

MANIERISME: DUBBELZINNIGHEID ALS AANZET TOT BEWEGING

Er heerst in de literatuur over de villa-architectuur in Italië veel onduidelijkheid over de benoeming van de 16e eeuw. Enerzijds worden voor de aanduiding hiervan door historici de begrippen Hoog Renaissance en (een vroegere vorm van) Barok gehanteerd. Anderzijds wordt er veelvuldig gesproken van een 'overgangperiode' tussen renaissance en barok. Er worden via deze beschrijvingen geen specifieke kenmerken aan dit tijdvak toegekend; het suggereert slechts dat enkele aspecten uit de renaissance doorlopen en dat er vooruitgelopen wordt op die van de barok. Het voor dit tijdvak zo typerende begrip dubbelzinnigheid zou dan slechts duiden op het feit dat het zich tussen de beide andere stromingen in bevindt, als zou het twijfelen aan welke hiervan het toebehoort. Dit is m.i. een te oppervlakkige interpretatie, die, zeker op het vlak van het formele ruimtelijke concept, aan het wezen van deze periode voorbijgaat. In deze tekst wil ik een aantal specifieke kenmerken naar voren halen, die duidelijk maken dat dit tijdvak een geheel eigen karakter bezit. Daardoor is het tevens mogelijk om de periode ook apart te benoemen. In het vervolg wordt de term manierisme aangehouden.

Allereerst volgt een uiteenzetting hoe de villa-architectuur van het manierisme zich in formeel ruimtelijk opzicht verhoudt tot die van de renaissance en die van de barok. Hierna volgt een analyse van een aantal ontwerpen van J.B. da Vignola (1507-1573) en G. del Duca (±1520-1604) ter illustratie.



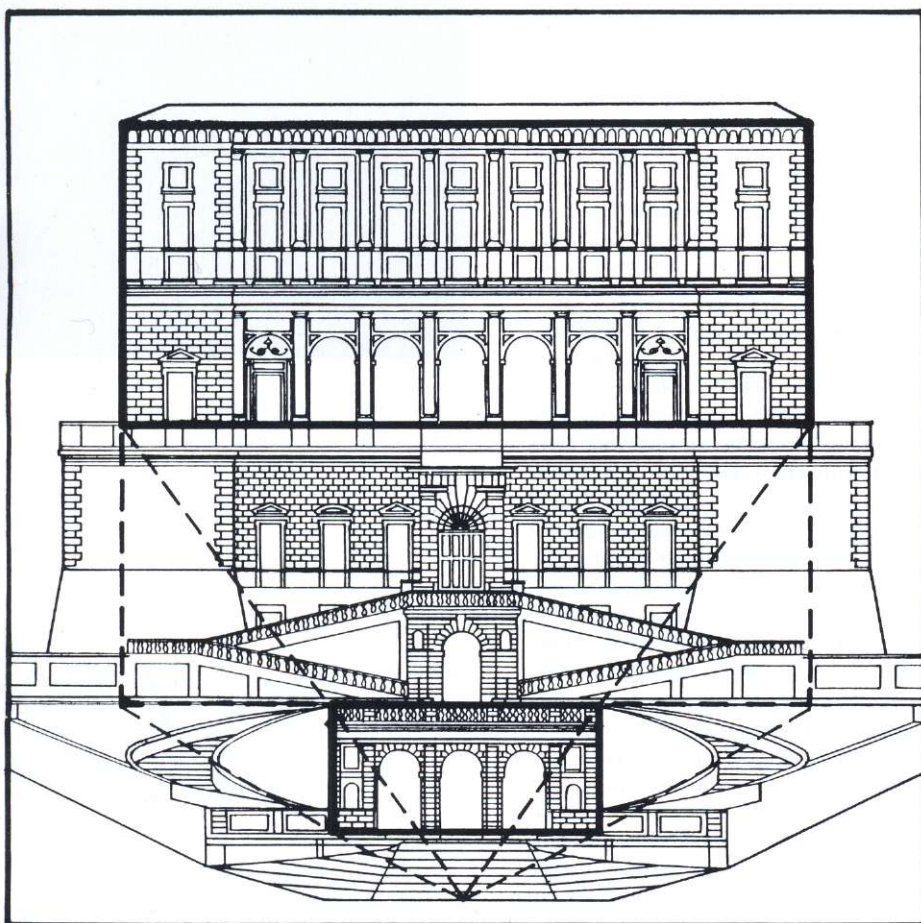


fig. 5 Villa Farnese; reconstructie van de werking van het perspectief.

Een analyse van 16e eeuwse Italiaanse villa-architectuur

Renaissance

In het renaissancistische tuinontwerp zijn geometrie en perspectief de structurerende principes. Het perspectief neemt de plattegrond als basis voor het ontwerp en deze wordt bepalend voor de compositie. Niet voor niets wordt het vogelvluchtperspectief in de renaissance ontwikkeld; hierbij wordt immers het plan helder van bovenaf waargenomen, vrijwel als een plattegrond. Hiermee wordt een intellectuele ervaring van architectuur benadrukt; het kijken wordt m.b.v. het perspectief een vorm van weten, van begrijpen. Via het perspectief wordt de wereld begrepen en geordend of met de woorden van Vignola: "hetgeen men ziet, hoewel binnenkomend door twee ogen, komt tenslotte in één punt samen in het gezonde verstand."¹

De ontwerpen in de renaissance vertonen een eenduidige, intern consistente ruimtelijke eenheid. Er worden ruimtelijke verbindingen tussen huis en tuin, respectievelijk de tuin en het omringende landschap gelegd. De villa is steeds geprojecteerd tegen de achtergrond van het landschap. Omgekeerd wordt ook het natuurlijke landschap opgenomen in het panorama van de villa². Het is het decor waarmee de villa in perspectivisch verband moet worden gebracht. In ruimtelijke zin worden huis, tuin en landschap echter nog niet formeel op elkaar betrokken; er vormt zich nog geen ruimtelijke reeks. De compositie is over het algemeen statisch. Elk element is duidelijk begrensd. Zelfs al wordt het totale ontwerp gericht op de grote kosmische open ruimte, dan vormt niet de contour van het villa-domein zelf, maar de natuurlijke horizon de begrenzing van de optische ruimte. De blik wordt begrensd door het vluchtpunt. In dit punt komt de onmetelijkheid van de goddelijke schepping samen. Dit in de onenigheid liggende punt vormt aan gene zijde het 'spiegelbeeld' van het oog van de renaissancemens. Tussen deze twee punten ontwikkelt zich een tweepolig stelsel en daarbinnen tekent het ontwerp zich af; tussen cultuur en natuur, chaos en orde, verleden en toekomst.

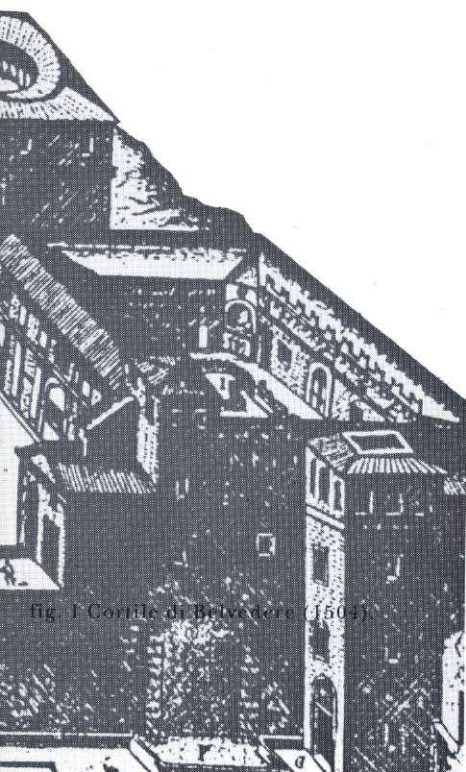


fig. 1 Cortile di Belvedere (1504)

Maniërisme

Het maniërisme zou gedefinieerd kunnen worden t.o.v. de renaissance daar het afrekent met het eindige en controleerbare ruimteconcept van de renaissance; de ruimte wordt irreëel en discontinu. In het maniërisme worden verschillende ruimtelijke waarden gecreëerd zoals in de bioscoop waar de ruimte, die wordt gerepresenteerd door de projectie, gehoorzaamt aan andere wetten dan de ruimte waarin de toeschouwer zich bevindt. De logische visie van het perspectief valt uiteen; een illusionair perspectief verschijnt. Het maniërisme staat voor het tijdvak van de dubbelzinnigheid, van de illusie, van het toneel dat zich verdubbelt en wéér een toneel laat zien, van de verwisseling, van dromen en visioenen. Het is het tijdperk van de beweging die de 'werkelijkheid' tracht te onthullen omdat achter iedere werkelijkheid een andere ligt, omdat ieder object op z'n minst twee verschillende zijden heeft. Het is een dubbelzinnigheid die te lezen is als dubbelzijdigheid maar ook als dubbel-zinnigheid omdat het aanspraak maakt op meerdere zintuigen, op een sensuele beleving van de architectuur³. De nadruk ligt op een (subjectieve) direct zintuiglijke perceptie van architectuur i.t.t. de (objectieve) cognitieve ervaring ervan in de renaissance.

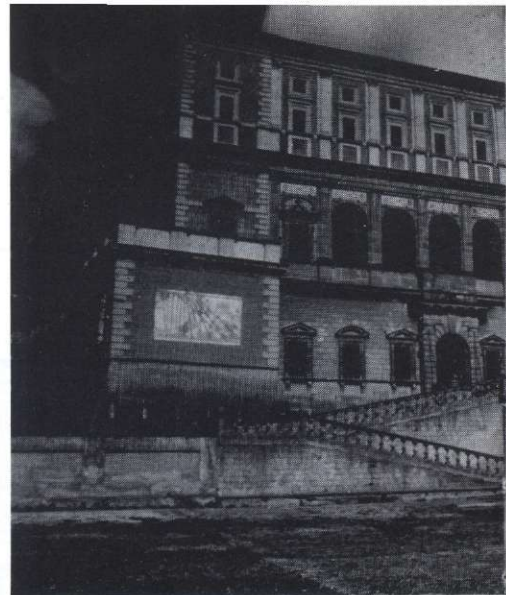
De formele opzet van de maniëristische villa-ontwerpen worden getypeerd door een duidelijke axialiteit. Horizon, (stad), gebouw, binnenhof, tuin en landschap komen op één lijn te liggen. Het blijven echter autonome elementen; in werkelijkheid zijn ze nooit alle tegelijk in één oogopslag waar te nemen. Als structurerend principe wordt de architectonische route geïntroduceerd. Pas door de beweging worden de elementen aan elkaar gekoppeld. De route wordt een noodzakelijke voorwaarde om de architectonische systemen in hun complexiteit te kunnen begrijpen⁴. De opzet van een axiale aaneenschakeling van gebouw en een serie open buitenruimtes betekende een vernieuwing t.o.v. het renaissancecuijntontwerp. Interieur en exterieur werden ruimtelijk met elkaar verweven. Zelfs de illusionistische schilderijen in het interieur maken o.a. bij de villa's van Palladio deel uit van de ordening van de ruimte-reeks; de perspectivisch geconstrueerde fresco's aan de wand liggen in het verlengde van een ruimte-as. De betekenis van het werkelijke panorama wordt gerelativeerd. Het wordt ingekaderd en als een esthetisch beeld als een incidenteel evenement in de route opgenomen en door het stelsel geannexeerd. Kenmerkend voor het maniërisme is dat de beweging zich consequent over de centrale hoofdas afspeelt. Via dubbelzinnige taferelen en visuele prikkels wordt deze beweging, die noodzakelijk is voor het spel van verhullen en onthullen, in gang gezet. Er ontwikkelt zich een verrassende route, waarbij beeld

en beweging in scène worden gezet. In een filmische sequentie wordt de architectonische ruimte onthuld. In de architectuur van Vignola en Del Duca wordt dit principe perfect uitgewerkt. Het raffinement schuilt hierbij in de volledige beheersing en minutieuze precisie waarmee perspectivisch geconstrueerde scènes, zoals die o.a. door Serlio ontworpen werden voor het toneel, hier in een serie achter elkaar gemonteerd worden in een berekende optische reeks.

Barok

In tegenstelling tot de dubbelzinnige ruimte van het maniërisme is de barokke ruimte tweeledig. Enerzijds is er de 'rationele ruimte', die overzichtelijk is en tot in het oneindige doorloopt, en anderzijds is er de 'labyrinthische ruimte' die niet vanuit één punt te overzien is. In de villa-ontwerpen van de barok wordt deze ruimtelijke dualiteit binnen één concept gerealiseerd⁵. Beide ruimtevormen worden in twee onderscheiden componenten uitgewerkt. De kenmerkende elementen van het maniërisme, n.l. een axiale opbouw en een ontworpen verrassende routing, worden wederom ingezet maar nu worden zij van elkaar losgemaakt, ontkoppeld.

Bij de barok-villa's zien we dat vanuit het huis een axiaal geordende oneindige ruimte wordt geconstrueerd. Deze oneindigheid wordt veelal binnen het domein van de villa zelf gerealiseerd. Het huis staat hierbij centraal, als in het brandpunt. Hiervandaan neemt de oneindigheid haar aanvang. Om tegenover deze onmetelijkheid een (gelijk)waardige positie in te kunnen nemen, zien we dat bij het huis de gevel aan belang wint. Dit niet in de laatste plaats omdat de macht van de (barok)vorst, behalve in de geconstrueerde onmetelijkheid, natuurlijk ook in de gevel verankerd ligt. De gevel wordt een embleem. De vorst en het hofleven vinden zich in het teken van de vorst; de villa betekent de vorst, gelijk aan zijn portret dat doet. (De vorst, hij circuleert - als een geldstuk - van hand tot hand)^{6 en 7}. In de 17e eeuw zijn het betekende en het betekende niet meer van elkaar los te denken. Het ding of object vindt voortaan alleen haar bestaan in de gedachte die haar representeert: in de representatie of de voorstelling. Het huis als ruimte(s)-omvattend element wordt relatief onbelangrijk; het wordt in de zin van concrete verblijfsruimte programmatisch steeds verder uitgehold. Mede door het vaak in fysieke zin uitdijende domein van de totale tuin wordt het huis feitelijk één van de evenementen (meubilair) in de tuin. We zien dat de



Villa Farnese, Caprarola; het palazzo.

fig. 2 Villa Madama.

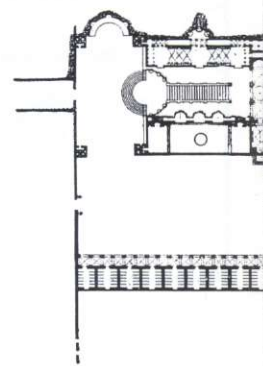
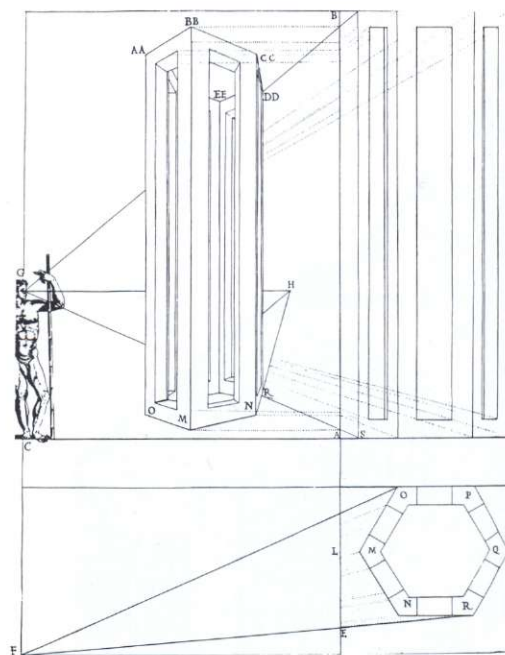


fig. 3 Vignola; manipulatie van het perspectief.





hoofdas verder leeg is; de beweging wordt uit het axiale gedeelte verbannen. Vaak bevinden zich in het midden, op de hoofdas, waterelementen. Hierdoor wordt de beweging erover onmogelijk en als vanzelf naar de zijanten verschoven. Bovendien versterkt het water, door de weerspiegeling van de hemel, de oneindigheid die in dit deel zo essentieel is. Als zich een beweging in de as voordoet, dan is het in de vorm van een ceremonieel. Het gezelschap bestaat daarbij uit acteurs die tegelijkertijd toeschouwers en toneelknechten zijn. De muren blijken te zijn wat ze zijn, nl. decor. Ook in deze zin is decoratie een typerend aspect van de barok. Dit keer wordt het theater, zoals in het maniërisme, echter niet opgeroepen door de architectuur zelf; het staat er los van, het gebruikt de architectuur slechts als decor⁸.

De beweging, zoals die zich in het maniërisme over de hoofdas afspeelt, vindt in de barokontwerpen plaats in het labyrintisch geordende deel van de tuin. Naast het axiale gedeelte vormt dit een gelijkwaardige component (ook al krijgt het nogal eens de gestalte van een beboste 'rand', die het axiale deel omzoomt). In het beboste terrein worden elkaar willekeurig kruisende paden uitgespaard en bevinden zich de spelletjes. De beweging wordt slechts incidenteel gestuurd door visuele prikkels. Op dit pad der verrassing beweegt men van attractie naar attractie.

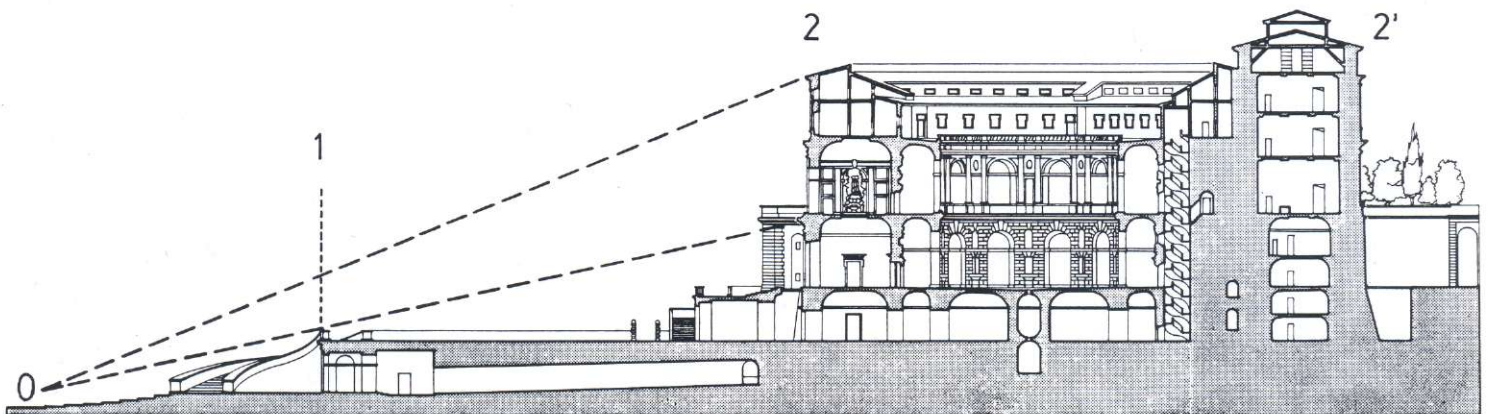
Dit gedeelte dient louter tot vermaak. Vormde het 'bosco' in de 15e en 16e eeuw nog de representatie van de vrije natuur, in de barok is men er zich van bewust dat ook dit slechts toneel is.

Duidelijk is zichtbaar dat de thema's die door de renaissance aangesneden werden, in het barokontwerp oplossen. Zowel de 'goddelijke oorspronkelijke natuur' als de panoramische verte worden binnen het ontwerp zelf bewust geconstrueerd en beheerst door de vorst, die hiermee tot goddelijke schepper verworpen is...

fig. 4 Villa Farnese; doorsnede van het palazzo.

De maniëristische villa-architectuur rond Rome is in te delen in twee periodes. De eerste periode begint net na de eeuwwisseling, met het ontwerp voor het Cortile del Belvedere (1504) van Bramante (fig. 1). De grondprincipes van het maniërisme worden in dit ontwerp duidelijk geformuleerd. Tussen twee reeds bestaande gebouwen, nl. het Vaticaan-paleis en de nabij gelegen Villa Belvedere, wordt een verbindende gemaakt m.b.v. een gesloten hof die intern drie aan elkaar geschakelde terrasvormige velden bevat. De helderheid van het ontwerp en de sterk axiale opbouw, die versterkt wordt door een centraal gelegen serie trappen en hellingbanen, vangt de verschillende richtingen van de bestaande gebouwen op en koppelt deze formeel aan elkaar. Het eerste maniëristische villa-ontwerp waarin huis, tuin en landschap als een reeks aan elkaar gekoppelde ruimtes werd ontworpen, is de villa Madama (1516), door Vasari aan Raphael toegeschreven maar waarschijnlijk grotendeels van de hand van G. Romano die in het atelier van Raphael werkte (fig. 2). Na de plundering van Rome in 1527 door Karel V, verspreidde het maniërisme zich verder over geheel Italië en lag de bouwproductie rond Rome enkele jaren vrijwel geheel stil. Pas na het midden van de eeuw ontwikkelde zich hier echter een rijpere vorm van maniërisme met als voornaamste representant van deze tweede periode de architectuur van Vignola en Del Duca.

In de architectonische tekeningen van Vignola, gepubliceerd in zijn 'Le due regole della prospettiva pratica', wordt gedemonstreerd hoe door hem de perspectivische constructie wordt beheerst en gemanipuleerd. Hij doet afstand van de positie waarin het oog de perspectief bedwingt. Deze wordt in zijn tekeningen overgedragen aan een persoon die zich in de tekening bevindt (fig. 3) en in een enkel geval zelfs de gedaante aanneemt van een toneelfigurant. Hiermee heeft hij afscheid genomen van de primaire fase van de problematiek van de perspectiefconstructie en zichzelf buiten de tekening geplaatst. Achter de werkelijke gedaante van het object gaat een ander schuil die in de beweging door de tekening wordt onthuld. In een serie van drie ontwerpen van Vignola en Del Duca zal dit nu gedemonstreerd worden: de Villa Farnese en het bijbehorende casino te Caprarola en de Horti Farnesiani in Rome.



Het theater begint bij villa Farnese aan de voet van het trappenstelsel onderaan het voorplein. Op de onderste trede, het eerste punt van het formele systeem, positie 0 in fig. 4, neemt het oog van de bezoeker een beeld van het gebouw waar: een vierkante gevel, in drie verdiepingen verdeeld, met in de onderste helft een zware rustica, en daarboven een vlakke gepleisterde gevel. Het geheel heeft een harmonieuze opbouw: het middelste deel heeft van onder naar boven achtereenvolgens drie, vijf en dan zeven openingen en wordt geflankeerd door twee doorlopende zijstroken. Dit beeld is echter een illusie; het verdwijnt zodra men zich naar het object toe beweegt. Het is opgebouwd uit twee, perspectivisch door het oog aan elkaar gekoppelde, schermen (fig. 4 en 5). Scherm 1 is de ingang van de grotto onder het voorplein. Scherm 2 is de voorgevel van het palazzo zelf; door de visuele belemmering van scherm 1 neemt men echter slechts de bovenste twee lagen waar. Om een nieuw beeld van de werkelijkheid op te kunnen bouwen, moet de as verlaten worden en moet men opklimmen naar een hoger niveau via de twee halfcirkelvormige trappen, die qua richting dwars op het axiale systeem staan. Boven op het voorplein wordt een nieuwe blik aangeboden en laat het palazzo een tweede gezicht zien (fig. 5).

De beweging voert nu naar het gebouw. Over een brug gaat men het palazzo binnen. Op de toegangsbrug wordt door een opening in de bebouwing aan de zijkant een blik geboden op een element in de landschappelijke omgeving: het Ste Thérèse klooster aan de overkant van de vallei. In het palazzo betreedt men, na de entreehal, het spiraalvormige trappehuis waarvan de dynamiek geschilderd in het plafond wordt doorgezet. Dit trappehuis biedt aan de bovenzijde toegang tot de, midden in het paleis gelegen, cirkelvormige binnenhof. In een solide, massieve schil om deze interne buitenruimte bevinden zich de appartementen. De dynamiek komt voor een moment tot rust; hier staat de tijd stil en heersen eenheid van plaats en van tijd. Direct achter de loggia in de voorgevel van het paleis bevindt zich de zaal van Herkules. Vanuit de loggia wordt de verte geannexeerd. Terugkijkend over het stadje Caprarola breidt het domein van de Farnese's zich denkbeeldig uit tot aan de horizon. Door een knik in het terrein, aan het begin van de stad, lijkt de axiale toegangsweg tot in de oneindigheid door te lopen (een toegangsweg die, na aanleg ervan, het stadje zo radicaal in tweeën splitste, dat de bewoners de twee gedeeltes Corsica en Sardinië noemden, fig. 6).

In de muurschilderingen in de vertrekken wordt een iconografisch programma uitgebeeld. De toeschouwer wordt opgenomen in het theater van de al dan niet reële heldendaden van de Farnese's. Het gebouw is een en al theater: zo is er ook een zaal, waar de echo nauwelijks uitsterft en geflui-

ster uit onverwachte hoek opduikt.

Aan de achterzijde van het gebouw bevinden zich twee vierkante tuinen. Deze liggen hoger tegen de helling dan het paleis, en zijn hiermee met bruggen verbonden. Deze Zomertuin en Wintertuin waren oorspronkelijk verschillend ingericht en brachten zo een duidelijke asymmetrie in het axiale stelsel. De verschillen werden voornamelijk ontleend aan situatieve eigenschappen. Alleen de Wintertuin bezit een hoger gelegen uitzichtterras. Hier wordt over de diagonaal van het patroon van de formele tuin een blik geboden over de vallei. Wederom wordt het panorama als esthetisch beeld in het systeem opgenomen. Aan de andere zijde worden de omliggende Cimini heuvels denkbeeldig bij het domein van de tuin gevoegd. Hoewel het uitgestrekte barchetto door een muur omgeven is, wekt het de indruk dat het doorloopt in de beboste heuvels.

Het Casino (1584-1586)

Vanuit een klein verborgen tuintje - tussen de twee vierkante tuinen - (fig. 9) leidt een pad naar het in het bos gelegen tuinhuis. In het ontwerp van dit casino (fig. 7), dat door Del Duca uitgewerkt werd, wordt het schema van het hoofdpaleis herhaald en verder geperfectioneerd. Onderaan de cascade neemt men een heldere structuur waar: een klein gebouwtje met een loggia op een rustica-basis. Ook hier ontvouwt zich het dubbelzinnig toneel. Als men bij de fontein zijwaarts opklimt tot het tableau waarop het casino staat, blijkt het gebouwtje een extra verdieping te bezitten. Ook het casino blijkt meerdere gezichten of, misschien beter, maskers te hebben. Bovendien wordt het omgeven door een besloten tuinkamer, waarvan de later door G. Rainaldi (1570-1655) toegevoegde cariatyden het besloten, inwaarts gerichte karakter versterken. Deze 'wachters van de verborgen tuin' dragen op hun hoofd het denkbeeldige plafond van de verborgen laag. In concreto wordt de 'giardino segreto'⁹, die zich tot dan toe altijd naast het hoofdsysteem bevond, nu in de hoofdas geplaatst. Toch blijft zij middels het ontworpen perspectief 'onzichtbaar' en blijft het oorspronkelijke besloten karakter behouden. Als men vanuit deze tuin nog verder klimt naar een nog hoger gelegen veld, neemt het casino wederom haar eerste gedaante aan: de één laag-hoge constructie met loggia. De onthulling van een moment geleden wordt hiermee weer in twijfel getrokken: de verwarring en het mysterie worden ermee versterkt. Net als bij het palazzo wordt ook hier de symmetrie van het stelsel gerelativeerd. De ene diagonaal is gesloten, de andere opent zich met een panorama over het dal.

fig. 9 Horti Farnesiani; axonometrische reconstructie van de ruimtelijke werking.

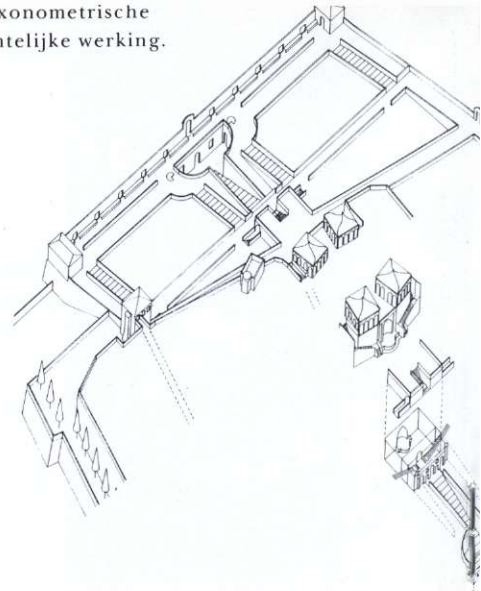
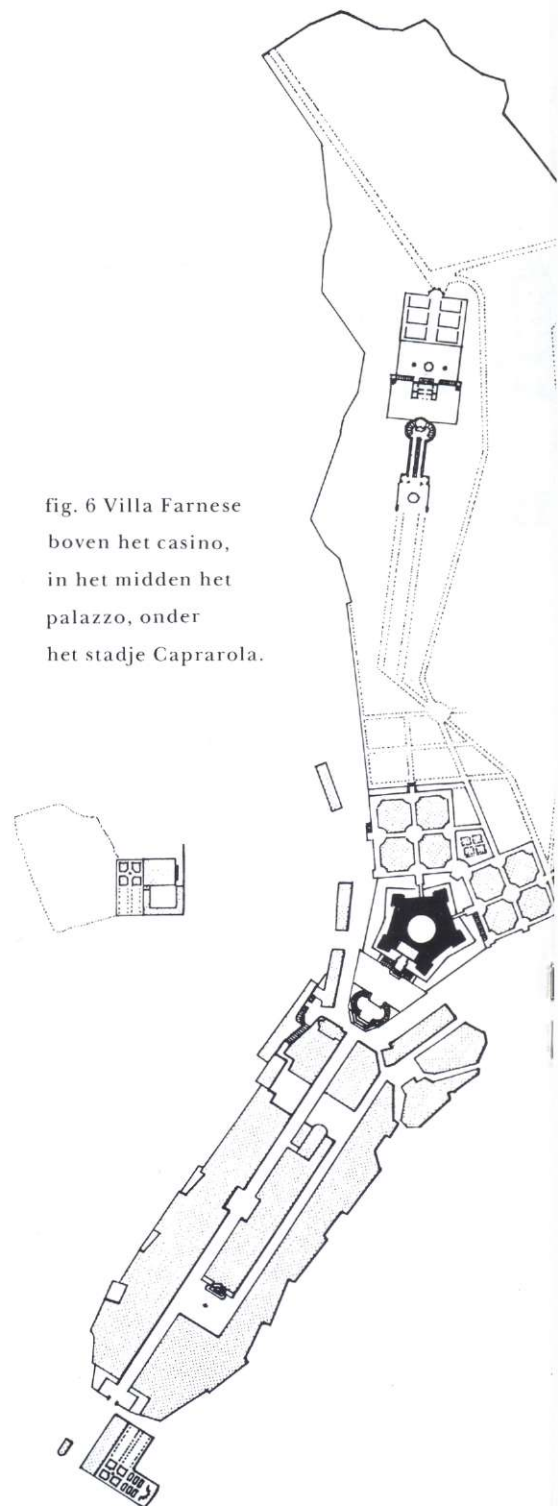


fig. 6 Villa Farnese boven het casino, in het midden het palazzo, onder het stadje Caprarola.



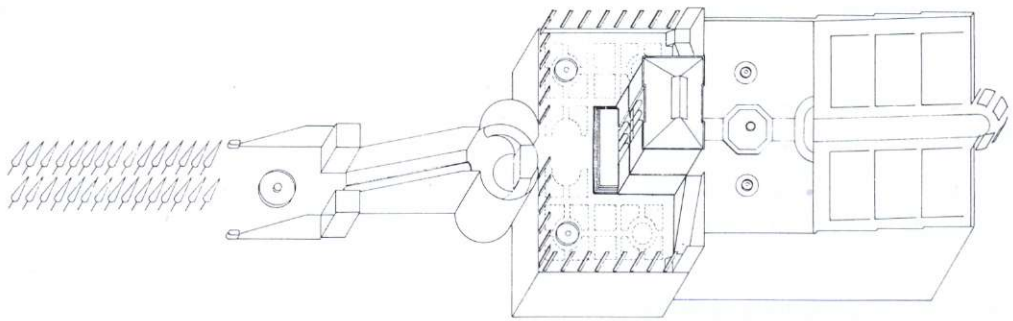
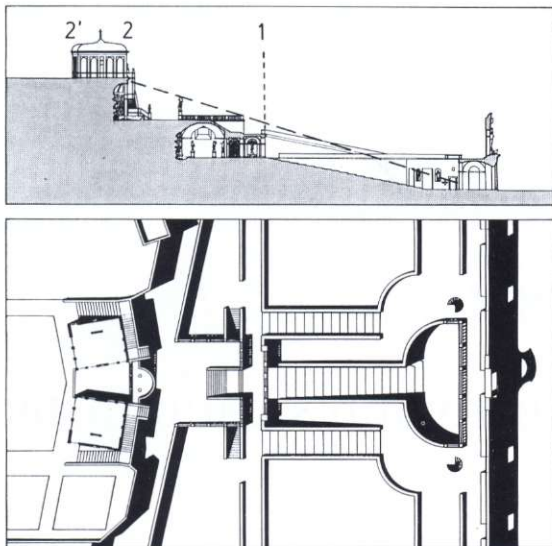


fig. 7 Villa Farnese; het casino; axonometrie.

fig. 10 Horti Farnesiani; doorsnede en plattegrond.



pheum, neemt men de volières waar, die met hun bontgekleurde vogels een visuele prikkeling vormden als aanzet tot beweging (fig. 10). Terwijl de beweging naar deze vogelhuisjes lijkt te voeren, komt men echter onverwacht in een koele donkere grotto terecht. Als men deze zijwaarts verlaat, klapt het diafragma weer open en verder opklimend ontvouwt zich in het heldere licht een nieuw verrassend beeld. Aan weerszijde van de volières stijgt men naar het uitzichtsbalkon dat ertussen gelegen is. Hier overstijgt men zelfs de architectuur van het klassieke Rome, gerepresenteerd door de tempel-ruïne aan de overkant van het forum, die zich in de hoofdas bevindt. Men overziet niet alleen de gehele stad Rome maar ook voor het eerst het totale systeem inclusief de giardino segreto die tot op dat moment aan het zicht onttrokken was. Als men afdaalt komt men als vanzelf in deze verborgen tuin terecht; door een geraffineerd ontworpen trappenstelsel neemt men namelijk nooit dezelfde weg terug. Men blijkt uit deze verborgen tuin slechts te kunnen ontsnappen via twee kleine verborgen trappen die vlak naast de ingangspoort uitkomen. Plotsklaps staat men weer buiten. De deksel van de speel-doo's klapt dicht. Het spel is afgelopen, wat blijft is de herinnering¹⁰.

De Horti Farnesiani (±1580)

Een derde ontwerp, waarbij de opbouw met de aan elkaar te koppelen schermen terug te vinden is, bevindt zich in Rome, op de Palatijn, aan het Forum Romanum: de Horti Farnesiani (fig. 8). De uitgebreide opgravingen van het Forum zijn er de oorzaak van dat de helft van dit ontwerp inmiddels is afgebroken.

Dit ontwerp gaat zo mogelijk nog een stap verder. Hier is de gehele giardino segreto boven op de monumentale toegangsroute geklapt, die in een geul in de deze verborgen tuin is uitgespaard (fig. 9). Er is in dit ontwerp zelfs nauwelijks sprake van een concreet bouwwerk in de vorm van een huis. De top van de heuvel wordt slechts bekroond door twee volières, ooit gevuld met veelkleurige vogels. Dit uitgebreide tuincomplex is puur vermaak. Alle verdere functies zijn verdwenen; het enige wat overblijft is de verleiding van het spel, van de verrassende architectonische route. Achter de ingangspoort, in een halfgrond nym-

1. "Regole della prospettiva pratica" - Vignola, Roma, 1584.
2. G. Smienk e.a.; "Het arcadisch decor", Architectuur en landschap, Delft, 1985, pag.19: De enscenering van de 15e eeuwse Italiaanse villa in het omliggende landschap, die tot uitdrukking kwam in de vervlechting van de villatuin en de omgeving, betekende een nieuwe fase in de ontwikkeling van het tuinontwerp, en laat zien dat op grond van een geëxpliciteerd idee van de natuur, het omliggende landschap een essentiële rol speelt in het ontwerp van de tuin. De villa-architectuur vormt hiermee een uitbreiding van de traditie van de middeleeuwse tuinaanleg.
3. Als een van de beste voorbeelden van een manieristische villa, met in het ontwerp een uitgesproken nadruk op sensualiteit, kan de villa Pratolino bij Florence van de architect B. Buontalenti (1536-1608) genoemd worden. Dit ontwerp (nu grotendeels verdwenen) was werkelijk een aanslag op alle zinnen. Aangezien dit aspect echter geen directe betrekking heeft op de ruimtelijke organisatie van het villa-ontwerp, wordt het verder buiten beschouwing gelaten.
4. In de villa's van Palladio wordt een harmonieuze opbouw nagestreeft, die pas merkbaar wordt in het doorlopen van de reeks vertrekken. Bij twee opeenvolgende ruimtes wordt van de lengte- en breedteafmetingen slechts één van de maten gevarieerd.
5. Een soortgelijke opbouw vinden we, in een vroege vorm, ook al terug in de beschrijving van een tuin van Petrarca uit de veertiende eeuw: zijn 'violetta' in Frankrijk had twee tuinen, één gewijd aan Apollo en één gewijd aan Bacchus.
6. Hein Oostveen: Stad en teken, afstudeerrapport, 1985.
7. "Het portret van de koning dat door de koning wordt aanschouwd, reikt hem het ikoon van de absolute monarchie aan, dat hij op het moment van de herkenning wenst te zijn om er zich door haar en met haar mee wenst te identificeren op hetzelfde moment waarop de referent aanwezig is. De koning is slechts waarlijk koning, dwz. monarch, in de beelden. Zij zijn zijn werkelijke/wezenlijke (reële) aanwezigheid." (L. Marin. Le portrait du roi, blz. 12-13).
8. Bijvoorbeeld villa Pisani (1735) te Stra, in de Veneto, van de architect G. Frigimelica. Dezelfde opbouw zien we echter ook bij veel van de Franse formele tuinen (van o.a. Le Nôtre).
9. De giardino segreto is een 'verborgen tuin', zuiver voor privé gebruik (rust en beschutting, vaak ook kruidentuin) van de villa-eigenaar. Meestal is het een ommuurde, vierkante of rechthoekige tuin met een kruisvormige indeling. Zo wordt het type van de middeleeuwse paradijs tuin in rudimentaire vorm bewaard en als een vast onderdeel in de na-middeleeuwse tuin opgenomen.
10. Het resultaat van een uitgebreide studie naar Italiaanse villa's zal aan het eind van dit jaar als reisgids verschijnen (Italian Villas and Gardens, P.H. van der Ree, G. Smienk, C.M. Steenbergen, uitgeverij THOTH, ISBN-90 6868 013 7).