variabili a seconda degli effetti desiderati, da rileggere ed elaborare attraverso gli strumenti della pittura.



Giovan Battista Gaulli, *Trionfo del Nome di Gesù*, chiesa del Santissimo Nome di Gesù all'Argentina, Roma. Ipotesi di ricostruzione delle quinte intese come sezioni di un cono: vista assonometrica e mongiana del modello digitale | Reconstruction hypotheses of the backdrop as sections of a cone: axonometric and mongian view of the digital model. Elaborazione di | Elaboration by Giuseppe D'Acunto, Stefano Zoerle.

used by Gaulli and his technical references. The simulation of a light source positioned consequentially at different heights, along the visual axis that leads to the point of origin of the painted rays, has revealed how the shadows can only be congruent with a light coming from below, or rather with more sources within the architectural volume, following a specular scheme with respect to what is suggested by the elements of the pictorial composition. Also in this case, fiction, the illusion of the scenic apparatuses developed on the occasion of the Forty Hours' Devotion or other Christian holidays[11] might have provided the artist with scenographic examples, obtained through the combination of wooden panels, moving and variable lights depending on the desired effects, to be reinterpreted and elaborated through the tools of painting.

1 J. Baltrušaitis, *Anamorphoses ou Perspectives Curieuses*, Perrin, Paris 1955; tr. it. *Anamorfosi o Thaumaturgus opticus* (1977), Adelphi, Milano 1990, p. 15; En. tr. *Anamorphic Art*, Harry N. Abrams, New York 1977, p. 1. Il volume dell'autore lituano, apparso per la prima volta nel 1955, poi in edizione ampliata nel 1969 e infine nel 1990 con due capitoli inediti, traccia le tappe fondamentali della storia dell'anamorfosi dall'età moderna fino a oggi. In campo artistico tale termine allude a una particolare categoria d'immagini piane o di strutture tridimensionali rappresentate costruite in una prospettiva fortemente deformata e dunque non riconoscibili immediatamente nella loro reale configurazione se non, per effetto dello scorcio, da un prefissato punto d'osservazione, oppure mediante il loro riflesso su di una superficie convessa a specchio. La tecnica anamorfica rappresenta uno dei primi tentativi di estremizzazione delle regole prospettiche e può essere considerato il preludio di tutte le forme di illusionismo prospettico di cui fanno parte a pieno titolo anche l'intera produzione artistica rubricabile sotto il termine di quadraturismo. | The volume by the Lithuanian author first published in 1955, published again in an enlarged edition in 1969, and finally in 1990 with the addition of two previously unpublished chapters, traces the milestones in the history of anamorphosis in the modern age up to today. In the arts, this term alludes to a particular category of flat images or three-dimensional structures represented in a highly distorted perspective and therefore not immediately recognisable in their real configuration, except from a predetermined vantage point by virtue of foreshortening, or through their reflection on a convex mirror surface. The anamorphic technique represents one of the first attempts to push to the limit the rules of perspective and can be considered the prelude to all forms of perspective illusionism, which include the entire artistic production classified under the term quadraturism. Sullo stesso tema si veda anche il volume di | On the same topic, see also A. De Rosa, G. D'Acunto, *La vertigine dello sguardo. Tre saggi sulla rappresentazione anamorfica*, Cafoscarina, Venezia 2002.

2 A. De Rosa, *Il sogno della perspectiva secreta*, in Idem (a cura di | ed.), *Roma anamorfica. Prospettiva e illusionismo in epoca barocca*, Aracne, Roma 2019, p. IX. Nel saggio di apertura del volume, il curatore precisa che in alcuni dei saggi presenti nell'opera, sono rubricate sotto la voce anamorfosi anche alcuni esempi di quadraturismo barocco che proprio sul tema della decezione, ottica e piscologica, concentrarono la loro sperimentazione linguistica. Quindi, seppur il termine anamorfosi solitamente si ferisce a una precisa categoria di immagini fortemente aberrate, così come definite nella nota precedente, in *Roma anamorfica* esso include anche tutti gli esempi di deformazione prospettica, presenti nelle volte affrescate di alcuni edifici romani, necessari a raccordare lo spazio pittorico con quello architettonico in una perfetta coerenza ottico percettiva calcolata sulla posizione fissa di un osservatore. | In the introduction to the volume, the editor specifies that some of the essays range under the heading anamorphosis some examples of Baroque quadraturism, which concentrated their linguistic experimentation precisely on the theme of optical and psychological deception. Therefore, although the term anamorphosis usually refers to a specific category of highly distorted images, as described in the previous footnote, in *Roma anamorfica* it also includes all the examples of perspective distortion featured in the frescoed vaults of some Roman buildings; these are necessary to connect the pictorial with the architectural space in a perfect optical perceptive coherence calculated on the fixed position of an observer.

3 R. Marini, *Cortona Gaulli Pozzo. I tre stadi dell'illusionismo barocco*, in "Emporium", vol. CXXIX, no. 774, giugno | June 1959, pp. 243-252. Nelle prime pagine del suo saggio, lo storico dell'arte vicentino precisa che "L'artista barocco non può prescindere dall'immensità dello spazio, dalla vertigine dell'altezza, dall'ebbrezza dell'infinito. Sono essi l'imperativo categorico, la passione dominante della sua visione. Perciò il cielo, da Cortona a Tiepolo, è il suo primo, il suo grande e quasi unico riferimento". *Ibid.*, p. 246. Le parole di Marini appena citate sintetizzano in modo formidabile tutta la carica poetica presente nell'affresco del Gaulli, il suo rapporto col cielo e con l'infinito, sia nella sua definizione scientifica che spirituale, per il quale la prospettiva si fa strumento e veicolo. | In the first pages of his essay, the art historian from Vicenza argues that 'Baroque artists cannot ignore the immensity of space, the vertigo of height, the thrill of infinity. They are the categorical imperative, the dominant passion of his vision. Therefore, the sky, from Cortona to Tiepolo, is their first, great and almost unique reference', *Ibid.*, p. 246. These words by Marini summarise in a formidable way all the poetic intensity present in Gaulli's fresco, its relationship with the sky and with the infinite, both in its scientific and spiritual definition, for which perspective becomes an instrument and vehicle.

4 *Ibid.*, p. 243.

5 M. Fagiolo, *Strutture del trionfo gesuitico: Baciccio e Pozzo*, in "Storia dell'arte", nos. 38-40, 1980, p. 357.

6 Si veda in particolare la differenza in merito alla tecnica realizzativa tra Gaulli e Pozzo come sottolineata da Marcello Fagiolo. | See in particular the difference in the construction technique between Gaulli and Pozzo as underlined by Marcello Fagiolo. *Ibid.*

7 Sul concetto di "doppia spazialità" nella pittura si rimanda alla definizione articolata da Omar Calabrese nel suo celebre testo | On the concept of 'double spatiality' in painting, see the definition by Omar Calabrese in his famous work *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa tra Rinascimento e Barocco*, Laterza, Roma-Bari 1985. In particolare, l'autore pone una distinzione fra la dimensione rappresentativa della pittura figurativa, relativa allo spazio tridimensionale simulato, di pertinenza di una semiotica figurativa, o delle immagini in generale, e la dimensione planare, concernente il modo in cui forme e colori vengono organizzati sulla superficie pittorica, proprio per poter simulare la scena rappresentata. La superficie pittorica, così, non viene più considerata il luogo di una riflessione esclusivamente estetica, come accade con il formalismo, che considera le forme in sé, in vista di un giudizio di valore, ma viene assunta come luogo di elaborazione di strutture semiotiche specifiche. | In particular, the author makes a distinction between the representative dimension of figurative painting, relative to the simulated three-dimensional space, pertaining to a figurative semiotics, or of the images in general, and the planar dimension, concerning the way in which shapes and colours are organised on the pictorial surface, precisely in order to simulate the scene represented. The pictorial surface, therefore, is no longer considered the object of an exclusively aesthetic reflection, as happens with formalism, which considers forms in themselves, in view of a value judgment, but is assumed as a place for the elaboration of specific semiotic structures.

8 N. Spinosa, *Spazio infinito e decorazione barocca,* in F. Zeri (a cura di | ed.), *Storia dell'arte italiana*, parte II, *Dal Medioevo al Novecento*, vol. II, *Dal Cinquecento all'Ottocento*, t. I, *Cinquecento e Seicento*, Einaudi, Torino 1981, p. 321.

9 Cfr. | Cf. C. Strinati, *La grande ombra*, in M. Fagiolo dell'Arco, D. Graf, F. Petruccci (a cura di | eds.), *Giovan Battista Gaulli. Il Baciccio, 1639-1709*, Skira, Milano 1999, pp. 41-46.

10 Una descrizione più articolata e dettagliata del lavoro citato nel testo è riportata in | A more articulated and detailed description of the work cited in the text is given in G. D'Acunto, S. Zoerle, *Il Trionfo del nome di Gesù. Realtà, illusione e allusioni nella scenografia di Giovan Battista Gaulli*, in A. De Rosa (a cura di | ed.), *Roma anamorfica*, cit., pp. 175-190. In particolare, nella seconda parte del saggio curata da Stefano Zoerle è possibile trovare una trattazione più approfondita delle metodologie di rilievo strumentale adottate dagli autori per restituire la volta all'interno di un modello digitale descrittivo e completo delle texture della pittura che ricopre la volta. | In particular, the second part of the essay edited by Stefano Zoerle contains a more in-depth discussion of the survey methodologies adopted by the authors to render the vault into a descriptive digital model complete with the texture of the painting that covers the vault.

11 Cfr. | Cf. P. Bjurström, *Il teatro barocco e i gesuiti*, in R. Wittkower, I.B. Jaffe, *Architettura e arte dei gesuiti*, Electa, Milano 1992, pp. 74-82; F. Zeri (a cura di | ed.), *Storia dell'arte italiana*, cit.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

10 *Ibid.*, p. 19.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFIE

Massimo Palma

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Giuseppe D'Acunto

Il cielo in terra: artificio, inganno e prospettiva nel *Trionfo del Nome di Gesù* di Giovan Battista Gaulli

Heaven on Earth: Artifice, Deception, and Perspective in Giovan Battista Gaulli's *Trionfo del Nome di Gesù*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Luca Lanini
Al di là del cielo. Georgij Krutikov e il cosmismo nell'avanguardia sovietica
Beyond the Sky. Georgy Krutikov and Cosmism in the Soviet Avant-garde

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

Ludovico Centis
Life and Death in the Clouds. Design and the Meteorological Obsession
Vita e morte tra le nuvole. Il design e l'ossessione meteorologica

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

BIBLIOGRAPHIES

158 – 169 Manuel Orazi
Resistenza celeste. Un monumento di provincia e la sua "forma aperta" nell'epoca del relazionismo spaziale
Celestial Resistance. A Provincial Monument and Its 'Open Form' In the Era of Spatial Relations

170 – 178 Marzia Marandola
Costruire una tenda sotto il cielo
Building a Tent Under the Sky

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

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

Vesper è un progetto di | is a project by Pard – Publishing Actions and Research Development / Ir.Ide – Infrastruttura di Ricerca Integral Design Environment
Dipartimento di Culture del progetto – Dipartimento di eccellenza
Università Iuav di Venezia

Direttore | Editor
Sara Marini, Università Iuav di Venezia

Consiglio editoriale | Editorial Board
Fabrizio Barozzi, Barozzi Veiga
Felice Cimatti, Università della Calabria
Dario Gentili, Università degli Studi Roma Tre
Sebastián Irarrázaval, Pontificia Universidad Católica de Chile
Sandro Marpillero, Columbia University
Angela Mengoni, Università Iuav di Venezia
Gundula Rakowitz, Università Iuav di Venezia
Luka Skansi, Politecnico di Milano

Comitato scientifico | Advisory Board
Giuliana Bruno, Harvard University
Emanuele Coccia, École des Hautes Études en Sciences Sociales
Michele Cometa, Università degli Studi di Palermo
Giovanni Corbellini, Politecnico di Torino
Giuseppe D'Acunto, Università Iuav di Venezia
Kaat Debo, MoMu Antwerp
Nicola Emery, Accademia di Architettura di Mendrisio, Università della Svizzera italiana
Serenella Iovino, University of North Carolina at Chapel Hill
Andreas Kreul, Universität Bremen
Mario Lupano, Università Iuav di Venezia
Gianfranco Marrone, Università degli Studi di Palermo
Pasquale Miano, Università degli Studi di Napoli Federico II
Inés Moisset, Universidad de Buenos Aires - Conicet
Fiamma Montezemolo, University of California, Davis
Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, University of Westminster
Andrea Pinotti, Università degli Studi di Milano
Alessandro Rocca, Politecnico di Milano
Annalisa Sacchi, Università Iuav di Venezia
Federico Soriano, Universidad Politécnica de Madrid
Federica Villa, Università degli Studi di Pavia
Mechtild Widrich, School of the Art Institute of Chicago

Redazione | Editorial Staff
Giorgia Aquilar, Laura Arrighi, Francesco Bergamo, Giulia Bersani, Giovanni Carli, Egidio Cutillo, Giacomo De Caro, Stefano Eger, Elisa Monaci, Andrea Pastorello, Alberto Petracchin, Eleonora Righetto, Davide Zaupa, Luca Zilio.

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

Layout grafico | Graphic Layout
bruno, Venezia

Impaginazione | Layout
Redazione Vesper | Vesper Editorial Staff

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

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

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

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

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

Periodicità semestrale | Six-monthly Journal

Fondi per la pubblicazione | Publication Funding
Dipartimento di eccellenza 2018 - Finanziamento Miur

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

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

Autori | Authors
Alberto Bertagna, *professore associato in Composizione architettonica e urbana*, Università degli Studi di Genova.
Xavi Bou, *Photographer*, Barcelona.
Sara Buoso, *PhD Candidate in Art History*, Central Saint Martins University of the Arts.
Alessandro Calefati, *dottorando in Scienze politiche e sociali*, Università della Calabria.
Ludovico Centis, *Architect and Visiting School Head*, Architectural Association School of Architecture.
Roberto Conte, *fotografo*, Milano.
Giuseppe D'Acunto, *professore ordinario in Disegno*, Università Iuav di Venezia.
Patricia Dailey, *Associate Professor of English and Comparative Literature*, Columbia University.
Silvia Dalzero, *professoressa a contratto*, Università degli Studi di Brescia.
Federico Deambrosis, *ricercatore in Storia dell'architettura*, Politecnico di Milano.
Demogo (Simone Gobbo, Alberto Mottola, Davide De Marchi), *studio di architettura*, Treviso.
Enrico Dusi, *architetto*, Venezia.
Mark Foster Gage, *Associate Professor in Architecture*, Yale University.
Michelangelo Frammartino, *regista*, Milano.
Matteo Ghidoni, *architetto e professore a contratto*, Università degli Studi di Genova.
Michael Hirschbichler, *Associate Lecturer in Architecture*, HSLU Lucerne.
Luca Lanini, *professore ordinario in Composizione architettonica e urbana*, Università di Pisa.
Lina Malfona, *professoressa associata in Composizione architettonica e urbana*, Università di Pisa.
Marzia Marandola, *professoressa associata in Storia dell'architettura*, Università Iuav di Venezia.
Sandro Marpillero, *Adjunct Associate Professor in Architecture and Urban Design*, Columbia University.
Manuel Orazi, *professore a contratto*, Accademia di Architettura di Mendrisio, Università della Svizzera italiana.
Massimo Palma, *professore associato in Filosofia politica*, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa.
Claudia Pirina, *ricercatrice in Composizione architettonica e urbana*, Università degli Studi di Udine.
Ettore Rocca, *professore associato in Estetica*, Università Mediterranea di Reggio Calabria; *Affiliate Professor*, University of Copenaghen.
Micol Roversi Monaco, *professoressa associata in Diritto amministrativo*, Università Iuav di Venezia.
Fred Scharmen, *Associate Professor in Architecture*, Morgan State University.
Daro Sulakauri, *Photographer*, Tbilisi.

I disegni a | Drawings at pp. 10, 13, 14-15 sono della redazione | are by the Editorial Staff.

Tutti i contributi pubblicati in questo numero sono stati sottoposti a un procedimento di revisione tra pari (Double-Blind Peer Review) ai sensi del Regolamento Anvur per la classificazione delle riviste nelle aree non bibliometriche, a eccezione dei testi presenti nelle rubriche Citazione, Inserto e Racconto. | All published contributions are submitted to a Double-Blind Peer Review process according with Anvur Legislation of journals rating in "not bibliometric" scientific fields, except for the sections Quote, Extra and Tale.

Vesper è inclusa nell'elenco delle riviste scientifiche dell'Agenzia nazionale di valutazione del sistema universitario e della ricerca (Anvur) per le aree non bibliometriche *08 - Ingegneria civile e Architettura* e *11 - Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche*. | Vesper has been acknowledged the status of 'scientific journal' by the Italian National Agency for the Evaluation of Universities and Research Institutes (ANVUR) in the academic fields of *Civil Engineering and Architecture*, as well as *History, Philosophy, Pedagogy and Psychology* (areas *08* and *11* in the Italian academic areas, with the exception of their bibliometric subfields). Vesper è indicizzata su | is indexed in SCOPUS, EBSCO, Torrossa e | and JSTOR.

ISBN 978-88-229-0884-1
ISSN 2704-7598

Finito di stampare nel mese di novembre 2022 da | Printed on November 2022 by Industria Grafica Bieffe, Recanati (MC).

Università Iuav di Venezia
dcp dipartimento di Culture del Progetto
Quodlibet

Questo volume è concesso in licenza secondo i termini della Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND 4.0 International License) che permette di scaricare le opere, a patto che si accrediti l'Autore(i), non potendo modificarle in alcun modo o utilizzarle commercialmente. Le immagini o altro materiale di terze parti non è incluso nella licenza Creative Commons della rivista e l'uso non è permesso dalla normativa vigente, o eccede l'uso consentito. Per l'utilizzo si dovrà ottenere il permesso direttamente dal titolare del copyright. | This publication is licensed under a Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND 4.0 International License). This license allows downloading the articles provided that they are properly attributed to their Author(s), without modifying them in any way or using them for commercial purposes. Images and other third parties' material is not included in the Creative Commons license of the Journal and their use is not allowed by current legislation, or exceeds the permitted use. It is necessary to ask permission from copyright holders for the use.