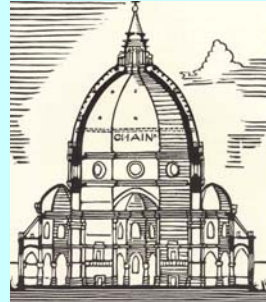


3. predavanje

Renesančno mesto med realnostjo in utopijo



Zgraditi “idealno mesto” so si prizadevali že v antiki: grško mesto, *polis*, naj bi bil *kozmos* “v malem” – v obeh vladata red in harmonija. Atenska Akropola, najbolj sijajni dosežek grškega stavbarstva, je bila središče posvetne in sakralne oblasti; podobno, še toliko bolj, Forum v starem Rimu.

Renesančnikom so bili stari Grki in Rimljani vzorniki ne samo v književnosti, umetnosti in filozofiji, ampak tudi pri gradnji mest. Klasična lepota temelji v geometrijski harmoniji, v razmerjih in sorazmerjih. Renesančni stavbarji in urbanisti so se navdihovali predvsem pri Platonu in Evklidu ter pri rimskem arhitekturnem teoretiku Vitruviju.

Na novo pa so renesančniki odkrili perspektivo, človekovo “gledišče”, zlasti v slikarstvu, a tudi v kiparstvu in stavbarstvu: človek je tisti, ki gleda ...

Pri visokoletečih zamislih, kako na zemlji zgraditi “idealno mesto”, pa je bil vselej prisoten tudi “duh utopije” [prim. 7. predavanje].

“Idealno mesto” Florence



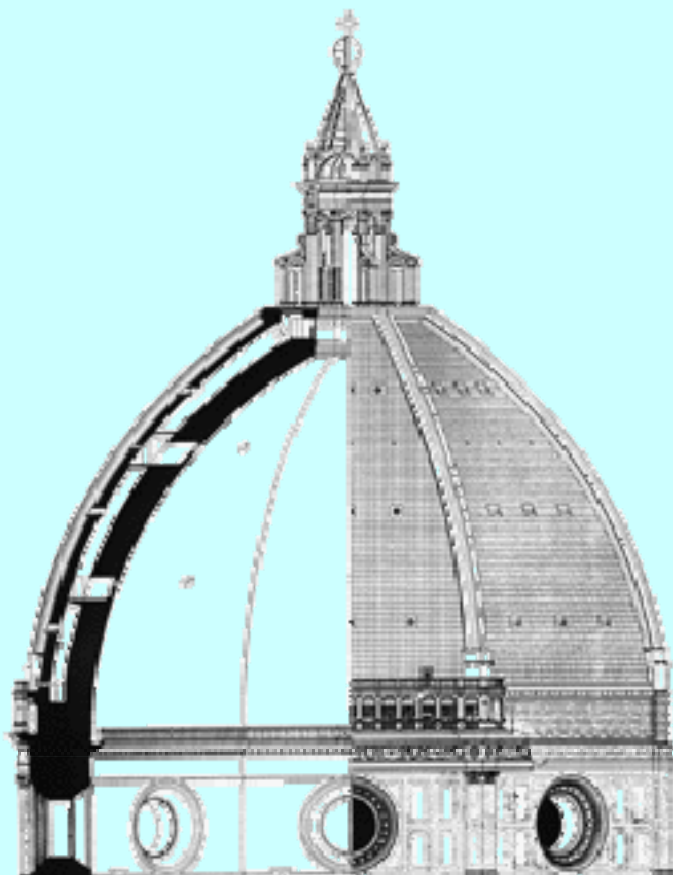
Florence, panorama

Florentinski arhitekti prve polovice *quattrocenta*, predvsem Brunelleschi, Michelozzo in Alberti, so z vladarsko podporo in finančno močjo Cosima de' Medici, “očeta domovine” (pozneje je prevzel mecenstvo njegov vnuk Lorenzo) zavestno gradili Florence kot “idealno mesto” – v katerem naj bi bili, med drugim, enakopravno prisotni obe veji oblasti, državna in cerkvena.

Na sliki vidimo obe mestni središči: panoramo obvladuje *Duomo*, gotška stolnica Santa Maria del Fiore z velikansko kupolo, ki jo je zgradil Brunelleschi v prvi pol. 15. st.; desno je središče posvetne oblasti *Palazzo Vecchio* (Stara palača, iz 14. st., z visokim stolpom), imenovana tudi *Palazzo della Signoria* (Gospodarska palača), tj. magistrat in obenem “parlament”; državniška palača stoji na glavnem mestnem trgu, ki so ga okrasili z mnogimi kipi, tudi z Michelangelovim *Davidom*, žal pa so na tem trgu gorele tudi grmade [gl. 5. predavanje].

Spredej, s fasado ob reki Arno (reka je v tej perspektivi skrita med hišami) pa stoji palača *Uffizi* (“Uradi”) iz 16. st., v katero je bila pozneje postavljena znamenita umetnostna galerija.

Velika Brunelleschijeva “gotska” kupola



Filippo Brunelleschi, arhitekt veličastne osmerokotne kupole (1418–36) na gotski katedrali *Santa Maria del Fiore*, je gotovo največji mojster florentinskega stavbarstva. Postavitev kupole je bila tudi tehnično izredno zahteven projekt: ves čas gradnje je kupola nosila samo sebe (z dvojno “lupino”), zgradili so jo brez običajnih lesenih podpornikov.

Velika kupola pa s stališča nove renesančne estetike še ne sodi v prerojeni “antični slog” (*arte all' antica*), ampak ostaja monumentalno delo tedaj že pretekle gotске umetnosti (*arte gotica*). Gotika naj bi bila s svojim vzponom v višave pozabila na človeške mere, na idealne proporice in harmonijo – odtod je ta slog dobil ime, sprva slabšalno: začetnik umetnostne zgodovine Giorgio Vasari (16. st.) ga je imenoval »barbarski slog Gótov«.

O kupoli piše tudi utemeljitelj slovenske umetnostne zgodovine Izidor Cankar v knjigi *Razvoj stila v dobi renesanse* (1936), kjer ugotavlja, da je »po svoji formi (razen lanterne) in po svoji konstrukciji zrasla neposredno iz tolikanj zaničevane gotске tradicije« (str. 9–10).

Renesančni polkrožni oboki



Renesančni esteti so gotiko zavračali tudi zato, ker se na njenih šilastih obokih pogled “prelomi”, medtem ko po klasičnih, polkrožnih obokih enakomerno drsi: pogled se dviga navzgor, k nebu, in se potem spet vrača navzdol, k zemlji. Krog klasično velja za najpopolnejši geometrijski lik, za “arhetipsko” formo neba.



S stališča renesančne estetike so véliko kupolo presegle nekatere druge Brunelleschijeve stavbarske mojstrovine, med njimi bazilika *San Lorenzo (leva slika)*, ki je postala s svojim sijajnim ritmom dvakrat sedmih monolitnih korintskih stebrov iz toskanskega sivega kamna, imenovanega *pietra serena*, poudarjenega z belino sten nad polkrožnimi loki, vzorčni primer skladne renesančne bazilike.

Izvrstno Brunelleschijevo delo je tudi kvadratno-krožna arhitektura z arkadami obdanega trga, na katerem stoji nekdanja sirotišnica *Ospedale degli Innocenti (desna slika)*; med polkrožnimi oboki skladnega pročelja te ustanove, ki jo je financiral ceh florentinskih svilarjev, je kipar Andrea della Robbia ustvaril medaljone otročičev v belo-modri fajansi.

V renesančni estetiki idealnega mesta je zelo pomembna tudi skladna povezanost notranjosti in zunanosti arhitekturnih stvaritev; cerkvena ladja je “notranja zunanost”, stebrišče na trgu (*loggia*) pa je “zunanja notranjost”.

Mala Brunelleschijeva renesančna kupola

Nemara najpopolnejše Brunelleschijevo renesančno delo pa je kapela družine Pazzi (ok. 1430), ki stoji ob stari gotski baziliki *Santa Croce*; v njej je udejanjena renesančna ideja stavbarske lepote, ki jo je Alberti definiriral v knjigi *O stavbarstvu* [glej naslednjo stran].

Iz svetlobne "lanterne" na vrhu kupole se širi k obodu dvanajst žarkov, izklesanih iz *pietre serene*, med njimi pa je dvanajst okroglih okenc (morda simbolizirajo apostole, ali ure dneva ...?).

Posebno zanimivi so štirje evangelisti v medaljonih iz *terracotte* (ustvaril jih je Luca della Robbia), ki so vstavljeni v "viseče" sferične trikotnike ("pendentive"), nosilce kupole. Vsak izmed štirih evangelistov je upodobljen v družbi s svojim tradicionalnim "simbolom", s spremljajočim bitjem (Matej: človek/angel, Marko: lev, Luka: bik, Janez: orel), in sicer tako, kakor da ta bitja-simboli "narekujejo" evangelistom, kaj naj zapišejo.



Alberti: lepota kot harmonija, enotnost in skladnost

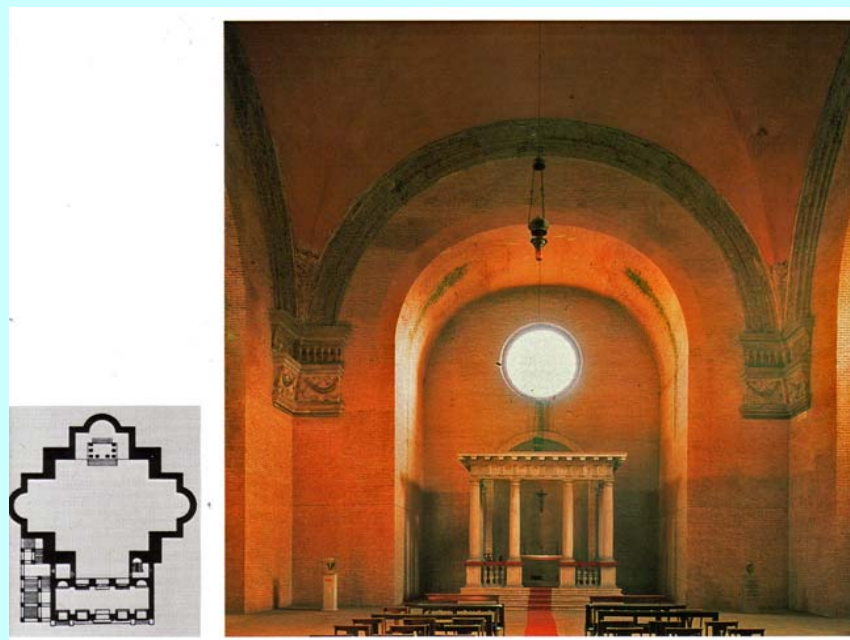


Leon Battista Alberti, arhitekturna dela (15. st.): fasada cerkve *Tempio Malatestiano* v Riminiju (levo zgoraj); *Palazzo Rucellai*, Firenze (levo spodaj); Sv. Andrej v Mantovi (na sredini); Sv. Sebastjan v Mantovi (desno zgoraj); fasada *Sante Marie Novelle* v Firencah (desno spodaj), več o slednji v nadaljevanju.

Arhitekt in likovni teoretik Leon Battista Alberti je v knjigi *O stavbarstvu* (*De re aedificatoria*, VI, 2, 156) definiral lepoto takole:

»Lepoto opredelimo kot harmonijo med vsemi [strukturnimi] členi, kot enotnost, ki jo tvorijo njeni deli in je zasnovana na nekem natančno določenem zakonu, tako da razen v njeno škodo ni mogoče ničesar ne dodati, ne odvzeti, ne spremeniti. Lepota je odvisna od skladnega kriterija proporcionalnosti.«

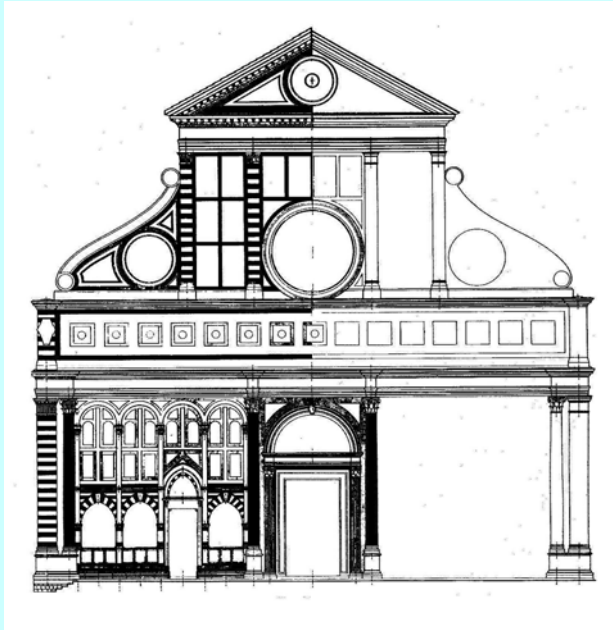
Renesančna cerkev kot klasični tempelj



Na *levi sliki* je del fasade in vhod v cerkev *Tempio Malatestiano* v Riminiju, delo arhitekta Leona Battista Albertija (1450). Vlada Riminija Sigismondo Malatesta, po katerem je dobil ta "tempelj" ime, ga je dal zgraditi svojemu patronu sv. Sigismondu, v njem pa je bilo precej "poganskih" motivov, tako da ga je okregal sam papež, sicer zmerni in za renesanso zavzeti Pij II. (Piccolomini). Danes je cerkev posvečena sv. Frančišku.

Na *desni sliki* je notranjost cerkve sv. Sebastjana v Mantovi, prav tako Albertijevo delo, sredi 15. st.; iz tlorisa je razvidno, da gre za "centralno stavbo", značilno za bizantinski slog. Albertijev ideal je bila "čista", klasična arhitektura, in seveda ni naključje, da je oltar podoben majhnemu grškemu templju. Razpelo je od daleč komaj vidno, središčno je okroglo okno nad oltarjem, skozi katerega "božanska luč" emanira v notranjost tega renesančnega svetišča. Veliki polkrožni oboki pa nas spominjajo na nebesni svod.

Arhitektura kot mreža “zlatih rezov”



Leon Battista Alberti, fasada bazilike *Santa Maria Novella* v Firencah, geometrijska analiza (v resnici je fasada povsem simetrična).



V Firencah je najbolj znano Albertijevo stavbarsko delo fasada bazilike *Santa Maria Novella* (“Blagovest Svete Marije”), ki jo je gradil v letih 1448–70 po naročilu bogatega mecena Giovannija Rucellaia, kateremu je narisal tudi načrte za njegovo veliko mestno palačo. Skladna lepota te fasade izvira iz pravih razmerij in proporcev, iz “skrite” matematične harmonije, ki jo je Alberti vnesel vanjo.

Morda se sliši preveč preprosto, toda navsezadnje gre za to, da sta, na primer, višina zgornjega arhitrava, tj. tistega pod trikotnim timpanonom, in višina srednjega arhitrava, tj. napušča med vrsto kvadratov nad portalom in z volutami obrobjenim nadstropjem treh krogov – umerjeni po “zlatem rezu”.

A to ni edini zlati rez na tej fasadi, drugega lahko najdemo v razmerju med višino glavnega pravokotnega “modula” in višino polkrožnega oboka nad vhodnimi vrati. Lahko pa bi našli še tretji in četrti primer, bogve koliko zlatih rezov je Alberti “zakodiral” v svoj načrt.

Ko gledamo to prelepo zgradbo, na kateri se izmenjujejo členi belega in sivozelenega marmorja, se nam ponavadi niti ne sanja o matematičnih razmerjih, ki v “ozadju” določajo njeno lepoto, vendar ta razmerja zanesljivo delujejo, povsod so skrita, v človeških umetninah, v božjem stvarstvu ...

Kaj je “zlati rez”?

Zlati rez je vrsta “kontinuiranega proporca”.

Kaj je proporc (ali sorazmerje)? Proporc je razmerje dveh ali večih razmerij, npr. $a : b = c : d$.

Kaj je kontinuiran proporc? To je proporc, pri katerem je drugi člen prvega razmerja enak prvemu členu drugega razmerja, npr. $a : b = b : c$.

Kaj je zlati rez? To je kontinuiran proporc, pri katerem je zadnji, tretji člen vsota prvega in drugega; zlati rez je torej razmerje med a in b (pri čemer naj bo $a < b$), če velja enačba:

$$a : b = b : (a + b),$$

in če izberemo $a = 1$ (enota), iz enačbe izračunamo število b :

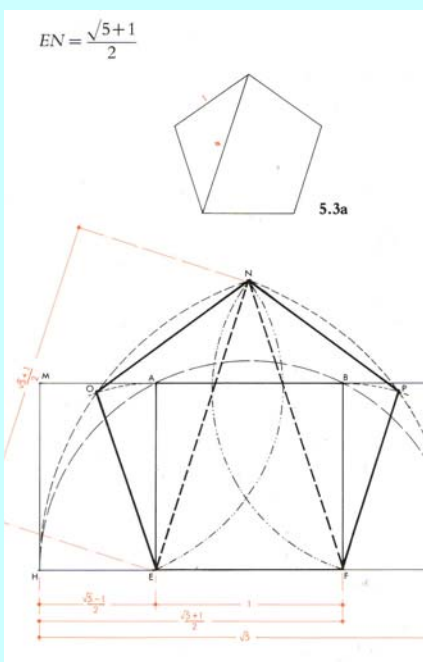
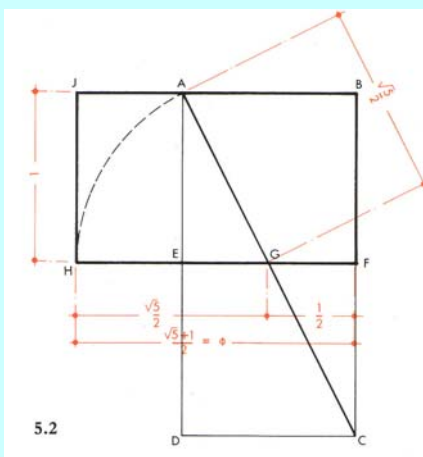
$$b = (\sqrt{5}+1)/2 = 1,61803\dots$$

Število $\sqrt{5}$, kvadratni koren števila 5, je “iracionalno” število (ni ulomek), zato velja enako za število $(\sqrt{5}+1)/2$, ki ga imenujemo “zlatorezno” število Φ .

Ali, drugače rečeno: če sta a in b daljici, sta v proporcju zlatega reza, če je njuno razmerje enako številu Φ .

Lahko pa zlati rez izrazimo še drugače: če hočemo dano enoto (1) “prerezati” z zlatim rezom na dva dela (označimo ju m in n), izračunamo, da znaša večji del reza $m = 1/\Phi \approx 0,61803$ in manjši del reza $n = 1/\Phi^2 \approx 0,38195$, kajti zgornjo enačbo lahko zapišemo tudi: $1/\Phi + 1/\Phi^2 = 1$.

Geometrijski skici nam kažeta, kako z ravnilom in šestilom iz kvadrata in/ali iz pravilnega peterokotnika s stranico dolžine 1 narišemo daljici, dolgi $\sqrt{5}$ in Φ . Zlatorezno število Φ je diagonala pravilnega peterokotnika s stranico 1.



Skici sta povzeti iz knjige: Robert Lawlor, *Sacred Geometry*, 1994.

Skrivnostno število Φ



Morski polž *nautilus pompilius* je zvit v logaritemsko spiralo, ki se širi v proporcu zlatega reza. Zgolj naključje?

Zlatorezno število Φ ima nenavadne lastnosti, na primer:

$$1 + \Phi = \Phi \cdot \Phi = \Phi^2$$

$$\Phi + \Phi^2 = \Phi \cdot \Phi^2 = \Phi^3 \text{ itd.}$$

Zanimiva je tudi skrivnostna povezava števila Φ s Fibonaccijevim zaporedjem (Fibonacci iz Pise, 12. st.), ki ga dobimo po formuli, da je vsako naslednje število v zaporedju vsota prejšnjih dveh:

1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55 ...

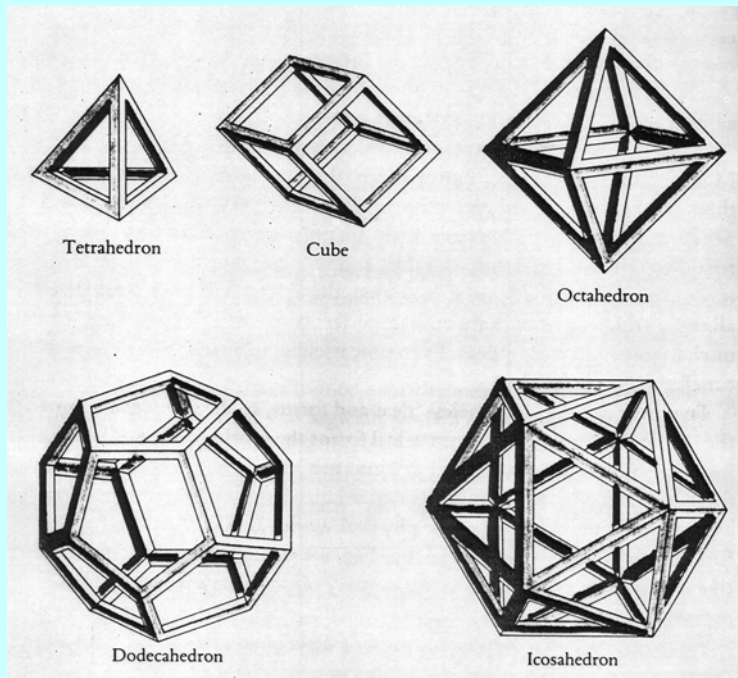
Povezava je v tem, da se vrednost količnika med poljubnim številom v tem zaporedju in njegovim predhodnikom približno ujema s številom $\Phi = 1,618\dots$, tj., dokaj blizu se "vrti" okrog njegove vrednosti, "teži" k njej; npr., $21/13 = 1,615\dots$, $34/21 = 1,619\dots$, $55/34 = 1,617$ ipd. – Je tudi to zgolj naključje?

Podobno kakor zlati rez na daljici lahko definiramo tudi zlati kót na krožnici: $\pi = 180^\circ$ razdelimo v zlatoreznem razmerju.

V naravi so mnoge strukture urejene po zlategem rezu (ali kotu), npr. listi in semena v cvetovih ali storžih, polžje lupine ipd. Nekateri domnevajo, da takšne strukture omogočajo najboljšo biološko interakcijo organizmov z okoljem.

Johannes Kepler pa je neke zapisal: "Geometrija ima dva velika zaklada: Pitagorov izrek in Zlati rez." (Navajam po: Robert Lawler, *Sacred Geometry*, str. 53.)

Platonska idealna geometrijska telesa



Pet pravilnih poliedrov – sestavljeni so iz enakostraničnih trikotnikov, kvadratov in peterokotnikov:

tetraeder (iz 4 trikotnikov),
heksaeder (tj. kocka, iz 6 kvadratov),
oktaeder (iz 8 trikotnikov),
dodekaeder (iz 12 peterokotnikov),
ikozaeder (iz 20 trikotnikov).

Matematiki so dokazali, da je takšnih, “konveksno” pravilnih poliedrov *samo* pet.

Platon v kozmološkem dialogu *Timaj*, ki je bil v renesansi zelo bran in cenjen, piše o petih pravilnih poliedrih kot prvotnih (in s tem tudi idealnih) geometrijskih telesih, iz katerih so sestavljeni štirje zemeljski elementi in eter: zemlja iz kock, voda iz ikozaedrov, zrak iz oktaedrov, ogenj iz tetraedrov (intuitivno načelo teh povezav je njihova “ostrina”, “stabilnost”, “tekočnost” ipd.) – eter, nebesni “peti element” pa je sestavljen iz dodekaedrov (dvanajst zodiakalnih znamenj in, *nota bene*, v peterokotniku je “skrit” zlati rez!). Platon o petem poliedru pravi: »Bog ga je uporabil za vesolje, ko ga je krasil s podobami« (*Timaj*, 55c). Seveda pa je najbolj idealno geometrijsko telo kroga, sfera, oblika samega neba.

»Vse te oblike [poliedre] si moramo zamisliti tako majhne, da zaradi njihove majhnosti ne vidimo nobenega posamičnega dela njihovega rodu – vidijo pa se njihove mase, ko se jih mnogo združi. Kar se tiče sorazmernosti, ki so povezane z njihovo mnoštvenostjo, gibanji in drugimi zmožnostmi, moramo misliti, da je bog [demiurg] vse te oblike – v kolikor je pač narava nujnosti prostovoljno popustila prepričevanju – v vseh ozirih natančno dovršil in ubrano spojil v skladu s sorazmerjem.« (*Timaj*, 56bc, prev. G. Kocijančič)

Človek v krogu in kvadratu

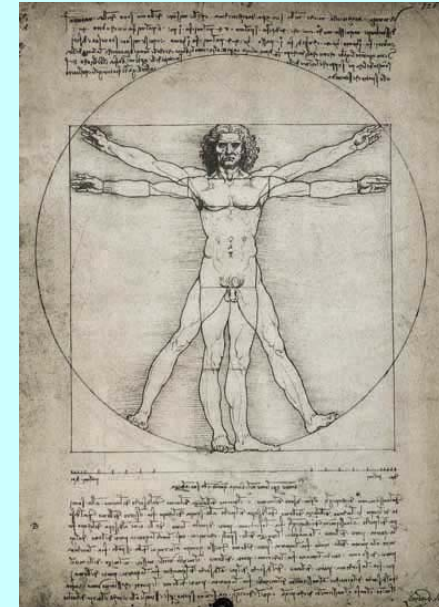


Fra Luca Pacioli, renesančni matematik in Leonardov prijatelj, kontemplira neko skoraj idealno geometrijsko telo (avtor slike je Jacopo de' Barbari, 1495).

Kvadrat simbolizira Zemljo, krog Nebo. Človek je razpet med Nebom in Zemljo. "Kvadratura kroga" v geometriji ni mogoča, ker je π *iracionalno* število (3,14159...), in vendar jo človeški um na "dialektični" ravni nenehno raz-rešuje.



Naš, evropski (po izvoru italijanski) kovanec za 1 evro: pomembna raz-rešitev neke politične "kvadrature kroga" (čeprav na kovancu zemeljski človek "zakrije" nebeškega).



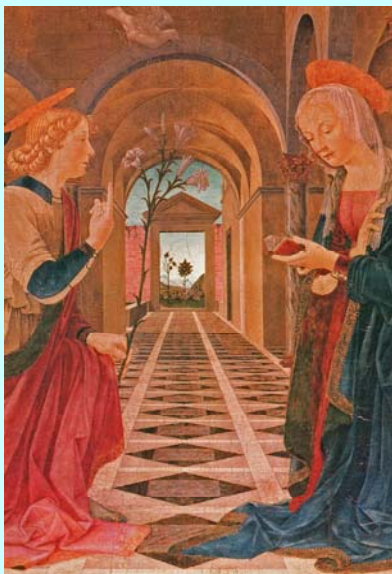
Leonardo da Vinci: Človek (*Anthropos*) v kvadratu in krogu, risba [gl. tudi 6. predavanje].

Renesančno odkritje perspektive



Florentinska perspektiva, avtor risbe B. Lanci, 15. st. ... in fotografija iz 20. st.

Izraz “perspektiva” izvira iz lat. *perspecto*, “gledam skozi”, namreč skozi “okno” dvorazsežne slike v trirazsežni prostor. Perspektivno “iluzijo” omogoča dvoje: 1) evklidska geometrija in 2) gledišče opazovalca, subjekta gledanja. Gledišče je izven slike, pred njo, na sliki pa ga “predstavlja” očišče, tj. geometrijska točka na projekcijski ravnini slike, ki je določena s pravokotno projekcijo gledišča na to ravnino. Zakonitosti perspektive so v zgodnji renesansi odkrili predvsem: slikarja Masaccio in Piero della Francesca ter arhitekta Brunelleschi in Alberti (slednji je uvedel pojem “vizualne piramide”, ki sega od gledišča kot njenega vrha neomejeno daleč v prostor, slika pa je eden izmed njenih pravokotnih ravninskih presekov). Z zakonitostmi perspektive se je veliko ukvarjal tudi Albrecht Dürer [gl. 8. predavanje].



Perspektiva kot simbolna forma



Erwin Panofsky, utemeljitelj moderne ikonologije, je pod vplivom Ernsta Cassirerja (*Filozofija simbolnih form*, 1923-29) napisal razpravo *Perspektiva kot simbolna forma*. V njej razvija misel – sicer znano že od odkritja perspektive – da perspektiva ni samo slikarska tehnika, ampak “simbolna forma” za likovno izražanje neke vsebine, pomena, “sporočila” slike.

Na levi sliki (*Marijino oznanjenje*, neznani mojster, 15. st.) je očišče na višini otroških oči; če se vprašamo, kdo vidi ta nebeški prizor, bi lahko odgovorili – otrok, čista duša!

Na desni sliki (Rafael Santi, *Poroka*, 1504) je očišče višje od skupine figur, gledamo naravnost skozi vrata v okroglem templju: mar je s tem slikar hotel namigniti, da posvetna poroka šele tedaj zares velja, ko je “privzdignjena” in posvečena v sakralni? Morda. Takih primerov lahko najdemo mnogo, pri nekaterih je “sporočilo” bolj očitno, pri drugih manj.

Tudi na grafiki, skici za gledališko sceno (Sebastiano Serlio, *Scena tragica*, 17. st.), je očišče gledalca dvignjeno nad odrsko ravnino. Če parafraziramo Descartesov “Mislim, torej sem” (*Cogito ergo sum*), bi lahko rekli “Gledam, torej sem” (*Per-specto ergo sum*). V obeh primerih subjekt gleda/misli objekt “z distanco”, kakor da bi gledal svet skozi okno.

Rafaelova *Atenska šola*



Perspektiva kot "simbolna forma" je zelo poudarjena na Rafaelovi znameniti freski, imenovani *Atenska šola* (Vatikan, 1510). Platon in Aristotel, največja od vseh vélikih grških filozofov, sta v središču slike: Platon, na levi, kaže z desnico navzgor, proti nebu, v levici pa drži svoj kozmološki dialog *Timaj* – Aristotel, na desni, kaže z desnico navzdol, proti zemlji, v levici pa drži svojo *Nikomahovo etiko*. Seveda lahko poiščemo tudi Sokrata (nekaj razlaga skupini mladeničev na levi), Heraklita (temna figura na desni), Parmenida (spredaj, podpira si glavo, zatopljen v misli), Pitagoro (piše, levo spodaj), Diogena (na stopnicah), Evklida (s šestilom, desno spodaj) Epikurja (levo, s *puttom* ob skledi), Ptolemaja (nad Evklidom, drži sfero) ... in ob njem, skrajno desno, najdemo tudi samega Rafaela. – Vsi so zbrani na tej renesančni "projekcijski ravnini", duhovna istočasnost je premagala časovne razpone, ki so jih ločevali v zgodovini.

Harmonija, geometrija, perspektiva ... se stekajo v utopiji

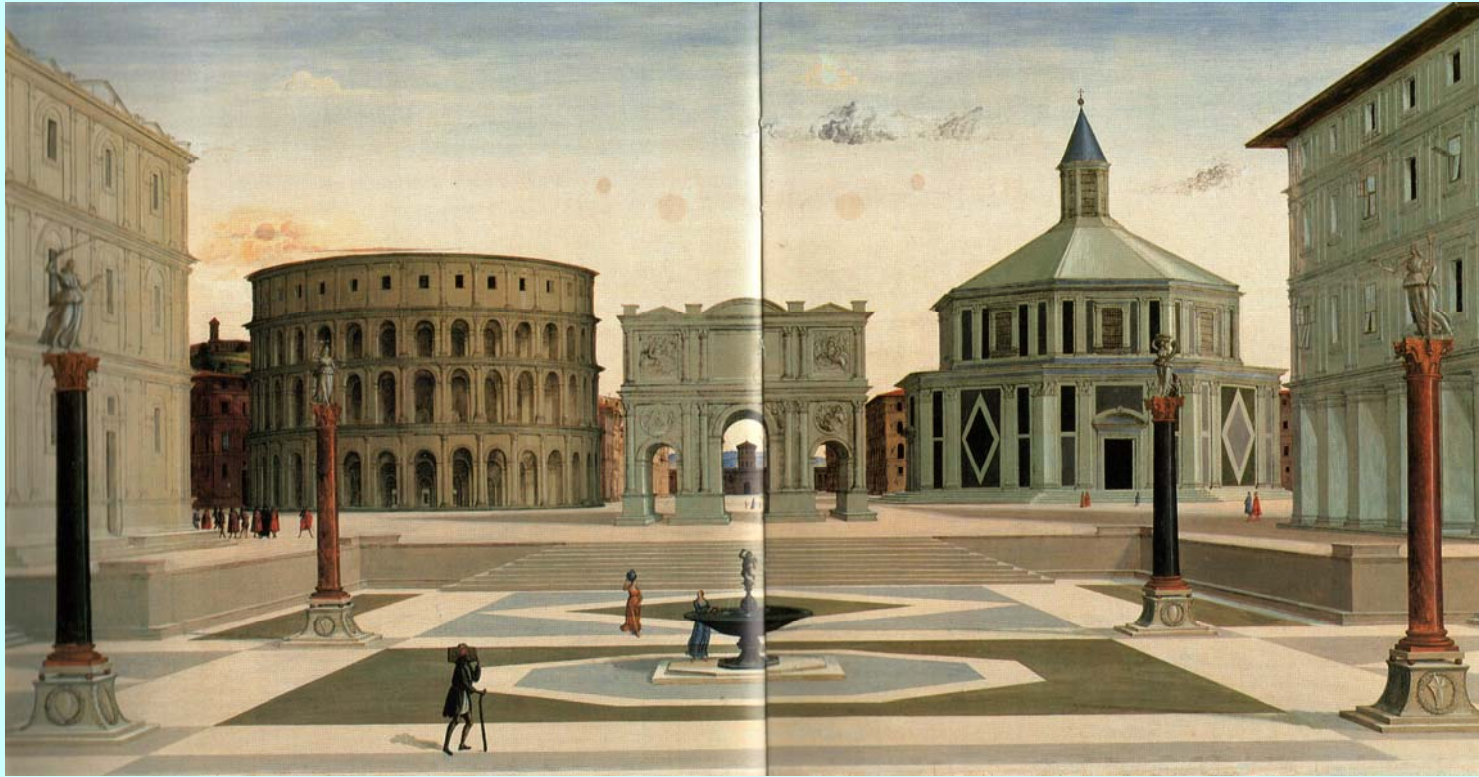


Renesančno “idealno mesto” dveh neznanih avtorjev iz 15. st.: zgornjo sliko z naslovom *La città ideale* hrani galerija v Urbinu, spodnjo z naslovom *Architettura in prospettiva* pa galerija v Baltimoru.

Utopija, “kraj, ki ga ni”, “ne-kraj” ima antične korenine v Platonovi *Državi*, pa tudi v Plotinovi zamisli, da bi s podporo rimskega cesarja zgradil *Platonopolis*, mesto filozofov. V renesansi, bolj v *cinquecentu*, drugem renesančnem stoletju, pišejo o utopijah predvsem kot o socialno-političnih projektih ali kritičnih satirah: Thomas More je leta 1516 prvi uporabil izraz *Utopija* [gl. 7. predavanje], Thommaso Campanella je ob koncu renesanse napisal *Mesto Sonca* itd.

V slikarstvu *quattrocenta* nastajajo pod vplivom florentinskega platonizma [2. in 5. predavanje] “geometrijsko” utopična mesta po analogiji s platonskimi pravilnimi poliedri. Zdi se, da je človek v teh mestih skoraj odsoten, majhen in zgubljen sredi velike, idealne arhitekture, vendar je prisoten skozi svojo perspektivo vselej “v ozadju”: kot subjekt, ki gleda, vidi, misli ...

“Čudežni prostori idealnega mesta”



»Na sliki je v popolni evklidski perspektivi naslikano “idealno mesto”, resničnejše od same resničnosti, osvetljeno z vseprisotno, nezemsko lučjo, nekakšen arhitekturni “svet idej”, presijan z blago, zelenkasto-sivo-rumeno pastelno svetlobo, strukturirano z mrežo ostrih evklidskih premic, stekajočih se v očišču, v ničelni točki perspektive, tam daleč za komaj še prepoznavnim pokrajinskim obzorjem, veliko dlje od stolpa na mestnem obzidju, ki je že sam z daljavo močno pomanjšan, viden le pod obokom bližnjega slavoloka, stoječega v prvem planu tega nadrealističnega, klasično-renesančnega odra. Očišče, metafora gledalca, prispodoba mojega očesa na slikovni ravnini, je v perspektivi slike določeno z zlatim rezom vertikalne simetrične osi, ki pred menoj, gledalcem, skladno zrcali obe sicer ne povsem enaki hemisferi idealnega mesta – te pozabljene in sedaj, ko se je razprla pogledu, v spominu znova prebujene harmonije proporcev in platonskih oblik ...« (Marko Uršič, *Štirje časi – Pomlad*, “Čudežni prostori idealnega mesta”, str. 181-82).

Renesančni “Platonopolis”

»Občudujoči pogled za hip obstane pri okrogli fontani sredi mnogokotne krone kontrastnega tlaka, takoj zatem se vzpne po vodometu, osvežen se dviga v višino in se obenem oddaljuje v globino prostora prek položnega stopnišča k že prej omenjenemu slavoloku, okrašenemu z reliefi, ki pričajo o slavni preteklosti tega *polisa*.» (Marko Uršič, *ibid.*, str. 182)

Renesančni papež Pij II., Enej Silvij Piccolomini, je sredi 15. st. poskušal iz svojega rojstnega mesteca na jugu Toskane zgraditi “idealno mesto” – to mu je uspelo seveda samo deloma in odtlej se to lepo mestece imenuje po njem: Pienza.



Arhitekturna perspektiva, 15. st. (izrez)

Hrepenenje po neznanem, daljnem, neskončem ...



Na sliki vidimo arhitekturno perspektivo še enega renesančno-klasičnega “idealnega mesta”, tokrat pristanišča z morjem in ladjami, ki potujejo v daljave – v renesančnem času so se začela čezoceanska potovanja v “obe Indiji”, vzhodno in zahodno (Kolumbovo odkritje Amerike leta 1492 velja za začetek novega veka).

Očišče človeškega pogleda je v neskončnosti ... duša hrepeni po neznanem, daljnem, neskončem [gl. tudi 10. predavanje].

Reprodukcije idealnih mest so posnete iz knjige *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, ki je izšla kot katalog k razstavi renesančne arhitekture (maket, skic ipd.) v Benetkah, Palazzo Grassi, 1994.

... in vrnitev k znanemu: “idealna lepota” v realnem svetu



Firenze, bakrorez neznanega avtorja, ok. 1486.