

ARCHITETTURA E GIARDINO NELLA PITTURA ITALIANA DEL QUATTROCENTO: LA LOGGIA E IL PORTICO

Enriqueta Cebrián Alonso

Roma 1990

Testo revisionato 2019



INDICE

0. INTRODUZIONE	3
1. GLI ORIGINI DELLA LOGGIA E IL PORTICO	5
2. IL PENSIERO ARCHITETTONICO DAL MEDIOEVO ALL'UMANESIMO	7
3. ARCHITETTURE E GIARDINI DIPINTI	9
4. L'ANNUNCIAZIONE	12
 BIBLIOGRAFIA	 21

“---in nell’ultima fàscia e terminazione di essa un’altra porta farai dove la uscita sua in un’amprissima loggia andar si possi. E detta loggia sopra lastri o colonne edificata. E in nell’aspetto e fronte e uscita sua un grande e diletevole giardino con bellissimi e diritti andari con una sculta e rilevata fonte d’acqua, o naturale o accidentale che far la vogli. Sia di vivai o peschiere, acció che il pescio in esse notrir si possa. Intorno a quella, arbori e verdure d’arbori di piu varie e diverse ragioni, massime di quelle che per alcun tempo la sua fronde non perdi. E che nella strenua ed ultima parte del giardino un chiuso e segreto luogo di muraglia e da verdure ornato che ne’ tempo della stare lì cenare e disinar accomodato sia.”

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI. *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare.*

0.- INTRODUZIONE.

Lo spazio dipinto ha rappresentato per tutta la pittura occidentale una sofferta ricerca e uno dei caratteri espressivi determinanti che, dalle composizioni reali ed architettoniche, alla fuga verso l’infinito, ha impegnato pittori se non interi movimenti artistici.

Nel corso della produzione post-classica i limiti del soggetto dipinto variano complessivamente; dall’annullamento del campo come nei rilievi altomedievali alla trasformazione dello stesso in cielo aureo come nei mosaici ravennati; assenza di spazio reale, pienezza di spazio simbolico.

Lo spazio dipinto, il rapporto tra immagine e ciò che lo circonda, si sviluppa nel tempo lungo una spirale che alla volta fugge dall’interesse specifico e a volte ne è punto focale.

Proprio al ‘400 italiano corrisponde tanto fervore e tanto studio teso ad offrire rigorose o ardite soluzioni spaziali che, dal dipinto alla piazza, ne incarnano la quinta essenza impegnando ai limiti estremi artisti come Piero della Francesca, Antonello da Messina e Andrea Mantegna.

Lo spazio si proietta al di là delle forme severe della riscoperta architettura classica per aprirsi su orizzonti infiniti, utopiche città, rinovatti giardini e immergersi nella serenità di una natura domata al disegno.

Il quattrocento segnerà in tal maniera, il raggiungimento filosofico e ragionato di una lunga ricerca che, dalle vergini in trono di Cimabue, lungo i cicli affrescati di Giotto e di Masaccio, scalpitava nell'animo dell'artista. Sarà l'inizio di una corsa verso nuovi traguardi che, con le aperture ideali e universali di Michelangelo, attraverso i fondali scenografici barocchi, giungerà alle azzardate trasformazioni o alla ricerca di un altro spazio oltre la tela, come nell'opera di Lucio Fontana.

La loggia è un elemento molto importante nelle ville del '400 e '500 italiano¹, costituisce una parte della abitazione umana dove si svolgeranno molti episodi della vita quotidiana. Luogo di riposo, meditazione e contemplazione del giardino e del paesaggio, scenario di feste e dilettevoli serate offerte agli invitati.

L'origine della loggia, come quella degli altri elementi che compongono la villa rinascimentale dobbiamo ricercarla nei testi degli autori classici, nelle indagini dirette, nell'osservazione delle rovine romane e nei prototipi toscani dell'epoca di Lorenzo il Magnifico.

Il mondo classico è uno dei punti di partenza dal quale si svilupperà tutta l'arte dell'umanesimo, non semplicemente tentando d'imitare il suo ideale di bellezza e di società, come più volte si è detto, se non rielaborando le sue strutture e adattandole ai nuovi modelli quattrocenteschi.

Il presente studio sulle architetture e i giardini dipinti nel '400, baserà le sue indagini tentando di rispondere ai seguenti presupposti:

- a) Fino a che punto le architetture che servono come sfondo alle figure coincidono con le teorie prospettiche ed architettoniche sviluppate nell'età dell'umanesimo.
- b) Quale è la corrispondenza con l'abitazione umana dell'epoca o, se per il contrario rappresentano uno spazio simbolico.

Per rispondere a queste domande è stato scelto il tema dell'Annunciazione che, come vedremo, già dalla fine del '300 fino al inizio del '500 è rappresentata in uno scenario che ripete spesso la medesima costruzione spaziale.

¹ Bisogna chiarire che in questo testo si intende per villa il complesso dell'architettura e del giardino. Ci sono studi sulle ville rinascimentali che parlano soltanto dell'architettura, dimenticando abbastanza spesso che il giardino è un elemento fondamentale della villa. Essa non esiste senza il giardino, architettura e giardino formano un insieme indivisibile e complementare. Gli architetti rinascimentali progettavano i due concetti in una fusione tale che delle volte non si riesce a discernere cos'è architettura e cos'è giardino. TAGLIOLINI, Alessandro. *Storia del giardino italiano*. Firenze. 1988 p.108.

1.- GLI ORIGINI DELLA LOGGIA E IL PORTICO.

Già nell'antica Roma, quando Servio Tullio circondò di mura la città, incise nel suo recinto le ville situate sulle colline e i boschi che tra queste e la città esistevano. Il circuito era molto più grande rispetto alle necessità reali di Roma, obbedendo così a ragioni religiose, di salubrità ed a motivi estetici. Ciò dimostra l'importanza che i romani davano al paesaggio in relazione all'architettura urbana.

Il bosco o *lucus*, di carattere sacro per i romani, perdurò molto tempo fino a non potere resistere alla spinta della città che cresceva. Pian piano il *lucus* si frantumò e si fondò ogni volta di più con l'urbe, e quando questi risorsero nuovamente all'epoca di Augusto avrò perso parte della loro natura ostile, il *lucus* diventerà il *nemus*. La natura comincerà ad essere organizzata e ordinata per l'essere umano. D'ora in poi convivranno due modi di intendere il giardino-paesaggio: il *lucus*, bosco sacro, natura agreste, ereditato dagli etruschi e il *nemus*, natura organizzata, ereditato dai greci che nelle loro conquiste della Fenicia, Persia, Egitto e Siria avevano appreso la sensibilità e la raffinatezza nell'arte dei giardini. Tanto un modo come l'altro saranno parte fondamentale della villa romana e posteriormente della villa rinascimentale, combinando così il giardino coltivato con il bosco appartenente alla villa, e tutti e due con il prospetto del paesaggio.

Il portico sarà il punto di unione tra la villa e il giardino, il luogo ameno, intimo, propizio per contemplare la bellezza della natura e raggiungere l'armonia con la creazione. I giardini verranno organizzati secondo l'assialità simmetrica dell'architettura e serviranno ad articolare e dividere gli spazi abitabili secondo il loro uso, strutturandosi in terrazze per sfruttare così anche la morfologia del paesaggio.

Alcuni elementi della villa romana, sempre ereditati dai greci, erano: il *cryptoporticus*, strada coperta usata per il collegamento dei distinti ambienti; il *porticus*, addossato generalmente a un muro e sopraelevato su giardini ed ornato all'interno con piante e pitture, dal quale deriva il quadriportico che circondava le case; e il *xystus*, terrazza-giardino con passaggi coperti chiamati *deambulationes* o *gestationes* secondo l'uso.²

Le più lussuose ville coi suoi giardini pubblici e privati si costruirono ai tempi d'Augusto. Sopra le colline del Pincio si trovavano i *Collis Hortulorum* e gli orti che Cesare donò al popolo circondanti la città dalla parte dell'attuale Trastevere. Splendidi erano gli orti della villa di Clodia, dove poi Peruzzi costruì la Farnesina, gli *Horti Luculliani* e gli *Horti Sallustiani* ornati da portici e fontane. L'esempio più fastoso fu la *Domus Aurea* che Nerone fece costruire dagli architetti Severo e Celere, occupando parte della città tra la valle del Foro verso l'Esquilino e il Celio, la cui immagine ci è arrivata nelle descrizioni di Suetonio e Tacito.

² TAGLIOLINI, Alessandro. 1988 (nota 5) p.16.

Le ville si difussero non solo nell'area di Roma, anche sopra le colline albane e sabine e sulle coste del Lazio e la Campania. Fuori Roma si trova il meraviglioso esempio della villa di Adriano a Tivoli, dove è possibile vedere come il complesso monumentale si articola in una ricchezza e varietà di ambienti che invadono la valle tiburtina, dove la geometria dei giardini serve per unire la valle alle costruzioni architettoniche.

Altre immagini delle ville dell'antichità classica ci arrivano attraverso le descrizioni letterarie, come quella che Plinio il Giovane fa della sua villa all'amico Apollinario: "Proveresti un gran piacere se guardassi questa regione dall'alto dei colli; ti parrebbe infatti di scorgere non delle terre, ma un quadro dipinto con incredibile maestria."³ Il paesaggio entrava nella casa sostituendo l'opera artistica, e la scena reale si fondeva con i paesaggi dipinti che ornavano l'interno della villa unendo la Natura e l'Arte. Architettura reale-giardino reale-paesaggio; architettura reale-paesaggio dipinto, architettura dipinta-paesaggio reale e via dicendo; una infinita possibilità di combinazioni che dagli esempi delle architetture e dei giardini dipinti della pittura romana ci porterà, nel pieno rinascimento, alle vedute prospettiche nell'interno delle ville dove tutti questi elementi entreranno nuovamente in gioco, come nel bell'esempio della Farnesina di Peruzzi.



1. *Ifigenia in Tauride*. Casa di Pinaro Ceriale. Museo Archeologico Nazionale di Napoli. The Andy Warhol Foundation/Art Resource/Scala.
www.culturaitalia.it



2. *Sala delle prospettive*. Baldassarre Peruzzi. Villa Farnesina. Roma. Wikimedia Commons. Public domain.

³ TAGLIOLINI, Alessandro. *I giardini di Roma*. Roma. 1980. p. 16.



3. Portico. Villa Adriana.
Tivoli. Enriqueta Cebrian.

2.- IL PENSIERO ARCHITETTONICO DAL MEDIOEVO ALL'UMANESIMO

Dal testo di Plinio traspare anche un'altra idea: la conoscenza e il contatto con la Natura come sublimazione della virtù, concetto che rimarrà dopo la decadenza del mondo classico per tutto il medioevo e che poi verrà ripreso nuovamente dalla cultura umanistica. L'essere umano che vive in accordo con la Natura si avvicina alla perfezione; il giardino è il riflesso morale di chi lo coltiva o lo contempla.

Firenze sarà la scena dove si svilupperanno tutti i cambiamenti culturali e sociali che ispireranno l'umanesimo. Già nel medioevo cominciano a configurarsi le basi che propizieranno la rivoluzione umanistica. La rinnovazione agricola, la nascita dei comuni, l'incremento della nobiltà rurale, il potere acquisitivo ogni volta più grande dei ricchi cittadini, contribuiscono a creare un nuovo ideale sociale e una coscienza dell'importanza del territorio, della città e dell'urbanistica come parte imprescindibile del benessere sociale. L'affresco di Ambrogio Lorenzetti // *Buongoverno della Città* dipinto nel 1338 nel palazzo ducale di Siena, è un esempio molto chiaro di quali erano le preoccupazioni sociali dei governanti e dei cittadini dell'epoca.

Al pensiero architettonico contribuiranno, come già detto, la riscoperta dei testi della letteratura classica come quelli di Tàcito, Suetonio e Plinio il Giovane, con le loro descrizioni di ville, conosciute da Boccaccio e Villani come dimostra l'influsso di questi testi in opere come il *Decameron*.⁴

⁴ "Era il detto luogo sopra una piccola montagnetta, da ogni parte lontano alquanto alle nostre strade, di varii albuscelli e piante tutte di verdi fronde ripiene piacevoli a riguardare; in sul colmo della quale era un palagio con bello e gran cortile nel mezzo, e con logge e con sale e con camere, tutte ciascuna verso di sé bellissima e di liete dipinture raguardevole e ornata, con pratelli da torno e con giardini maravigliosi ..." "Quindi, quasi di riposo vaghi, sopra una loggia che la corte tutta signoreggiava, essendo ogni cosa piena di quei fiori che concedeva il tempo e di frondi, postisi a sedere,..." BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Torino. 1956. p. 27 e 217.

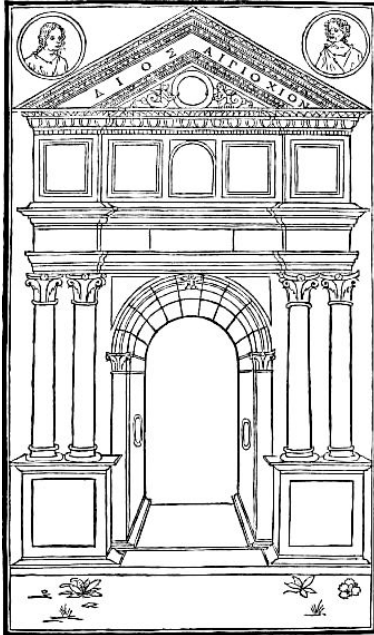


4. *Il buongoverno della città* Particolare. Ambrogio Lorenzetti. Palazzo ducale di Siena. Wikimedia Commons. Public domain.

Le utopie urbanistiche della antichità iniziano da questo momento a essere divulgate: le teorie di Hipodamo da Mileto, le città ideali di Platone, la città nella politica di Aristotele e *I dieci libri della architettura* di Vitruvio, riscoperta nel 1414. Tale evento contribuì in grande misura a sviluppare il pensiero architettonico, originando tutta la catena di disegni, progetti, scritti teorici, insomma, tutta la trattatistica urbanistica e architettonica che avrà suo massimo esponente nella figura di Alberti.

Non soltanto troviamo nel '400 testi normativi e tecnici della architettura, anche altri che ci parlano delle forme architettoniche descrivendo ambienti ideali, come nel caso della *Hypnerotomachia poliphili* di Francesco Colonna (1499). Una profusa descrizione di modelli architettonici appartenenti alla antichità classica, rovine fantastiche, che davano forma all'idea di una società che aveva come punto di partenza il prestigio dell'antica Roma. Non bisogna dimenticare che l'architettura rinascimentale, sebbene ha le sue origini in Toscana seguendo modelli autoctoni, necessita della influenza romana per produrre gli esempi più impressionanti della fine del '400 e il '500⁵. Ville come il Belvedere di Innocenzio VIII, secondo disegni di Pollaiuolo e poi incorporata nel progetto di Bramante, la Farnesina di Peruzzi e villa Madama di Raffaello non si possono concepire senza questa unione delle idee urbanistiche toscane e l'impressione che la maestosità delle rovine romane causava sugli artisti. Molti di loro giunsero a Roma chiamati da Nicolo V per portare a fine la sua politica ricostruttiva della città, come nel caso di Alberti che realizzò opere di restauro e tante volte dovette costruire approfittando di strutture già esistenti. Altri fecero anche un lavoro di studio filologico come Raffaello che scendeva, sospeso da una corda, negli antri della Domus Aurea per osservare le *grottesche*.

⁵ CARUNCHIO, Tancredi. *Origini della villa rinascimentale. La ricerca di una tipologia*. Roma. 1974 p. 40.



5. Magna Porta. *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, stampato da Aldo Manuzio a Venezia nel 1499. Wikisource. Public domain.

Si deve ancora aggiungere che le feste sociali del momento apportarono a tutto ciò una immagine diversa della città. Le cavalcate trionfali, le processioni e altri eventi erano un'occasione per realizzare decorazioni in legno e cartone dipinti, che occultavano le facciate medievali. Colonne, frontoni, archi di trionfo e marmi finti davano alla città un nuovo aspetto secondo nuovi modelli che erano già nella mente di tutti.

Nel 1435 si pubblicherà il *De pictura* di Leon Battista Alberti dedicato a Filippo Brunelleschi, dove si tratterà il tema della prospettiva geometrica centralizzata e che avrà una continuità nell'opera di Piero della Francesca *De prospectiva Pingendi*. La scienza della prospettiva offrirà la maniera ottima di codificare lo spazio bidimensionale (pittura) e tridimensionale (architettura) secondo l'ideale del momento.

3.- ARCHITETTURE E GIARDINI DIPINTI

All'architettura reale anche chiamata *en dur*, secondo il termine francese usato da Pierre Lavedan⁶ esiste insieme a una architettura immaginaria, dipinta o scritta; considerando tanto l'una come l'altra parte del pensiero architettonico. Si può dire così che è architettura il palazzo, come lo è l'architettura dipinta o il trattato architettonico.

Adesso incominciamo a rispondere alle domande fatte all'inizio di questo studio. Qual'è il rapporto di questi due aspetti del pensiero architettonico negli sfondi della pittura quattrocentesca?

⁶ RAMIREZ, Juan Antonio. *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid. 1983. pag. 9.

Ramirez divide lo sviluppo del pensiero urbanistico e architettonico rinascimentale in tre periodi, secondo i seguenti eventi:⁷

1°- Tra 1400 e 1450. Alcune realizzazioni concrete come l'ospedale degli Innocenti e la Cupola di Santa Maria del Fiore. Architetture dipinte come nel affresco della *Trinità* di Massaccio e nelle pitture del Beato Angelico nel Convento di San Marco. Scoperta e divulgazione del testo de Vitruvio in copie manoscritte.

2°- A partire del 1450 compaiono i primi trattati di architettura: *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti nel 1485 anche se scritto prima del 1452, quello di Antonio Averlino il Filarete tra il 1457 e il 1464, il *Tratatto di architettura Civile e Militare* di Francesco di Giorgio Martini composto dopo 1482. Ma l'immagine della nuova architettura la danno sopra tutto i dipinti di Mantegna, di Piero della Francesca e del Perugino; fatto che viene favorito dal sistema della prospettiva geometrica che sembra aver bisogno di uno spazio architettonico dove situare le figure della scena. In questo periodo il più importante esempio di architettura reale è il tempio di San Pietro in Montorio di Bramante del 1502.

3°- A partire del 1510 l'architettura rinascimentale trova le sue più raffinate espressioni. Compaiono i trattati di Serlio, Vignola, Palladio, Vasari il Giovane ed Scamozzi, e si costruiscono villa Madama, villa Medici e villa Giulia.

Secondo le teorie di Ramirez nelle prime decadi del '400 l'architettura dipinta si manifesta prima che l'architettura reale. Le ricerche d'avanguardia e le visioni utopiche sono rappresentate nella pittura prima della costruzione del tempio di San Pietro in Montorio o del Belvedere di Innocenzo VIII, ambedue del Bramante e considerati i primi esempi della piena architettura rinascimentale.

La pittura sarà il mezzo più adatto per concretizzare le idee più ardite della immaginazione architettonica. D'altra parte, l'architettura dipinta sarà l'elemento idoneo per mettere in pratica le teorie prospettiche. Piero della Francesca si rende conto della difficoltà di rappresentare prospetticamente elementi che non siano architetture, come nel suo intento di realizzare in prospettiva una testa umana.⁸

La prospettiva non si può sviluppare senza uno spazio architettonico di riferimento, questa soltanto si può esercitare correttamente quando i corpi rappresentati si collocano in strutture ortogonali. Nella pittura, adesso considerata come scienza, è obbligatorio l'uso di un determinato numero di elementi architettonici.⁹

⁷ RAMIREZ, Juan Antonio. 1983. (nota 6) pp. 45-48.

⁸ FRANCESCA, Piero della. *De prospectiva pingendi*. Firenze. 1984. pp. 173-202.

⁹ PANOFKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona. 1973. pp. 51-55.

Così, per i primi trattatisti pittura e prospettiva sono indivisibili. Il carattere scientifico della pittura si manifesta rappresentando pavimenti, loggie ed edifici vari. La pittura quattrocentesca italiana si servirà costantemente di questo limite architettonico dove inserire le figure.¹⁰ Ma, fino a che punto questi scenari architettonici si potrebbero traslare ad una architettura reale? Il problema è stato lungamente studiato nella *Pala Brera* di Piero della Francesca. L'ambiente architettonico che si sottomete alle figure è costruito secondo perfetti rapporti matematici, sarebbe invece impossibile rappresentare questo spazio in una architettura reale.

Una altra domanda da porsi sarebbe, quale è la connessione di queste architetture dipinte con l'abitazione umana dell'epoca?

Secondo la descrizione di Battisti, nella casa fiorentina tutte le abitazioni erano decorate con ornamenti geometrici o a mano libera, spesso anche con figure e storie. Le finestre chiuse con vetri erano rare e normalmente si chiudevano con una specie di tendaggi di stoffa traslucida, sicuramente colorati per dare una luce calda alle stanze. I pavimenti erano di laterizio rosso, più tardi di mattonelle verniciate o vitrificate. I soffitti erano di legno di colore naturale decorate con tinte e oro. Le mura avevano nella parte bassa una specie di zoccolo in legno di una altezza di mezzo metro circa. Questo zoccolo allo stesso tempo serviva come spalliera per certi tipi di mobili, come panche, casse o divani; col tempo detti zoccoli furono arricchiti con decorazioni dipinte e tarsie. La presenza del legno doveva dare un senso di unità e calore all'ambiente, come ancora si può osservare nello studio di Federico da Montefeltro nel palazzo ducale di Urbino¹¹ Negli interni dell'edilizia domestica era più frequente l'uso del legno che del marmo o della pietra.

Le architetture dipinte sono il riflesso di una architettura ideale, prodotto del pensiero dell'epoca. Non sono dunque uno spazio abitabile, o se alcune volte questi spazi sono stati abitati sarà più tardi negli esempi dei freddi palazzi della architettura tardo cinquecentesca. Ma questi palazzi non sono adatti alla vita umana, se non un arma, una fortezza, una costruzione destinata ad apparire nel fasto e sorprendere al cittadino che li contempla dal di fuori. Questa separazione tra essere umano e natura nella edilizia rinascimentale dei grandi palazzi urbani è uno dei motivi che induce a costruire le ville nei dintorni delle città.

¹⁰ "Ya hemos dicho que la pintura es la intersección de la pirámide, debemos investigar todas las cosas mediante las cuales deviene muy notable la intersección. Así pues, tenemos que hablar otra vez de las superficies, en las cuales se ha demostrado que las pirámides surgen al interseccionarse con la pintura. Algunas superficies yacen en tierra, como los pavimentos de los edificios y algunas otras superficies distantes por un igual de los pavimentos, otras suben en vertical como las paredes y otras superficies colineares de las paredes. Se dice que las superficies distan por un igual entre sí, cuando la distancia que hay entre ellas es la misma en cualquier lugar. Superficies colineares son aquellas que una continuada línea recta toca en cualquier parte suya por un igual, como en las superficies de las columnas cuadradas que se sitúan en hilera en un pórtico." ALBERTI, Leon Battista. *Sobre la pintura*. Valencia. 1976 . pp. 99-100.

¹¹ BATTISTI, Eugenio. *L'antirinascimento. Con un'appendice di testi inediti*. Milano. 1988. pp. 24-26.

La villa è la materializzazione delle idee stoiche che avevano ispirato la vita romana e che, passando per il medioevo, saranno riprese nel rinascimento. La contemplazione della Natura come raggiungimento della virtù e della perfezione. La bellezza formale è il riflesso della bellezza morale. Questo sentimento si proietta anche nella letteratura, come si può leggere in questi versi di Lorenzo il Magnifico:

Cerchi chi vuol le pompe, e gli altri onori
Le piazze, e i tempi; e gli edifici magni,
Le delizie, il tesoro, quale accompagni
Mille duri pensier, mille dolori.
Un verde praticel pien di bei fiori,
Un rivolo, che l'erba intorno bagni,
Un augelletto, che d'amor si lagni,
Acqueta molto meglio i nostri ardori.¹²

Nella pittura, la unione tra architettura e giardino è lo schema mediante il quale si manifesta questo ideale di vita. Si tratta, appunto, di una ambientazione spaziale totalmente simbolica che dà forma a questo senso di *quiete*, di serenità e armonia dell'essere umano con la Natura, che seguendo Battisti non si ha nell'edilizia rinascimentale, se non nella villa. Così tutta la serie dei dipinti del '400 dove si uniscono architettura e giardino saranno il mezzo per il quale si rappresenterà la forma più pura e ideale della architettura quattrocentesca e il sentimento che la ispirò.¹³ La villa e gli sfondi della pittura quattrocentesca saranno le vie di canalizzazione di questa poetica, della terza Natura, nel binomio arte-natura, architettura-giardino.

4.- L'ANNUNCIAZIONE

Nel tema dell'Annunciazione, scelto in questo studio, si affronta il discorso estetico e poetico della sua analisi differenziando le sue rappresentazioni in due tipi: quelle inserite in un ambiente architettonico che si potrebbe comparare al *hortus conclusus* e quelle invece, che raffigurano uno spazio più aperto, simile al belvedere e alle ville del '400 e inizio del '500. Esempi delle prime sono l'Annunciazione del Beato Angelico, di Neri di Bicci e Piero della Francesca, nelle seconde possiamo includere quelle di Botticelli, Lorenzo di Credi e Leonardo da Vinci (quest'ultima cinquecentesca). Però tanto nelle une come nelle altre il giardino è parte fondamentale della scena, che attraverso la loggia o il portico si unisce con l'architettura.

Molti sono gli *horti*, varie le interpretazioni sul giardino da parte della fede cristiana: l'utero della Vergine Maria, la chiesa primitiva, l'unione dei giudei e dei gentili, l'anima del singolo e il giardino spirituale. È però soprattutto l'elemento

¹² OLIVA, Carlo. *Poesia italiana del Quattrocento*. Milano. 1978. p. 109.

¹³ "La conclusione dell'antitesi natura-arte sarà dunque, una natura diversa e migliore, una terza natura, sorta per un singolare processo di sublimazione che ha voluto infondere al giardino il suo più alto livello di splendore. I valori raggiunti saranno non solamente estetici ma morali perché mediante la bellezza del giardino l'uomo potrà riscoprire la propria felicità interiore in armonia con l'universo" TAGLIOLINI, Alessandro. 1980. (nota 3) p. 95.

feminile quello più importante, Maria è il giardino più venerato. Nel primo giardino il serpente fece cadere la prima donna, nel tema dell'Annunciazione, il figlio di Dio pianta un altro giardino affidato alla Vergine Maria ed ella lo riempie della sua virtù. Il giardino è anche specchio della forza della natura, della fertilità, seguendo così la tradizione di antichi simbolismi mediterranei.¹⁴

Per ultimo il giardino è un luogo iniziatico secondo antiche attribuzioni orientali trasmesse al cristianesimo, come tanti altri simbolismi. L'idea del giardino iniziatico, luogo di prove, di sacrifici per raggiungere uno status più elevato e perfetto lo si può trovare nel mito delle fatiche di Ercole, dove il protagonista deve superare diversi pericoli per riuscire ad impossessarsi della mela d'oro che era custodita nel interno del giardino delle Esperide, oppure nel già citato *Hypnerotomachia Poliphili* dove Polifilo, smarrito nella selva, percorre il suo itinerario attraverso i giardini di cristallo e meravigliose città immaginarie. Possiamo dunque, attribuire questo simbolismo al giardino che compare negli sfondi delle annunciazioni. Si può considerare che l'Annunciazione è iniziazione, le parole dell'angelo dicono a Maria fanciulla che deve prepararsi ad una vita più elevata per diventare madre di Dio.

Nella villa quattrocentesca il giardino si riparte in aiuole regolari, estendendosi davanti alla loggia che di solito si situa nella parte opposta della villa, lungo l'asse che unisce prospetticamente l'ingresso al cortile. Della loggia o dalle finestre, che delle volte si aprivano nelle mura di cinta del giardino, si poteva contemplare il paesaggio; come nel palazzo che Rossellino costruì per Pio II a Pienza, o il Belvedere di Innocenzo VIII di Bramante, disposto in terrazze approfittando del dislivello del terreno dalle quali si dominava Roma, la valle del Tevere e la campagna romana. L'insieme era ben visibile dal alto, soprattutto dalla finestra del pontefice. Il paesaggio formava parte del giardino, anzi il paesaggio stesso è un giardino.¹⁵ Per questo nelle annunciazioni dipinte della seconda metà del '400 e inizi del '500 lo spazio si apre, e insieme all'architettura e al giardino compare il paesaggio.

¹⁴ VENTURI FERRIOLO, Massimo. "Simbologia dei giardini nella tradizione monastica". *Rassegna storica salernitana*. N° 11. pp. 87-90.

¹⁵ "Il giardino si fa quindi mediatore di un incontro tra architettura e natura, come del resto espresso nella tesi dei trattatisti, senza tuttavia esautorare il paesaggio che, nella concezione umanistica, resta per sempre la componente primaria della progettazione della villa. Così il giardino non rappresenta un isolato momento qualificante del paesaggio ma è parte viva della sua rinascita, specialmente quando questo sembra acquistare, col progredire delle scene agricole, una nuova vitalità e riproporre, col fiorire delle coltivazioni, l'ideale di bellezza agreste che l'*hortus conclusus* aveva gelosamente occultato" TAGLIOLINI, Alessandro. 1988. (nota 1) p. 65.



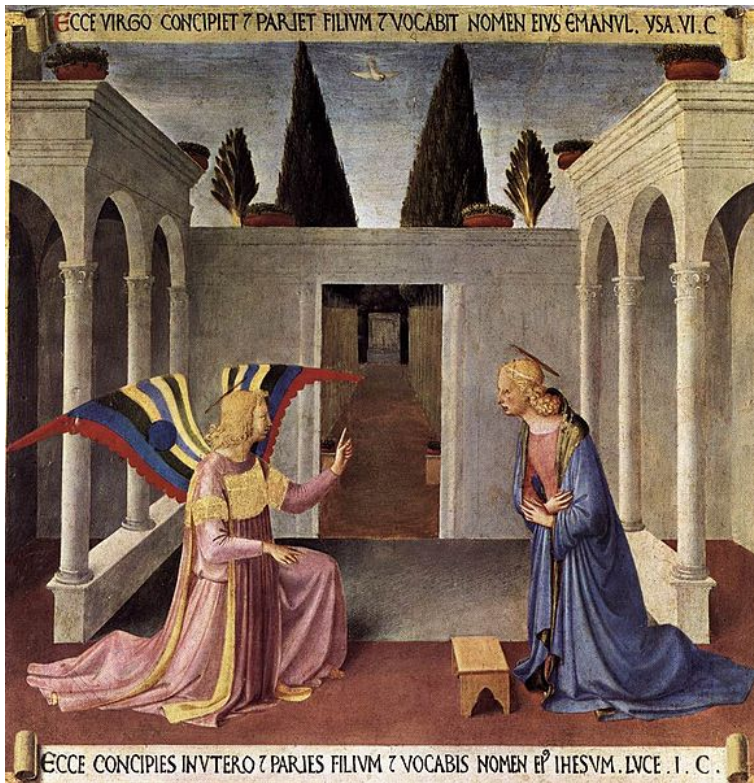
6. Veduta dalla loggia del palazzo Piccolomini a Pienza, costruito dal Rossellino su committenza da Enea Silvio Piccolomini, papa Pio II. Enriqueta Cebrian.



7. Dalla loggia si vede il giardino pensile, diviso in quattro aiuole con finestre aperte sul muro in fondo e che si affaccia sulla vall d'Orcia e il monte Amiata. Enriqueta Cebrian.

Così durante le lunghe passeggiate nelle ville ci si poteva dilettere delle due nature riferite: la natura organizzata e la natura agreste, il *nemus* e il *lucus* degli antichi romani; oppure, attraverso lo sguardo che dalla finestra o dalle arcate della loggia raggiungeva l'orizzonte, come nelle finestre che in molti dei dipinti rinascimentali limitano il paesaggio nello sfondo della scena e alla quale fuggano tutte le linee prospettiche della composizione.

Se per Alberti il dipinto stesso è una finestra aperta, prodotto della sezione della piramide visuale, in queste opere del '400, l'architettura che limita il paesaggio iscrive una finestra nella finestra, un quadro nel quadro, aprendo lo spazio verso il quale lo sguardo dello spettatore avanza trapassando la scena.



8. *Annunciazione*. Beato Angelico. Pannello dell'armadio degli Argenti. Museo di San Marco. Firenze. Wikimedia Commons. Public domain.



9. *Annunciazione*. Beato Angelico. Museo di San Marco. Firenze. Wikimedia Commons. Public domain.



10. *Annunciazione*. Beato Angelico. Museo del Prado. Wikimedia Commons. Public domain.



11. *Annunciazione di San Remigio*. Neri di Bicci. Santa Maria Novella. Firenze.
<https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Sailko>



12. *Annunciazione*. Alessio Baldovinetti. Uffizi. Firenze
Wikimedia Commons.
Public domain.



13. *Annunciazione Martelli*. Filippo Lippi. San Lorenzo. Firenze.
Wikimedia Commons. Public domain.



14. *Annunciazione*. Piero della Francesca. Cimasa del polittico di San Antonio. Galleria Nazionale. Perugia. Wikimedia Commons.



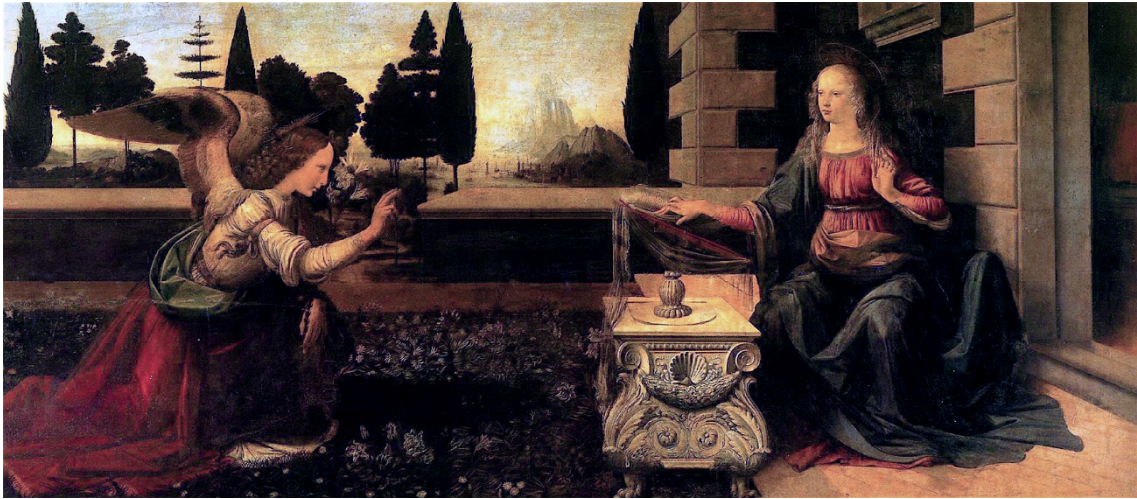
15. *Polittico dell'Annunciazione*. Carlo Braccresco. Pala centrale. Museo del Louvre. Parigi. Wikimedia Commons. Public domain.



16. *Annunciazione*. Sandro Botticelli. Galleria degli Uffizi . Firenze. Wikimedia Commons. Public domain.



17. *Annunciazione*. Lorenzo di Credi. Galleria degli Uffizi . Firenze. Wikimedia Commons. Public domain.



18. *Annunciazione*. Leonardo da Vinci. Galleria degli Uffizi . Firenze. Wikimedia Commons. Public domain.

BIBLIOGRAFIA

ALBERTI, Leon Battista. *Sobre la pintura*. Valencia. Fernando Torres Editor. 1975.

ALBERTI, Leon Battista. *De re Aedificatoria*. Milano. Il Polifilo. 1966.

BATTISTI, Eugenio. *L'antirinascimento. Con un'appendice di testi inediti*. Milano. Garzanti. 1989.

BAXANDALL, Michael. *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*. Torino Einaudi. 1978.

BOCCACIO, Giovanni. *Decameron*. Torino. Einaudi. 1956.

BLUNT, Anthony. *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*. Torino. Einaudi. 1988.

CALABRESE, Omar. (dir.) *Piero teorico dell'arte*. Roma. Gangemi editore. 1985.

CALVESI, Maurizio. (dir.) *Il sogno di Polifilo prenestino*. Roma. Officina Edizioni. 1983.

CARUNCHIO, Tancredi. *Origini della villa rinascimentale. La ricerca di una tipologia*. Roma. Bulzoni. 1974

CLARK, Kenneth. *El arte del humanismo*. Madrid. Alianza Editorial. 1989.

CLARK, Kenneth. *Il paesaggio nell'arte*. Milano. Garzanti. 1985.

FRANCASTEL, Pierre. *La figura y el lugar. El orden visual del Quattrocento*. Caracas. Monte Ávila. 1969.

FRANCASTEL, Pierre. *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*. Torino. Einaudi. 1988.

FRANCESCA, Piero della. *De prospectiva pingendi*. Firenze. Casa editrice Le Lettere. 1984.

GARIN, Eugenio. *L'Umanesimo italiano*. Roma. Laterza. 1986.

GINZBURG, Carlo. *Indagini su Piero. Il Battesimo. Il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*. Torino. Einaudi. 1982.

KRISTELLER, Paul Oscar. *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento*. Firenze. La Nuova Italia. 1987.

KRISTELLER, Paul Oscar. *El pensamiento renacentista y las artes*. Madrid. Taurus. 1986.

LOZANO, Francisco; GÓMEZ, Alonso. (dir.) *Los diez libros de arquitectura de Leon Baptista Alberto*. Oviedo. Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. 1975.

MARTINI, Francesco di Giorgio. *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*. Milano. Il Polifilo. 1967.

OLIVA, Carlo. *Poesia italiana del Quattrocento*. Milano. Garzanti. 1978.

PANOSFKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona. Tusquets. 1973.

RAMIREZ, Juan Antonio. *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid. Alianza Editorial. 1983.

SUETONIO. *Vida de los doce césares*. Madrid. Planeta-De Agostini. 1995.

TAGLIOLINI, Alessandro. *I giardini di Roma*. Roma. Newton Compton. 1980.

TAGLIOLINI, Alessandro. *Storia del giardino italiano*. Firenze. La Casa Usher. 1988.

TITO LIVIO. *Historia de Roma desde su fundación*. Madrid. Planeta-De Agostini. 1996.

VENTURI FERRIOLO, Massimo. "Simbologia dei giardini nella tradizione monastica" *Rasegna storica salernitana* nº 11. Salerno. Pietro Laveglia. 1988.