

LA FINESTRA APERTA: IL RITRATTO E IL PAESAGGIO NEL CINQUECENTO

Enriqueta Cebrián Alonso

Roma 1991

Testo revisionato 2019



INDICE

I.	3
II.	8
III.	11
IV.	14
BIBLIOGRAFIA	20

|

La prima cosa di cui ci dobbiamo occupare nel impegno di teorizzare sulla funzione della finestra negli sfondi della pittura cinquecentesca italiana, è cercare di definire il termine finestra e alcuni dei suoi sinonimi o approssimazioni, per arrivare a un accordo tra il termine e il concetto sul quale basare lo sviluppo di questa piccola ricerca.

Incominciamo da quello che sembra essere la più generica di tutte le definizioni: VANO. Quatremère de Quincy ci dice:

“una delle sei qualità dell’edificio. Onde vani si dicono quegli aditi, che sono per tutto esso edificio, donde possono entrare e uscire tutte le cose, che fanno di bisogno a chi ci ha da star dentro. De’ vani alcuni servono a lumi, all’aria e a’ venti; ed altri all’entrata ed uscita di quei che abitano, e delle cose a loro bisognevoli.”¹

Sempre alla stessa voce Pevsner, Fleming e Honour rispondono:

“1. Ambiente interno funzionalmente caratterizzato. 2. Pozzo della scala. 3. Sinonimo, in generale, di vuoto o luce; finestra o porta.”²

E infine, i vocabolari della lingua italiana e spagnola dicono rispettivamente:

“Che all’interno è vuoto” e più avanti “Spazio vuoto. Posto o interstizio vuoto. Apertura praticata in una struttura muraria. Spazio o cavità delimitata.”³

“La parte del muro o fábrica en que no hay sustentáculo o apoyo para el techo o bóveda, como son los huecos de ventanas o puertas y los intercolumnios.”⁴

Notiamo che in tutte le definizioni qui presentate vano è equipollente a vuoto; cioè, in architettura vano è tutto quello che non è muro, tutto quello spazio circoscritto da una struttura, come dice José Manuel Paniagua:

“En general, todo espacio circunscrito. Hueco con que se interrumpe una pared.”⁵

Tutti gli autori citati coincidono nel definire luce o finestra all’apertura, di qualsiasi tipo, praticata in un muro attraverso la quale entra la luce e l’aria. Nel dizionario diretto da Paolo Portoghesi, si va un po’ più in là:

¹ QUATREMERE DE QUINCY, Antoine Chripostome. *Dizionario Storico di Architettura*. Mantova. 1844. Voce VANO (Baye).

² PEVSNER, Nikolaus; FLEMING, John; HONOUR, Hugh. *Dizionario di Architettura*. Torino. 1981. Voce VANO

³ ZINGARELLI, Nicola. *Vocabolario della lingua italiana*. Bologna. 1983. Voce VANO.

⁴ *Diccionario de la Lengua Castellana*. Paris. 1831. Voce VANO.

⁵ PANIAGUA, José Ramón. *Vocabulario básico de arquitectura*. Madrid. 1980. Voce VANO.

"Apertura praticata nello spessore dei muri, per consentire l'illuminazione e l'areazione dei vani interni e la visuale da questi verso l'esterno."⁶

Sempre sullo stesso dizionario alla voce VEDUTA c'è scritto:

"Finestra o altra apertura sul fondo del vicino (detta anche affaccio o prospetto) che permetta di affacciarsi e di guardare di fronte, obliquamente o lateralmente. Si distingue dalla luce, che è finestra o altra apertura che dia passaggio alla luce e all'aria, ma che non permetta di affacciarsi sul fondo del vicino."⁷

E ancora sul già citato dizionario di Quatremère de Quincy alla voce veduta, prospetto, sforo:

"Dicesi nell'arte di costruire che ha veduta, prospetto, ecc. Dicendo che una casa non ha veduta o prospetto sulla contrada, sulla campagna, ma soltanto su un cortile, vuole significare non guardare la casa sulla strada, sulla campagna, ma sebbene sul cortile, ecc. La parola veduta assumesi dunque in tal senso come luogo da cui si prospetta, ed è sinonimo di sforo, porta, finestra,..."⁸

La FINESTRA, dunque, non è soltanto un vano attraverso il quale entrano la luce e l'aria, è una apertura che serve a guardare, a vedere più in là. È questa finestra come veduta (da vedere) quella a cui si riferisce questo testo, perché nello spazio pittorico del '500 lo sforo della finestra non serve a illuminare la scena, anzi in molti casi non c'è nessun rapporto chiaroscurale tra la luce esterna e interna della rappresentazione, bensì serve tanto ai personaggi come allo spettatore, a vedere attraverso il vano lo spazio che si trova all'esterno delle architetture.

Prospettare, dal latino *prospectare*, significa guardare innanzi, dal quale derivano le parole prospetto, sinonimo di veduta (finestra attraverso la quale si vede) e prospettiva. Non è soltanto un'immagine poetica quando Alberti nel *De Pictura* al momento di spiegare le sue teorie prospettiche parla di una finestra aperta, la finestra albertiana dalla quale si parte nel intento di decifrare alcuni particolari della costruzione dello spazio pittorico cinquecentesco.

C'è un'ultima cosa da considerare: il limite tra struttura architettonica e apertura che configura la finestra. Che forma ha una finestra? Di solito nei dizionari di architettura alla voce finestra segue un elenco dei tipi di finestra secondo lo stile, l'uso e la forma proporzionata al muro che le inquadra. Ma nel *Diccionario de la lengua castellana* citato, c'è però una sfumatura particolare nella definizione di finestra che va sottolineata:

"La rotura o abertura que artificiosamente deja el arquitecto en la pared del edificio..."⁹

Dove il termine rottura sta per breccia, sfondamento, interruzione del muro. Questo ci porta ad allungare la tipologia delle finestre più in là delle forme

⁶ *Dizionario Encicopedico di Architettura e urbanistica*. Roma. 1969. Voce FINESTRA.

⁷ (nota 6) Voce VEDUTA.

⁸ QUATREMERE DE QUINCY, Antoine Chripostome. 1844 (nota 1). Voce VEDUTA, PROSPETTO, SFORO (Vue).

⁹ (nota 4) Voce VENTANA.

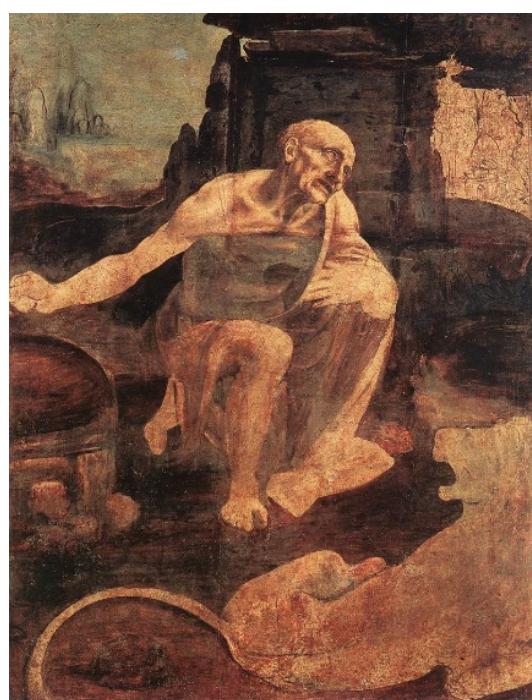
segnalate dalla architettura per funzionalità e stile, e ancora di più nel caso delle architetture dipinte dove l'esenzione dell'obbligo della funzione lascia spazio libero all'immaginazione e all'artificiosità delle soluzioni date dal artista. E si può determinare che qualsiasi tipo di sforo, sfondamento o breccia sullo sfondo del dipinto, attraverso il quale si vede lo spazio sterno, o sia lo spazio che si trova al di fuori della struttura architettonica che chiude la scena dove se situano le figure, va considerato finestra.

Così, la tipologia delle finestre dipinte diventa più vasta: le aperture delle rocce che nelle rappresentazioni di San Gerolamo, della Vergine delle rocce, delle diverse Natività e Adorazione dei Magi, permettono di vedere il paesaggio. Le architetture formate da siepi o pergolati di vegetazione che ogni tanto si aprono offrendoci il panorama; e soprattutto altre soluzioni, non tanto eccezionali come gli esempi prima citati, i loggiati, portici, ruder, capanne e architetture varie dove si collocano i personaggi, ed attraverso i quali si vede il giardino, il paesaggio, la città.

Il presente lavoro, però, tratterà della finestra nella sua espressione più semplice ed schietta, quel rettangolo che serve per sfondare le architetture, soprattutto nei ritratti, e che comunica lo spazio interno con l'esterno e l'essere umano con la natura.



1. *San Gerolamo nel deserto*. Andrea Mantegna. Museo de São Paulo. Wikimedia Commons. Public domain.



2. *San Gerolamo*. Leonardo da Vinci. Pinacoteca Vaticana. Roma. Wikimedia Commons. Public domain.



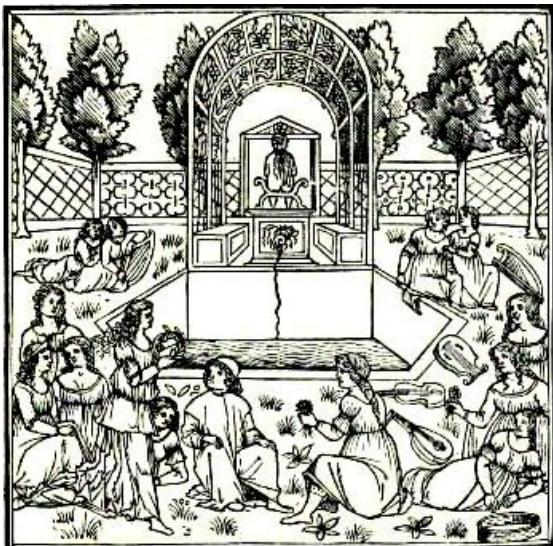
3. *Madonna delle cave*. Andrea Mantegna.
Galleria degli Uffizi. Firenze. Wikimedia
Commons.



4. *Vergine delle rocce*. Leonardo da
Vinci. Museo del Louvre. Parigi.
Wikimedia Commons.



5. *Adorazione dei Magi*. Sandro Botticelli. Galleria degli Uffizi.
Firenze. Wikimedia Commons. Public domain. I vani sono costituiti
da un insieme di ruderi, capanna e rocce attraverso i quali si vede
il paesaggio.



6. Polifilo e Polia tra le ninfe.
Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna, stampato da Aldo Manuzio a Venezia nel 1499. Wikisource. Public domain.



7. *Madonna in trono con bambino tra San Giacomo e San Girolamo*. Cima da Conegliano. Museo Civico. Vicenza. Wikimedia Commons. Public domain.



8. *Susanna e i vecchi*. Tintoretto. Kunsthistorisches Museum. Viena. Wikimedia Commons. Public domain.

II

Item perspectiva significa guardare attraverso, guardare innanzi, così come Durer la definisce, ma questa parola non possedeva in un primo momento il significato legato alla rappresentazione geometrica degli oggetti. Il concetto iniziale derivava più probabilmente da *perspicere* nel senso di vedere con chiarezza. L'interpretazione di Durer deriva della moderna definizione di costruzione del quadro come intersezione della piramide visuale, proposta da Alberti nel *De pictura* pubblicato nella versione latina nel 1435 e nella versione volgare, dedicata a Brunelleschi, nel 1436.¹⁰

“...dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che chivi sarà dipinto...”¹¹

In italiano si utilizzano indistintamente durante il Rinascimento le parole PERSPETTIVA e PROSPETTIVA; la prima fa pensare al punto dove percuote l'occhio secondo Brunelleschi, mentre la seconda ha il senso di guardare al davanti d'accordo con Piero della Francesca. È possibile pensare che perspectiva si riferisca al concetto puramente matematico, mentre prospettiva sia legato al risultato artistico, all'apertura sulla profondità del dipinto. Quest'ultimo fu infatti quello utilizzato da i teorici dell'intersezione della piramide visiva ed è quello che tutt'oggi si usa nella lingua italiana.

Panofsky usa il termine prospettiva non solo come una rappresentazione di oggetti in scorcio, se non come una apertura che per mezzo della piramide visiva trasforma il quadro in una finestra attraverso la quale si coglie lo spazio.¹²

Nel presente lavoro non si pretende di approfondire la prospettiva dal punto di vista puramente geometrico, nemmeno nella sua maggiore o minore correttezza matematica, interessa la prospettiva quale sistema di organizzazione del piano figurativo che proporzionerà gli elementi necessari a sviluppare il nuovo rapporto tra essere umano e spazio nella concezione spirituale del Rinascimento.

Nel pieno '500 la prospettiva incomincia ad essere messa in discussione, in quanto estranea ad una corretta rappresentazione della realtà secondo la visione dell'occhio umano; d'ora in poi le figurazioni pittoriche non saranno più costruite secondo la stretta e fredda geometria del primo Rinascimento. Comunque, il progresso apportato dai teorici del '400 sul modo di trasportare

¹⁰ PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona. 1973. p. 7.

¹¹ ALBERTI, Leon Battista. *Della pittura*. Roma. Laterza. 1980. Libro I.

¹² PANOFSKY, Erwin. 1973 (nota 10) p. 85.

la tridimensionalità alla bidimensionalità quale presupposto spaziale sul binomio Umano-Universo non sarà più dimenticato.

Secondo Panofsky, la relazione tra spazio interno ed esterno nacque con l'ellenismo nel momento in cui l'artista imparò a disporre diversi elementi sulla superficie in scorcio del pavimento. È una lenta evoluzione testimoniata dai primi esempi della pittura prepompeiana, in cui la scatola spaziale si apre solo per contenere le figure e si chiude con il piano di fondo dove queste figure finiscono. La profondità è segnata da una successione di superfici, una dietro l'altra, le cui differenti dimensioni indicano un allontanamento, una distanza in profondità.

Sarà nel ambiente romano dove per prima volta si strutturerà un'immagine in profondità, sostituendo la superficie bidimensionale del supporto per uno spazio tridimensionale immaginario, un panorama che trasmette l'illusione di guardare attraverso.

Nel idea ellenistica lo spazio pittorico è ancora lontano da quello che occupa lo spettatore, ma nel arte romana lo spazio pittorico ingloba lo spettatore nella sua atmosfera. Anche se il senso della tridimensionalità nel mondo romano non è lontano dal sistema prospettico moderno sviluppato nel Rinascimento, è comunque un modo di concepire lo spazio molto intuitivo.

Sempre secondo Panofsky, le origini della concezione della prospettiva moderna si trovano nell'opera di Giotto e Duccio. Nelle loro opere compaiono per la prima volta le proiezioni di interni chiusi, la scatola spaziale è simile a quella elaborata nel gotico nordeuropeo, però con elementi della tradizione figurativa bizantina. La configurazione di uno spazio interno chiuso come contenitore di oggetti, vuole mostrare che la superficie pittorica non è soltanto il supporto del muro o legno sul quale si rappresentano le forme senno, nuovamente, il piano attraverso il quale ci sembra di vedere uno spazio trasparente. Anche se è ancora una spazialità limitata dalla parete di fondo della stanza e delle pareti a questa ortogonali, si può incominciare a parlare di piano figurativo.¹³

Ma lo spazio prospettico non è ancora unitario perché il concetto d'infinito è ancora in fase di formazione e in più lo spazio si costruisce dopo aver realizzato le figure e non prima. L'unificazione di uno spazio omogeneo e infinito si raggiungerà soltanto quando tutte le ortogonali di tutti i piani fuggiranno verso lo stesso punto, e quando si arriverà a capire che il luogo esiste prima dei corpi che in esso si trovano.

Le prime finestre rappresentate nei dipinti di Giotto e Duccio sono spazi oscuri, al di là della scatola spaziale non esiste nulla. Solo quando attraverso l'apertura dei vani compare il paesaggio, gli elementi del edificio si articolano con gli elementi che lo circondano, l'interno entra in connessione con l'esterno e la

¹³ PANOFSKY, Erwin. 1973 (nota 10) pp.39-40.

scatola architettonica si apre permettendo allo sguardo dello spettatore di attraversare la scena verso un altro spazio e un altro tempo infiniti.

Il vero sviluppo di questa nuova visione spaziale avverrà poco a poco, perché ancora durante tutto il '400 troveremo esempi di un concetto spaziale non del tutto unitario, che raggiungerà il suo massimo livello nella produzione pittorica degli artisti fiorentini del ultimo periodo di questo secolo, incentivati dal nuovo sistema dell'organizzazione del piano pittorico, ossia la prospettiva. La pittura avrà un carattere scientifico e per molti degli artisti di questa generazione pittura e prospettiva saranno la stessa cosa.

La nuova corrente estetica sarà assimilata rapidamente, ma soltanto per l'élite più all'avanguardia dell'ambiente fiorentino. I clienti più alla moda specificheranno con dettaglio cosa vogliono vedere raffigurato nei paesaggi di fondo dei dipinti da loro ordinati. Nel 1485, nel contratto di Giovanni Tornabuoni a Domenico Ghirlandaio per dipingere il coro di Santa Maria Novella, si chiede de includervi

"figuras, hedifitia castra, civitates, montes, colles, planities, lapides, vestes, animalia, aves, bestias quascunque..."¹⁴

Le teorie prospettiche si divulgheranno al di fuori Firenze, e alla fine del '400 l'arte italiana mostrerà di aver fatto propria la visione prospettica. Quando poi all'inizio del '500 queste teorie raggiungeranno la massima diffusione nel resto d'Europa, in Italia si comincerà a superare la primitiva impostazione.

Gli artisti del '500 matureranno un senso della prospettiva meno scientifico e più metafisico, meno geometrico e più spontaneo. La conoscenza della prospettiva sarà per il secondo Rinascimento parte importante del bagaglio culturale per la formazione del artista, ma la sua pura applicazione non sarà più necessaria nella costruzione dei dipinti. L'essere umano del '500, consci oramai dello spazio che lo circonda ha superato il bisogno di misurarlo.

¹⁴ BAXANDALL, Michael. *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*. Torino. 1978. p 19.

III

La configurazione dell'idea di uno spazio illimitato sarà stata sicuramente influenzata per la pressa di coscienza del territorio quale parte molto importante dell'medio ambiente umano. Alla fine del medioevo l'individuo apprende nuove possibilità di trasformazione del territorio e della maniera di sfruttarlo dal punto di vista economico. Anche l'idea della città si trasforma, essa non è più solo l'insieme di architetture più o meno organizzate secondo le loro diverse funzioni; formano parte della città anche i dintorni, il paesaggio e il territorio che la circonda.

L'idea del divino cambia, legata ora alla nuova reinterpretazione della filosofia di Aristotele: la conoscenza della natura, lo studio e la contemplazione del mondo quale mezzo per raggiungere la perfezione. Ma non solo la contemplazione, anche lo sfruttamento economico delle risorse naturali, l'arricchimento attraverso il lavoro agricolo, con il quale l'essere umano trasforma secondo la sua volontà il territorio, non è un offesa a Dio, se non qualcosa che lo onora.

L'essere umano è capace di trasformare il mondo e di creare. Nel individuo si scoprono nuovi aspetti, fino a quel momento sconosciuti, e anche nuovi aspetti vengono alla luce nella scienza, nella natura e nel mondo; si scoprono nuove terre e si dà una nuova distribuzione allo spazio siderale. Si inizia un nuovo modo di conoscere la natura, che durante il medioevo era stata demonizzata.

La scoperta della prospettiva, di cui si è parlato prima, cade in corrispondenza con molti altri eventi che cambieranno il rapporto de l'essere umano con lo spazio. Il Rinascimento, dunque, non fu soltanto il recupero di aspetti dell'antichità classica che erano stati dimenticati durante il medioevo, come tante volte si è detto; il Rinascimento fu anche una scoperta, un emergere di realtà del essere umano e del mondo che non erano state mai contemplate e sentite.¹⁵

C'è comunque un rinascere della classicità, soprattutto in Italia dove questo substrato culturale era più facile di recuperare perché non del tutto nascosto durante il medioevo. La conquista di Costantinopoli nel 1493, provoca l'esilio di molti dotti bizantini come Platone e Necessario, che introdurranno di nuovo lo studio del greco e della letteratura classica in Italia. Incomincia la frenetica operazione di traduzione di testi greci al latino.

A 900 anni della chiusura dell'Accademia ateniese, Cosimo de Medici fonda a Firenze l'Accademia platonica, che posteriormente prenderà un indirizzo chiaramente neoplatonico ed ermetico. Le figure più importanti di questo

¹⁵ BLOCH, Ernst. *Filosofia del Rinascimento*. Bologna. 1981. p. 24.

movimento saranno Marsilio Ficino e Giovanni Pico della Mirandola che influiranno a posteriori nelle teorie di Bernardino Telesio e Francesco Patrizzi. Il mondo dell'Aldiquà compare di nuovo, anche se non sarà così pagano come quello del antico mondo classico.

Ficino rinnova l'idea platonica del *lumen* originario il quale ha generato e illuminato il mondo. In Ficino l'Aldilà è sempre ispiratore dell'Aldiquà, lo paragona ad una lampada di alabastro che risplende per la luce che ha all'interno, e termina dicendo che è più importante il riflesso che la luce stessa. La bellezza che la spiritualità trasmette al mondo è più importante che la spiritualità stessa. L'Aldilà si mostra come il Bello nel mondo terreno. L'essere umano conosce le forze meravigliose che governano il mondo ed è tramite tra queste forze e le cose terrene.

L'umano ha coscienza di se stesso e delle sue capacità, e perché li sia più facile prendere coscienza anche di ciò che esiste in torno a se, si colloca al centro dell'Universo. Le cose terrene non gli saranno più estranee perché a partire di questo momento sono fatte della sua stessa carne e del suo stesso sangue. Questo rapporto microcosmo-macrocosmo sarà ampiamente divulgato dall'ermetismo: l'essere umano è costituito dalla stessa materia dell'Universo intero, ed è un piccolo universo in sé.

Nel *Oratio dignitate hominis*, Pico della Mirandola scrive:

"Gli animali traggono dal seno materno tutto ciò che occorre a loro, e gli spiriti superiori sono fin dal principio ciò che rimarranno in eterno. Tu solo uomo hai uno sviluppo, una crescita verso il libero volere e contieni in te i germi di tutte le possibili forme di vita."¹⁶

La fusione del neoplatonismo e dell'ermetismo stimolerà una nuova rilettura di Platone e Plotino. L'essere umano non è più un riflesso di Dio se non Dio stesso. Non soltanto è capace di evolversi, ma con la forza del suo corpo e della sua mente è capace di cambiare il mondo ed è capace di conoscere i segreti dell'Aldilà e dell'Aldiquà.

L'aspetto della natura cambia trasformandosi nel paesaggio culturale. L'intervento de l'essere umano sulla natura e la conseguente trasformazione obbediscono a due finalità che Kant distingue in interessata e disinteressata. Secondo la prima, il territorio viene trasformato per ottenere più vantaggi di tipo economico e per coprire la necessità di sentirsi padrone materiale della terra, domandola, attenuando i suoi contrasti, ottenendo i suoi frutti. La seconda finalità si riferisce alla formazione estetica del territorio, dove il paesaggio diventa un mezzo, una materia malleabile, per raggiungere un diletto estetico.

Il giardino è un opera d'arte esplicitamente voluta, che insieme al paesaggio culturale, ha in comune la materia e la forma: la natura è la materia che l'umano modella, e la cultura è la forma mediante la quale l'umano si avvicina alla natura.

¹⁶ BLOCH, Ernst. 1981 (nota 15) p. 29.



9. *Martirio di San Sebastino*. (particolare) Perugino. Chiesa di San Sebastiano. Panicale. Wikimedia Commons. Public domain. Attraverso gli sfori sotto le arcate, appare il paesaggio che si può tuttogi vedere dal comune di Panicale con il lago trasimeno in fondo.



10. Paesaggio con il lago Trasimeno in fondo, visto dalle vicinanze della Chiesa di San Sebastiano a Panicale. Enriqueta Cebrian.

IV

La nuova concezione del mondo sarà determinante per la strutturazione dello spazio vitale, tanto per quello che riguarda lo spazio architettonico come lo spazio naturale che lo circonda. Il rapporto tra realtà esteriore e interiore si riflette nel rapporto umano-natura.¹⁷

Nel recupero della tradizione del arte del giardino, così nelle sue rappresentazioni reali come immaginarie, influirà notevolmente la letteratura classica, e soprattutto le descrizioni di ville trovate nei testi di Plinio il Giovane. In questi testi è facile apprezzare il senso della composizione con cui gli antichi romani distribuivano il loro spazio abitabile, e che fu trasformato in nuove formule nella villa rinascimentale. L'architettura della villa si unisce all'esterno mediante una o più vedute, sfruttando le diverse possibilità di combinazione dei tre elementi: architettura-giardino-paesaggio.

Le loggie, le *diaeta* o i criptoportici nei quali si aprivano finestre, si articolavano in modo da formare diversi assi prospettici, che uniti alle graduali stratificazioni del terreno permettevano il dilettarsi con vedute della campagna, della città e del giardino. In una lettera al duca di Urbino Francesco Maria della Rovere, Raffaello descrive una parte del giardino di villa Madama, in cui parla di una torre nel seguente modo:

“...tonda et ha intorno finestre invetriate, le quale hor l'una hor l'altra dal nascente sole al suo occaso seranno toche e traspaiano in modo ch'el loco sarà alegrissimo et per il continuo sole et per la veduta del paese et de Roma, ...”¹⁸

In termini molto simili, alcuni anni prima, scriveva Poliziano al amico Marsilio Ficino:

“Se ti dà noia il caldo della stagione nel tuo ritiro di Careggi, ti verrà forse in mente il rifugio di Fiesole. Posta sul declivio della montagna, qui abbiamo acqua in abbondanza ed essendo costantemente rinfrescati da venti moderati, lo splendore del sole non ci disturba molto; avvicinandosi all'abitazione essa appare avvolta dal bosco, ma quando la si raggiunge, si scopre che essa domina una completa veduta della città.”¹⁹

La volontà dell'essere umano di capire se stesso e l'Universo lo portano ad osservare il mondo dal alto e da lontano come un modo di raggiungere la verità. Da un interno chiuso non si può avere coscienza e misura delle cose, solo

¹⁷ BEK, Lise. *Ut ars natura-ut natura ars. Le ville di Plinio e il concetto del giardino nel Rinascimento.* Roma. 1974. p.110.

¹⁸ TAGLIOLINI, Alessandro. *Storia del giardino italiano.* Firenze. 1988. p. 84.

¹⁹ CARUNCHIO, Tancredi. *Origini della villa rinascimentale.* Roma. 1974. p. 44.

guardandole in lontananza dopo essere coscienti di quello che contengono si può avere misura della realtà.

Dalla villa, quasi sempre nel alto di una collina, e dal suo giardino disposto in terrazze è possibile abbracciare un ampio spazio. Il Belvedere di Bramante in Vaticano fu progettato in modo che dalla finestra dello studio il Pontefice potesse fruire in modo privilegiato di una prospettiva della architettura insieme a una veduta della città.

La città e il paesaggio diventeranno scena nel teatro della villa e negli sfondi delle pitture; dove i personaggi, di spalle alla finestra per ovvie ragioni di inquadratura soprattutto nei ritratti, non guardano la scena del mondo ma si sentono lo stesso padroni, consapevoli delle ricchezze della nuova realtà che hanno appena scoperto.

Il paesaggio di fondo nelle pitture diventerà ogni volta protagonista più importante. Gli alberi si moltiplicano di qualità e aspetto, il colore incomincia a seguire i cambi delle stagioni, i colli e campi sono analizzati con la accuratezza del cartografo, i cieli si riempiono di nuvole ed è più frequente la raffigurazione della notte.

Il paesaggio, che ancora per una parte del '400 era stato considerato un riempitivo sostituto del fondo d'oro, incomincerà nel '500 a diventare una emozione. Superate, perché portate all'esasperazione, le teorie prospettiche pure, non sarà tanto importante misurare lo spazio come sentirlo, non si tratta più di creare uno spazio unitario tra figura-architettura-giardino-paesaggio, si sente la necessità di includere l'atmosfera della scena. Si scopre l'aria e il suo valore nella rappresentazione spaziale, la luce e il cambiamento che questa soffre nei distinti strati di profondità; il colore non ha più un senso decorativo e diventa massa e chiaroscuro cambiante.

Il mondo come l'essere umano è un equilibrio di continui mutamenti, ma l'umano come osservatore ha la capacità di conoscere tutti i segreti e di confrontarsi da piccolo universo, come dice Pico della Mirandola, nel immenso Universo che ha di fronte a sé.



11. *Ritratto di giovinetta*. Ignoto ferrarese. Musei Capitolini. Roma. Wikimedia Commons. Public domain.



12. *Vecchio con bambino*. Domenico Ghirlandaio. Museo del Louvre. Parigi. Wikimedia Commons. Public domain.



13. *Ritratto di giovinetta*. Lorenzo di Credi. Metropolitan Museum. New York. Wikimedia Commons. Metropolitan Museum of Art [CC BY-SA 3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>)]



14. *Ritratto di gentiluomo*. Bartolomeo Veneto. Pinacoteca Capitolina. Roma. Wikimedia Commons. Public domain.



15. *Dama con l'unicorno*. Raffaello Sanzio. Galleria Borghese. Roma. Wikimedia Commons. Sailko [CC BY 3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>)]



16. *L'uomo della medaglia*. Sandro Botticelli. Galleria degli Uffizi. Firenze. Wikimedia Commons. Public domain.



17. *Ritratto di Agnolo Doni*. Raffaello Sanzio. Palazzo Pitti. Firenze. Wikimedia Commons. Public domain.



18. *La Gioconda*. Leonardo da Vinci. Museo del Louvre. Parigi. Wikimedia Commons. Public domain.



19. *Ritratto di Eleonora Gonzaga*. Tiziano. Galleria degli Uffizi. Firenze. Wikimedia Commons. Public domain.



20. *Ritratto di una dama*. Girolamo Savoldo. Pinacoteca Capitolina. Roma. Wikimedia Commons. Public domain.



21. *Ritratto di nobiluomo*. Dosso Dossi. Philadelphia Museum of Art. Wikimedia Commons. Public domain.



22. *Ritratto di uomo*. Lorenzo Lotto. Cleveland Museum of Art. Wikimedia Commons. Public domain.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, Leon Battista. *Della pittura*. Roma. Laterza. 1980.
- BAXANDALL, Michael. *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*. Torino. Einaudi. 1978.
- BEK, Lise. *Ut ars natura-ut natura ars. Le ville di Plinio e il concetto del giardino nel Rinascimento*. Roma. Analecta romana. 1974.
- BLOCH, Ernst. *Filosofia del Rinascimento*. Bologna. Il Mulino. 1981.
- CARUNCHIO, Tancredi. *Origini della villa rinascimentale. La ricerca di una tipologia*. Roma. Bulzoni. 1974.
- CASSIRER, Ernst. *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*. Firenze. La Nuova Italia. 1977.
- CLARK, Kenneth. *Il paesaggio nell'arte*. Milano. Garzanti. 1985.
- FRANCSTEL, Pierre. *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*. Torino. Einaudi. 1988.
- FRANCSTEL, Pierre. *La figura y el lugar. El orden visual del Quattrocento*. Caracas. Monte Ávila. 1969.
- FRANCSTEL, Galienne y Pierre. *El retrato*. Madrid. Cátedra. 1978.
- GALLEGÓ, Julián. *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid. Cátedra. 1984.
- GARIN, Eugenio. *L'umanesimo italiano*. Roma. Laterza. 1986.
- 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.
- PANIAGUA, José Ramón. *Vocabulario básico de arquitectura*. Madrid. Cátedra. 1980.
- PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona. Tusquets. 1973.
- PEVSNER, Nikolaus; FLEMING, John; HONOUR, Hugh. *Dizionario di Architettura*. Torino. Einaudi. 1981.
- POPE-HENNESSY, John. *El retrato en el Renacimiento*. Madrid. Akal. 1985.
- QUATREMERE DE QUINCY, Antoine Chripostome. *Dizionario Storico di Architettura*. Mantova. Fratelli Negretti. 1844.

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

WHITE, John. *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*. Madrid. Alianza editorial. 1994.

ZINGARELLI, Nicola. *Vocabolario della lingua italiana*. Bologna. Zanichelli. 1983.

Diccionario de la Lengua Castellana. Paris. 1831.

Dizionario Enciclopedico di Architettura e urbanistica. Roma. Istituto editoriale romano. 1969.