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

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

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

Silvia Berselli

DOI 10.57644/Vesper012_013

Come entra il Sole nell'atelier? Excursus non esaustivo sulla luce naturale nei luoghi della creazione artistica

How Does the Sun Enter the Atelier? A Non-exhaustive Excursus on Natural Light in Places of Artistic Creation

Parole chiave
Keywords

Casa-atelier, architettura e luce, luce naturale, Auguste e Gustave Perret
House-studio, architecture and light, natural light, Auguste e Gustave Perret

Abstract

Come entra il Sole nell'atelier? Excursus non esaustivo sulla luce naturale nei luoghi della creazione artistica

Il contributo indaga la trasformazione del rapporto fra artisti e luce naturale nel contesto spaziale della casa-atelier d'artista. Dalla tecnologia delle soluzioni leonardesche, o dalla penombra prediletta dagli ambienti di lavoro di Caravaggio, fino al portato rivoluzionario della modernità – che inaugura la possibilità della grande vetrata e dell'illuminazione artificiale – il contributo sostiene come gli artisti attraverso la storia modulino la luce naturale in base alla propria sensibilità, alle loro necessità creative e alla tecnologia propria di ogni epoca. Lo spazio della casa-atelier si interessa, quindi, di ricercare la luce del sole impiegandola come strumento di lavoro, al fine di evidenziare come un uso diverso della fonte luminosa sia capace di influenzare di conseguenza il progetto degli spazi.

How Does the Sun Enter the Atelier? A Non-exhaustive Excursus on Natural Light in Places of Artistic Creation

This paper explores the evolving relationship between artists and natural light within the spatial context of the artist's house-studio. From the technological ingenuity of Leonardo's lighting solutions, or the dimly lit environments favoured by Caravaggio, to the revolutionary impact of modernity – with its introduction of large glass windows and artificial lighting – the study argues that artists throughout history have modulated natural light according to their individual sensibilities, creative needs, and the technological means of their time. The space of the house-studio thus emerges as a site for investigating and harnessing sunlight as a working tool, highlighting how different uses of the light source can, in turn, influence the architectural design of creative spaces.

Indice DOI | DOI Index

Università Iuav di Venezia
Department of Architecture and Arts

VESPER No. 12

SOLAR

Quodlibet

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

Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del progetto

VESPER No. 12

SOLAR

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

Spring | Summer 2025
Journal of Architecture, Arts & Theory

Primavera | Estate 2025
Rivista di architettura, arti e teoria

Vesper
Rivista di architettura, arti e teoria

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

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

Vesper
Journal of Architecture, Arts & Theory

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

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

Università Iuav di Venezia
Department of Architecture and Arts

Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del progetto

VESPER No. 12

SOLAR

Spring | Summer 2025
Journal of Architecture, Arts & Theory

Primavera | Estate 2025
Rivista di architettura, arti e teoria

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

Editoriale | Editorial
6 – 13 Sara Marini
Solar

Citazione | Quote
14 – 15 Dino Buzzati
Nothing

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

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

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

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

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

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

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

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

86 – 88 Bibliografie | Bibliographies

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

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

98 – 100 Pier Franco Midali
Viganella Double Sun

Archivi | Archives

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

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

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

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

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

Progetti | Projects

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

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

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

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

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

Viaggi | Journeys

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

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.

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

Building

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

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

Ring

198 – 205 Hugo de Almeida Pinho
Solar Capital

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

Fundamentals

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Indice | Contents

Come entra il Sole nell'atelier? Excursus non esaustivo sulla luce naturale nei luoghi della creazione artistica



Brassaï (Gyula Halász), Braque al tavolo da lavoro nel suo | at the work table in his atelier in Rue du Douanier, Paris, 1946. Courtesy Estate Brassaï – GrandPalaisRmn.

La casa di un artista[1] è come la conchiglia di un mollusco: cresce insieme al suo ospite, è lo sfondo delle sue opere e ne orienta lo sguardo attraverso i grandi occhi delle finestre. Per dare all'artista le giuste quantità e qualità di luce solare, le aperture di un atelier richiedono specifiche soluzioni, che evolvono a partire da una prima fase caratterizzata da un'unica luce, una finestra, diretta sui modelli e sulla tela del pittore, proveniente da sinistra in modo che la mano del pittore non faccia ombra[2]. Leonardo da Vinci propone una casa d'artista su due piani, con la residenza sotto e lo studio di pittura al piano alto, a cercare la luce del sole. Nel documento *Finestra del pittore e sua comodità*[3] si osserva al centro il quadro nascosto per metà nel vano predisposto al piano inferiore, mentre sulla destra il dipinto è scomparso all'interno della cassa, richiusa a formare una panca. Il congegno serve a rendere raggiungibili tutte le parti del dipinto, a nasconderlo ai curiosi e a muoverlo in funzione della luce solare per illuminare l'area di lavoro. Anche la finestra presenta un sistema a scorrimento verticale: nel disegno centrale mostra un profilo circolare "diurno", mentre in quello di destra è rettangolare e il quadro è nascosto, quindi è sera[4]. L'artista può cambiare l'apertura come si fa con l'otturatore di una macchina fotografica.

I disegni sono completati dal *Trattato della pittura*: "Il lume da ritrarre di naturale vuol essere a tramontana, acciò non faccia mutazione; e se lo fai a mezzodì tieni finestra impannata, acciocché il sole illuminando tutto il giorno non faccia mutazione. L'altezza del lume deve essere in modo situata, che ogni corpo faccia tanto lunga l'ombra sua per terra quanto è la sua altezza"[5]. La finestra dell'atelier deve essere orientata a nord e chiusa da una vetrata a quarantacinque gradi; se è rivolta a sud deve essere schermata da un filtro di carta o stoffa (impannata) per mitigare la radiazione solare incidente. Leonardo specifica poi che le finestre dei pittori devono avere impannate senza tramezze e i bordi dei teli devono essere scuriti per non coincidere con i margini della finestra: l'oblò dello schizzo è da considerarsi impannato e da utilizzare nelle ore di insolazione diretta.

1 Il presente articolo riassume alcuni temi della ricerca postdottorale condotta dall'autrice nel gruppo "Da Ravenna a Vals. Luce e oscurità in architettura dal medioevo al presente" diretto da Daniela Mondini e finanziato dal FNS presso l'Accademia di architettura di Mendrisio. | This article summarises some themes of the postdoctoral research conducted by the author in the group 'From Ravenna to Vals. Light and Darkness in Architecture from the Middle Ages to the Present', directed by Daniela Mondini and funded by the FNS at the Accademia di architettura in Mendrisio.

2 C. Cennini, *Il Libro dell'Arte*, 1390-1437, citato in | quoted in M. Cole, M. Pardo (a cura di | eds.), *Inventions of the Studio*, University of North Carolina Press, Chapel Hill-London 2005, p. 15.

3 L. da Vinci, f. 6v (84v) del | of Ms A(II), Institut de France, 1490-1491; Cfr. | Cf. C. Maltese, *Come illuminò veramente Leonardo il proprio studio?*, in Idem, *Fra Rinascimento, manierismo e realtà. Scritti in memoria di Anna Maria Brizio*, Giunti Barbèra, Firenze 1984, pp. 31-40.

4 C. Maltese, *Come illuminò veramente Leonardo il proprio studio?*, cit., p. 34.

5 L. da Vinci, *Trattato della pittura*, par. 82, p. 46; En. tr. *Treatise on Painting*, ch. CLXXXVI, p. 101.

6 G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di | edited by A. Marucchi, L. Salerno, Accademia dei Lincei, Roma 1956-1957; En. tr. T. Bowcutt Butler, *Considerations on Painting*, Case Western Reserve University, Cleveland 1972.

7 G.P. Bellori, *Michelangiolo da Caravaggio*, in Idem, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, per il success. al Mascardi, Roma 1672, pp. 201-216; En. tr. *Life of Michelangelo Merisi da Caravaggio*, in Idem, *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects*, Cambridge University Press, New York 2005, p. 181.

8 C. Falcucci, *Caravaggio. La bottega del genio*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2010.

Silvia Berselli

How Does the Sun Enter the Atelier? A Non-exhaustive Excursus on Natural Light in Places of Artistic Creation



Auguste e | and Gustave Perret, Maison-atelier di | of Georges Braque in Rue du Douanier (oggi | today Rue Georges Braque), Paris, 1927. Stampa ai sali d'argento | Gelatin silver print. Ph. Chevojon. Cité de l'architecture et du patrimoine, Conservatoire national des arts et métiers, Fonds Perret, Auguste et Perret frères. CNAM/SIAF/CAPA/Archives d'architecture contemporaine/Auguste Perret/UFSE/SAIF/2025.

An artist's home[1] is like the shell of a mollusc: it grows alongside its inhabitant, serves as the backdrop for their works, and guides their gaze through the large eyes of the windows. To provide the artist with the right amount and quality of sunlight, the openings of a studio require specific solutions. These evolved from an initial phase characterised by a single light source – a window – directly focussed on the models and the painter's canvas, coming from the left, so that the painter's hand does not cast a shadow[2]. Leonardo da Vinci proposed an artist's house with two floors, with the residence below and the painting studio on the upper floor, chasing sunlight. In the document *Finestra del pittore e sua comodità*[3], we see in the middle the painting half-hidden in the predisposed space on the lower floor, while on the right, the painting has disappeared inside the chest, which closes to form a window seat. The device was so conceived to render all parts of the painting accessible, to hide it from the curious, and to move it following sunlight to illuminate the work area. The window also featured a vertical sliding system: in the central drawing, it showed a 'daytime' circular outline, while in the one on the right, it was rectangular, and the painting is hidden – suggesting the time of day as the evening[4]. The artist could change the opening, just as one adjusts the shutter of a camera.

The drawings are complemented by the *Trattato della pittura*: 'To paint well from Nature, your window should be to the North, that the lights may not vary. If it be to the South, you must have paper blinds, that the sun, in going round, may not alter the shadows. The situation of the light should be such as to produce upon the ground a shadow from your model as long as that is high'[5]. The studio window should face north and be closed by a forty-five degree-glass window; if it faces south, it must be sealed with paper or textile (*impannata*) to mitigate the incident solar radiation. Leonardo specified that painters' studios should have *impannate* windows without partitions, and the edges of the cloths should be darkened to ensure they do not coincide with the edges of the window.

All'approccio pragmatico di Leonardo si contrappone una tradizione saturnina capeggiata da Caravaggio. Alla fine del Cinquecento egli ritrae i modelli illuminati da una finestra laterale che porta all'interno una buona quantità di luce e si riflette nello "scudo a specchio" del quadro *Marta e Maria Maddalena*. Nel 1604 Caravaggio affitta un appartamento a Roma e smantella un pezzo di solaio per dipingere le grandi tele di quegli anni; scopre così una finestrella nel sottotetto, riprodotta in diversi suoi quadri, tra cui la *Madonna dei Palafrenieri*. Se si osservano i due dipinti, la quantità di luce, direzione e qualità sono profondamente mutate.

Dai suoi biografi[6] sappiamo che aveva dipinto di nero le pareti dell'atelier, che contribuisce dunque alla produzione dei suoi celebrati chiaroscuri, descritti da Giovan Pietro Bellori:

> servendosi assai del nero per dare rilievo ai corpi. E s'inoltrò egli tanto in questo suo modo di operare, che non faceva mai uscire all'aperto del Sole alcuna delle sue figure, ma trovò una maniera di campìrle entro l'aria bruna d'una camera rinchiusa, pigliando un lume alto, che scendeva a piombo sopra la parte principale del corpo, e lasciando il rimanente in ombra à fine di recar forza con vehemenza di chiaro, e di oscuro.[7]

Secondo l'inventario del 1605, nell'atelier di Caravaggio c'erano due specchi: uno grande piano e uno piccolo convesso, usato per convogliare i raggi sui modelli, anche al variare della posizione apparente del sole[8]. La suggestiva ipotesi dello studio dipinto di nero resta la più plausibile per spiegare i suoi risultati pittorici, come osserva Claudio Falcucci, ingegnere nucleare che impiega tecniche scientifiche per lo studio dei beni culturali:

> Ho provato a illuminare i modelli con fasci di luci di varie origini, naturali o artificiali, e di varia ampiezza, e l'unico modo che abbiamo per raggiungere i contrasti di Caravaggio fra il chiaro e lo scuro è effettivamente colorare di scuro le pareti della stanza; perché la semplice diffusione della luce che colpisce la parte illuminata del modello, da questo viene diffusa sulle pareti della

The porthole in the sketch was to be considered *impannato* and used during hours of direct sunlight.

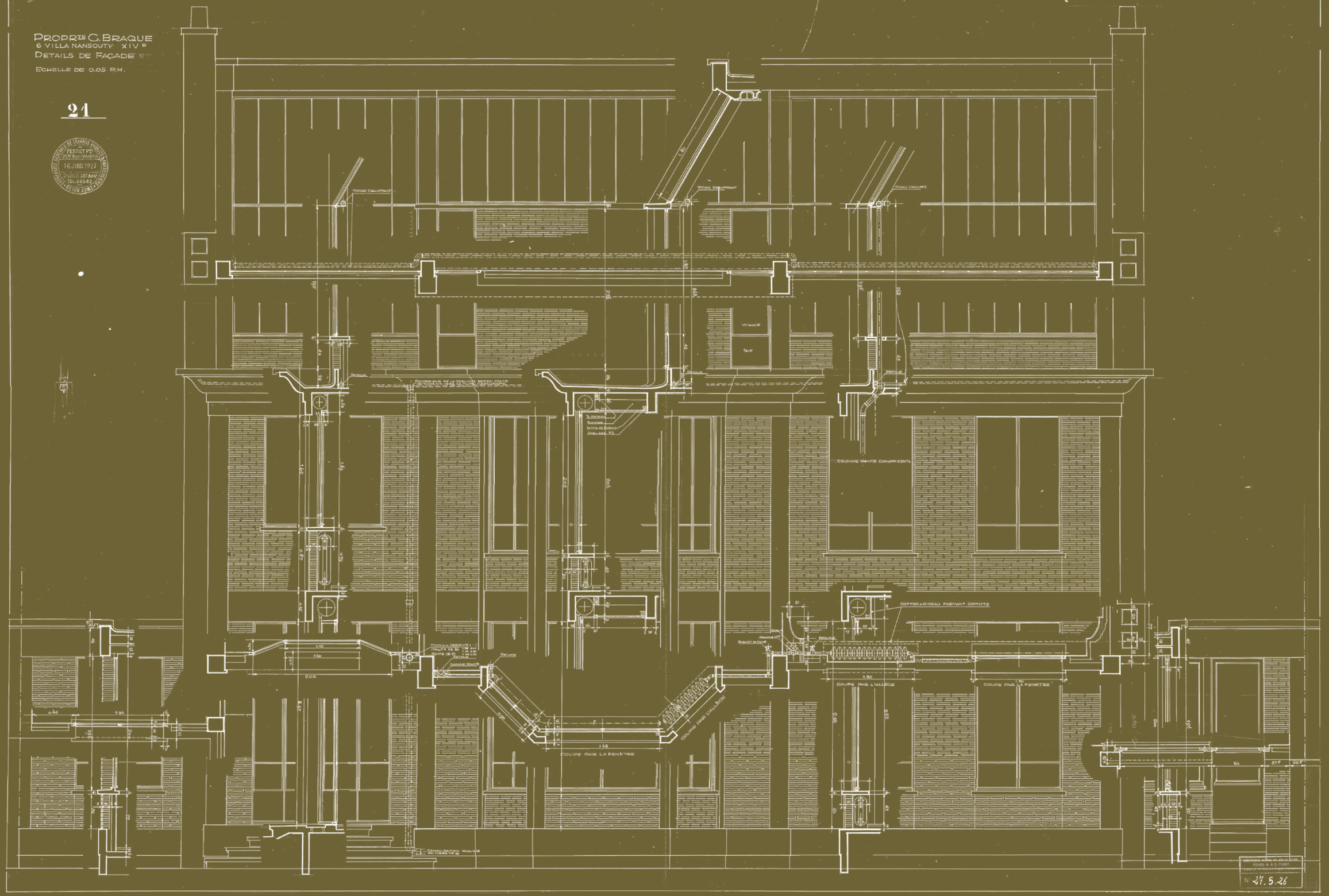
Leonardo's pragmatic approach stands in contrast to the saturnine tradition championed by Caravaggio. At the end of the 16th century, Caravaggio depicted models illuminated by a side window that admitted a significant amount of light, reflected in the 'mirror shield' of the painting *Martha and Mary Magdalene*. In 1604, Caravaggio rented an apartment in Rome and removed part of the attic to paint the large canvases of that period; he thereby uncovered a small window in the attic, depicted in several of his paintings, including *Madonna dei Palafrenieri*. Comparing the two paintings reveals a profound change in the amount of light, its direction, and quality.

From his biographers[6], we learn that Caravaggio painted the walls of his studio black, which contributed significantly to the production of his celebrated chiaroscuro. Giovan Pietro Bellori described this technique:

> But intensified throughout with bold dark passages, as he made considerable use of black to give relief to the forms. And he carried this manner of working so far that he never brought any of his figures out into open sunlight, but found a way to setting them in the dusky air of a closed room, taking light from high up that fell straight down on the principal part of the body, and leaving the remainder in shadow in order to gain force through the intensity of light and dark.[7]

According to the 1605 inventory, Caravaggio's studio housed two mirrors: a large flat one and a small convex one, used to focus rays of light on the models, accommodating the changing apparent position of the Sun[8]. The theory that the studio was painted black remains the most plausible explanation for his pictorial results, as Claudio Falcucci, a nuclear engineer who applies scientific techniques to the study of cultural heritage, notes:

> I tried to illuminate the models with beams of light from various sources, both natural and artificial, and of various intensities. The only way we can achieve Caravaggio's sharp contrasts between light and dark is by actually



Auguste e | and Gustave Perret, Maison-atelier di | of Georges Braque in Rue du Douanier (oggi | today Rue Georges Braque), Paris. Tavola di sintesi del prospetto principale con sovrapposti dettagli in pianta e sezione | Summary board of the main elevation with superimposed plan and section details, 27 maggio | May 1926. Ph. Chevojon. Cité de l'architecture et du patrimoine, Conservatoire national des arts et métiers, Fonds Perret, Auguste et Perret frères. CNAM/SIAF/CAPA/Archives d'architecture contemporaine/Auguste Perret/UFSE/SAIF/2025.

stanza e dalle pareti della stanza a sua volta viene diffusa sulle aree scure e non colpite direttamente dalla luce del modello non consente che le ombre siano così marcate come quelle che troviamo sui dipinti di Caravaggio. Affinché sia possibile realizzare i contrasti presenti nei suoi dipinti dobbiamo lavorare propriamente "con un lume unito, che venghi dall'alto, in una stanza con le pareti colorite di negro", per citare direttamente il passo di Giulio Mancini, evitando ogni minima dispersione luminosa. Addirittura dovrebbe essere "colorito di negro" anche il pittore: vestito di scuro, in altre parole.[9]

Lo spazio si annulla per permettere all'artista, mago o ladro, di rubare la materia a un buco nero attraverso la tela.

Quando l'artista può permettersi di avere due spazi, li differenzia sulla base delle funzioni: per l'esposizione è preferibile un'illuminazione zenitale, mentre per l'atelier si predilige una vetrata verticale orientata a nord, più semplice da schermare con sistemi di filtro e oscuramento e adatta a illuminare lateralmente i modelli. Con la crescita degli spazi espositivi e la riduzione degli ambienti di lavoro, la tipologia della casa-atelier raggiunge il suo limite e sconfina nel museo privato, come si può osservare nell'atelier parigino di Élisabeth Vigée Le Brun e nella residenza londinese di John Soane. A queste diverse funzioni corrispondono nuovi dispositivi di illuminazione, come le lanterne e i grandi lucernari vetrati che vengano introdotti nelle residenze degli artisti, ma appartengono già al lessico dell'architettura museale.

Il catalogo delle invenzioni proposte da Soane affascina il visitatore con effetti che vengono definiti "gotici"[10]: la luce zenitale e i vetri colorati, fino ad allora appannaggio delle architetture religiose, entrano negli spazi dell'arte per modulare la successione delle stanze di un'*enfilade* classica, rompendone la monotonia. Se dal cabinet di pittura si guarda verso il *dome* la sequenza degli ambienti appare molto più estesa di quanto non sia in realtà, perché "although from the pictoresque arrangement, and the successive contrasts of light and shadow, the distance appears considerably more"[11]. Soane considera la luce il principale elemento di un interno poetico:

> L'architetto farà bene a esaminare le differenti maniere adottate dai pittori per far entrare la luce nei loro studi. La "lumière mysterieuse"[12], applicata con tanto successo dall'artista francese, è uno strumento molto potente nelle mani di un uomo di genio, e questo potere non può essere mai troppo compreso, né troppo altamente apprezzato.[13]

Ma come si passa dalla luce colorata e misteriosa di Soane agli interni spogli, bianchi e inondati di luce dell'atelier e del museo moderno?

La diffusione del gusto neoclassico porta alla costruzione di atelier come quelli di David e Delacroix, illuminati da una vetrata laterale alta che convoglia la luce solare sul modello, mentre una tenda semplice regola l'intensità della luce. "David cercava una luce bianca per le sue composizioni all'antica; la luce zenitale, capace di sopprimere le ombre, diventa la luce caratteristica dello stile neoclassico"[14]. Ma la cesura più importante nella storia della casa d'artista si riscontra quando il progresso tecnologico rende accessibile l'impiego di grandi vetrate. Al contempo si diffondono le teorie igieniste, che promuovono un'architettura salubre caratterizzata dal massimo possibile di *Light, Air and Openness*[15], tema che il Movimento Moderno trasforma in programma estetico.

La pittura *en plein air* del XIX secolo influenza la morfologia dell'atelier: aumentano l'ampiezza delle aperture e la luminosità dell'interno, per generare un'atmosfera vicina a quella dell'esterno e permettere di continuare il lavoro in studio in condizioni simili a quelle iniziali[16]. Anche la pratica di dipingere direttamente sulla tela, senza disegni preparatori, influenza la presenza del sole nell'atelier, in quanto richiede una luce costante, in modo che il lavoro non debba essere continuamente interrotto dalla mutazione di macchie solari, riflessi e ombre. Agli inizi del XX secolo il tipo dell'atelier è ormai codificato e la sua patria è Parigi.

9 L. Bortolotti, *Intervista a Claudio Falcucci, Caravaggio, Michelangelo e dintorni*, in "News-Art", www.news-art.it/news/delle-indagini-diagnostiche--di-caravaggio-e-di-altro--inte.htm, consultato il | accessed 10/11/2024.

10 J. Summerson, *Sir John Soane*, Art and technics, London 1952, p. 30.

11 J. Britton, *The Union of Architecture, Sculpture, and Painting*, Longman and Co., London 1827, p. 28.

12 Concetto mutuato da | Concept borrowed from N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture, ou L'analogie de cet art avec nos sensations*, Benoit Morin, Paris 1780; En. tr. *The Genius of Architecture, or, The Analogy of that Art with Our Sensations*, The Getty Center Publication Programs, Los Angeles 1992.

13 J. Soane, *The Royal Academy Lectures*, a cura di | edited by D. Watkin, Cambridge University Press, Cambridge 2000, p. 184; tr. it. R. de Martino, *L'utopia di Soane. Le dodici lezioni di architettura per la Royal Academy di Londra*, Arte tipografica, Napoli 2006, p. 183.

14 J.-C. Delorme, A.-M. Dubois, *Ateliers d'artistes à Paris*, Parigramme Édition, Paris 2002, p. 39.

15 P. Overy, *Light, Air and Openness. Modern Architecture Between the Wars*, Thames & Hudson, London 2007.

16 W.G. Constable, *The Painter's Workshop*, Oxford University Press, London 1954, p. 22.

painting the walls of the room dark. This is because the simple diffusion of light that hits the illuminated part of the model spreads to the walls of the room and from there reflects onto the dark areas not directly hit by the model's light, which does not allow the shadows to be as distinct as those found in Caravaggio's paintings'. To create the contrasts in his paintings, one should work 'with a single light, coming from above, in a room with black-coloured walls', to directly quote Giulio Mancini, while avoiding even the slightest dispersion of light. The painter too should be 'black-coloured'– in other words, wear dark clothes[9].

Space is eliminated to allow the artist – magician or thief – to steal matter from a black hole through the canvas.

When the artist can afford two spaces, he differentiates them based on their functions: for the display space, zenith lighting is preferable, while for the studio, a north-facing, vertical glass window is preferred, easier to screen with filtering and darkening systems and suitable for illuminating the models from the side. As exhibition spaces expanded and workspaces shrank, the house-studio typology stretched to its limits verging on becoming a private museum, as exemplified in Élisabeth Vigée Le Brun's atelier in Paris and John Soane's residence in London. Accompanying these functional changes, new lighting devices such as lanterns and large glass skylights were fitted in artists' residences, integrating elements already found in museum architecture.

The catalogue of inventions proposed by Soane captivates visitors with effects described as 'Gothic'[10]: Zenith light and stained glass, previously the prerogative of religious architecture, enter the spaces of art to modulate the succession of rooms presenting a classical long vista and break its monotony. Looking from the painting cabinet towards the dome, the sequence of rooms appears much more extensive than it actually is because 'from the picturesque arrangement, and the successive contrasts of light and shadow, the distance appears considerably more'[11]. Soane considered light to be the principal element of a poetic interior:

> The architect will do well to examine and reflect on the different modes adopted by painters of introducing light into their studios. The 'lumière mysterieuse'[12], so successfully practiced by the French artists, is a most powerful agent in the hands of a man of genius, and its power cannot be too fully understood, nor too highly appreciated.[13]

But how did we transition from coloured and mysterious light of Soane's house and museum to the bare, white, and light-filled interiors of modern studios and museums?

The rise of neoclassical taste led to the construction of studios like those of David and Delacroix, which were illuminated by a high lateral window that directed sunlight onto the model, while a simple curtain regulated the light's intensity. 'David preferred a white light for his ancient subjects; the zenith light, capable of suppressing shadows, became the characteristic light of the neoclassical style'[14]. However, a significant shift in the history of the artist's house occurred when technological advances made large windows widely accessible, compounded by the diffusion of hygienist theories advocating for healthy architecture characterised by as much *Light, Air, and Openness*[15] as possible, a theme that the Modern Movement would later transform into an aesthetic programme.

The 19th-century open-air painting influenced the morphology of the studio: the size of the openings and the brightness of the interior increased, to create an atmosphere similar to that of the outdoors and to allow work to continue in the studio under conditions akin to those encountered *en plein air*[16]. The practice of painting directly onto the canvas, without preparatory drawings, also influenced the presence of sunlight in the studio, as it required consistent lighting to avoid frequent interruptions caused by changing sunspots, reflections, and shadows. At the beginning of the 20th century, the typology of the artist's studio was codified, and its home became Paris.

Nella Ville Lumière Auguste Perret costruisce la casa del pittore Georges Braque e colloca l'atelier all'ultimo piano, nel raccordo tra il prospetto e la copertura. L'orientamento a nord, la grande superficie trasparente e l'assenza di isolamento termico rendono l'atelier estremamente freddo[17], giustificando la presenza della stufa in molti quadri dell'artista. Perret aveva disposto un tubo dell'acqua calda a metà della vetrata lungo la linea di gronda, ma non era sufficiente a scaldare un ambiente così ampio. La grande finestratura rendeva l'atelier fin troppo luminoso: nelle fotografie dell'interno sono sempre presenti, sulle vetrate, tendaggi chiari infilati dietro il tubo riscaldante per schermare sia le vetrate verticali inferiori che quelle oblique disposte in alto. La luce che ne risulta è ovattata, probabilmente a causa di un'estrema sensibilità di Braque, ferito alla testa durante la prima guerra mondiale e costretto a dipingere proteggendosi gli occhi con una grande visiera rigida[18]. Succede qualcosa di analogo a Gabriele D'Annunzio, colpito a un occhio durante un atterraggio di emergenza, ma invece dei tendaggi l'italiano adotta grandi vetrate colorate nella residenza di Gardone, con risultati vicini agli interni di Soane.

Il disegno dei serramenti ha impegnato molto Perret, come si nota nella tavola di sintesi in cui al prospetto vengono sovrapposti i dettagli di alcuni elementi sezionati, mostrando l'edificio scomposto secondo una tecnica di rappresentazione che assomiglia a quella cubista. La tavola offre una visione sinottica del funzionamento dell'edificio, sul piano del rapporto tra pieni e vuoti, struttura e tamponamento, finestre e riscaldamento, aperture e oscuranti. L'edificio è concepito in maniera unitaria e la sola distinzione tra gli ambienti è legata alla maniera in cui il sole entra nell'edificio: finestre verticali per la residenza e grandi vetrate per l'atelier.

Lavorando nell'atelier di Giorgio Morandi, Luigi Ghirri "si convinse che Morandi utilizzasse l'atelier come una camera ottica in cui la finestra era il foro stenopeico che veniva attrezzato con diversi teli e tende per creare un tipo particolare di luce che illuminasse i soggetti"[19]. La finestra di Leonardo, con un foro regolabile e le impannate a fare da filtro, si ripresenta nella forma di un diaframma fotografico a servizio dell'artista. La recente musealizzazione dell'atelier Morandi ha però trasformato lo studio ed è oggi impossibile apprezzare le condizioni descritte da Ghirri.

Analizzando le *Funzioni dell'atelier*, Daniel Buren individua due tipologie: una europea, con ambienti vasti e alti lucernari a nord, e una americana in cui il sole non entra, illuminata solo dall'elettricità[20]. La differenza è illuminotecnica: il modello europeo si protende alla ricerca del sole, mentre quello americano è elettrificato e introverso. Oggi le superstar dell'arte come Ólafur Elíasson, Damien Hirst o Jeff Koons hanno atelier simili a un laboratorio scientifico freddo e asettico. La luce solare, mutevole con le stagioni, le ore e il clima, è sostituita dall'elettricità, affidabile ma infernale perché "regola e qualità mai non l'è nova"[21]. Forse vale la pena interrogarsi su quali siano le conseguenze della progressiva scomparsa del sole dalla creazione artistica e capire se stiamo assistendo al tramonto dell'atelier.

Questo breve excursus permette di delineare diversi atteggiamenti che gli artisti assumono nel disegnare il proprio spazio creativo in relazione al sole. A volte sono costretti a adattarsi a lavorare in stanze comuni e modificano le aperture con filtri e impannate, trasformando la finestra in un diaframma e il sole in un proiettore da orientare con specchi. A volte possono progettare un ambiente nuovo e raggiungono risultati diametralmente opposti cercando una sintonia con le opere, dallo spazio cupo di chi esalta il chiaroscuro a quello inondato di sole, ma dorato di sistemi di filtro, della modernità. In ogni caso l'artista modifica il modo in cui il sole entra nel suo atelier e compie importanti sforzi per modellare la luce naturale, costruendo mezze tinte e ombre che si adattano alla sua sensibilità personale e alla sua creatività e componendo un ricco repertorio di risorse progettuali utili nel disegno delle aperture e degli interni domestici e museali.

17 Cfr. | Cf. Brassaï, *Les artistes de ma vie*, Éditions Denoël, Paris 1982; tr. it. *Gli artisti della mia vita*, Abscondita, Milano 2010, p. 26; En. tr. *The Artist of my Life*, The Viking Press, New York 1982, p. 16.

18 Robert Doisneau, *Braque nel suo atelier*, 26 aprile | April 1953. Foto di | Photo by Robert Doisneau, www.gettyimages.it/detail/fotografie-di-cronaca/braque-in-his-workroom-april-26th-1953-fotografie-di-cronaca/121518316?adppopup=true, consultato il | accessed 18/11/2024.

19 M. Mussini (a cura di | ed.), *Luigi Ghirri*, Motta, Milano 2001, p. 67.

20 D. Buren, *Fonction de l'Atelier* (1971), in Idem, *Les Écrits (1965-1990)*, CAPC, Bordeaux 1991, vol. I, pp. 195-204; En. tr. *The Function of the Studio*, in "October", no. 10, 1979, pp. 51-58.

21 D. Alighieri, *Inferno*, canto VI, v. 9.

In the Ville Lumière, Auguste Perret built the house of the painter Georges Braque and positioned the studio on the top floor, at the junction between the façade and the roof. The studio's north-facing position, extensive transparent façade, and absence of thermal insulation made it extremely cold[17], which explain the presence of the stove in many of the artist's paintings. Perret had installed a hot water pipe halfway up the glass windows along the eaves line, but it was insufficient to heat such a large room. The extensive use of glass made the studio far too bright: in photographs of the interior, the windows are always seen with light-coloured curtains tucked behind the heating pipe to shield both the lower vertical windows and the oblique ones above. The resulting light is diffused, likely due to Braque's extreme sensitivity after being wounded in the head during the First World War and forced to paint while protecting his eyes with a large rigid visor[18]. An analogous situation occurred with Gabriele D'Annunzio, who was injured in the eye during an emergency landing, but instead of curtains, the Italian adopted in his residence in Gardone large, stained windows, yielding results similar to Soane's interiors.

Perret devoted much time in the design of the windows and doors, as evidenced by the architectural board where the details of some sectioned elements are superimposed on the elevation, illustrating the building deconstructed in a manner reminiscent of Cubist techniques. This board provided a synoptic view of the building's functionality, in terms of the relationship between solid and void spaces, structure and infill, windows and heating, openings and blinds. The building was conceived as a unified whole, with the only distinction between rooms being the way in which sunlight penetrated the interior: vertical windows for the residence and large windows for the studio.

Working in Giorgio Morandi's studio, Luigi Ghirri 'became convinced that Morandi used his studio as an optical chamber, where the window served as a pinhole that was fitted with various sheets and curtains to create a particular type of light to illuminate the subjects'[19]. Leonardo's window, featuring an adjustable hole and *impannate* windows acting as a filter, reappears here in the guise of a photographic diaphragm at the artist's service. Unfortunately, the changes brought about by the recent musealisation of Morandi's studio have made it impossible to appreciate of the conditions described by Ghirri.

Analysing the *Functions of the Studio*, Daniel Buren identifies two typologies: a European one, featuring large rooms and tall skylights facing north, and an American one, where the Sun does not enter, lit solely by electricity[20]. The distinction lies in lighting technology: the European model reaches out to capture the Sun, whereas the American one is electrified and introverted. Today, art superstars like Ólafur Elíasson, Damien Hirst, and Jeff Koons work in studios akin to cold, aseptic scientific laboratories. Sunlight, which varies with the seasons, hours, and climate, is replaced by reliable but infernal electric light, because 'unchanged for ever, both in kind and in degree'[21]. It may be worth considering the implications of the progressive disappearance of the Sun from artistic creation and questioning whether we are witnessing the waning of the studio.

This brief excursus provides an insight into the various attitudes that artists adopt in designing their creative spaces in relation to the Sun. Sometimes, they are compelled to adapt to working in common rooms and modify the openings with filters and screens, transforming the window into a diaphragm and the Sun into a projector to be directed with mirrors. Sometimes, they could design a new and achieve diametrically opposed results by seeking harmony with their works, from the dark space of those who exalt chiaroscuro to the sun-flooded but filtered space of modernity. In any case, artists alter the way the Sun enters their studios and make significant efforts to shape natural light, crafting half-tones and shadows that adapt to their personal sensitivity and creativity, thus composing a rich repertoire of design resources useful in the design of openings both for domestic and museum interiors.

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

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

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

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

Comitato scientifico | Advisory Board
Petar Bojanić, University of Belgrade
Giuliana Bruno, Harvard University
José María Calvo López, Universidad Politécnica de Cartagena
Emanuele Coccia, École des Hautes Études en Sciences Sociales
Michele Cometa, Università degli Studi di Palermo
Giovanni Corbellini, Politecnico di Torino
Giuseppe D'Acunto, Università Iuav di Venezia
Serenella Iovino, University of North Carolina at Chapel Hill
Andreas Kreul, Universität Bremen
Andrew Leach, University of Sydney
Gianfranco Marrone, Università degli Studi di Palermo
Pasquale Miano, Università degli Studi di Napoli Federico II
Inés Moisset, Universidad de Buenos Aires - Conicet
Fiamma Montezemolo, University of California, Davis
Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, University of Westminster
Andrea Pinotti, Università degli Studi di Milano
Marko Pogacnik, Università Iuav di Venezia
Alessandro Rocca, Politecnico di Milano
Eduardo Roig, Universidad Politécnica de Madrid
Annalisa Sacchi, Università Iuav di Venezia
Federico Soriano, Universidad Politécnica de Madrid
Federica Villa, Università degli Studi di Pavia
Mechtild Widrich, School of the Art Institute of Chicago

Redazione | Editorial Staff
Pietro Alfano, Giulia Bersani, Giovanni Carli, Diana Carta, Egidio Cutillo, Giacomo De Caro, Stefano Eger, Simone Lavezzaro, Francesco Maranelli, Elisa Monaci, Andrea Pastorello, Alberto Petracchin, Francesca Rognoni, Riccardo Segradin, Davide Zaupa, Luca Zilio.

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

Layout grafico | Graphic Layout
bruno, Venezia

Impaginazione | Layout
Redazione Vesper | Vesper Editorial Staff

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

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

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

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

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

Periodicità semestrale | Six-monthly Journal

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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.