

L'UOMO VITRUVIANO DI LEONARDO DA VINCI,
RUDOLF WITTKOWER E L'ANGELUS NOVUS
DI WALTER BENJAMIN*

FRANK ZÖLLNER

A proposito del disegno di Leonardo da Vinci dell'uomo vitruviano nelle Gallerie dell'Accademia a Venezia (fig. 1) vorrei proporre una revisione e una lettura critica della fortuna che ebbe l'uomo vitruviano nella storia dell'arte e soprattutto del significato importantissimo che assume per gli storici dell'architettura rinascimentale. Tale aspetto fu messo in luce da Rudolf Wittkower nel suo libro *Architectural Principles in the Age of Humanism* del 1949⁽¹⁾, uscito in italiano nel 1964 con il titolo *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*.

La fortuna del libro di Wittkower fu notevole e anche la recente ripubblicazione dell'edizione italiana, salutata con grande entusiasmo, ne testimonia la validità. Per questo ed anche per altri motivi, che vedremo in seguito, suggerirei di guardare il libro di Wittkower e l'uomo vitruviano in modo più critico, attraverso una lettura più precisa di quelle fonti che lo stesso Wittkower esaminò più di quarant'anni fa e attraverso una analisi basata sul pensiero di Leonardo, al fine di poter capire meglio quale potrebbe essere il significato di tale uomo vitruviano⁽²⁾.

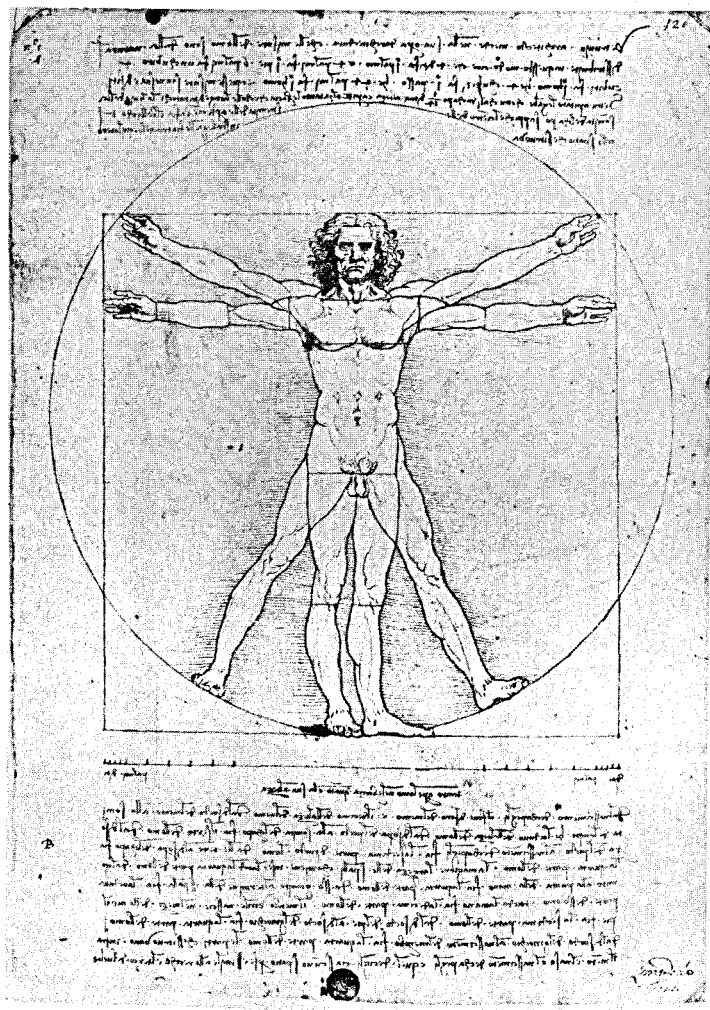


Fig. 1 — Leonardo, *Uomo Vitruviano*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, n. 228.

I. Il libro di Wittkower

Partendo dal libro di Wittkower, vediamo che in esso sono presenti tre idee diverse: la prima riguarda l'importanza dell'armonia musicale per gli architetti del Quattrocento e del Cinquecento; la seconda il significato della pianta centrale per le chiese del Rinascimento, e la terza l'immagine dell'uomo vitruviano, quella figura ben proporzionata, inscritta in un quadrato ed in un cerchio, che per il Wittkower e poi per molti altri studiosi diventò il simbolo fondamentale dell'architettura rinascimentale. L'esposizione di questi concetti così come è concepita dal Wittkower fa insorgere però un problema: infatti i due protagonisti del libro di Wittkower, Leon Battista Alberti e Andrea Palladio, discutono ampiamente l'importanza delle proporzioni musicali nell'architettura, ma né l'uno né l'altro parlano dell'uomo vitruviano. Può sembrare quindi che tale figura sia stata molto più importante per il Wittkower che per l'Alberti e il Palladio. Infatti l'inserimento nell'opera di Wittkower dell'uomo vitruviano, sia come immagine fondamentale del suo libro sia come simbolo per l'architettura rinascimentale, si deve a un cambiamento di idea dell'ultimo momento. Sappiamo ora che il Wittkower fino al novembre 1948 voleva dare al suo libro il titolo «Studi sulla storia dell'architettura rinascimentale» (*Studies in Renaissance Architecture*) ma poi, nell'estate del 1949, lo cambiò in *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*⁽³⁾. Inoltre, questo concetto simbolico dell'uomo vitruviano che è entrato nell'ultima fase di stesura del libro sui «Principi architettonici» è il frutto di una comprensione non del tutto corretta di alcune idee di Aby Warburg. Le idee del cosiddetto «Bilderatlas», l'atlante degli immagini, di Aby Warburg risalgono all'anno 1928 e furono ancora discusse nel Warburg Institute a Londra negli anni trenta e quaranta, quando il Wittkower vi si trovava come custode della fototeca⁽⁴⁾. Aby Warburg aveva espresso la convinzione che la storia dell'uomo

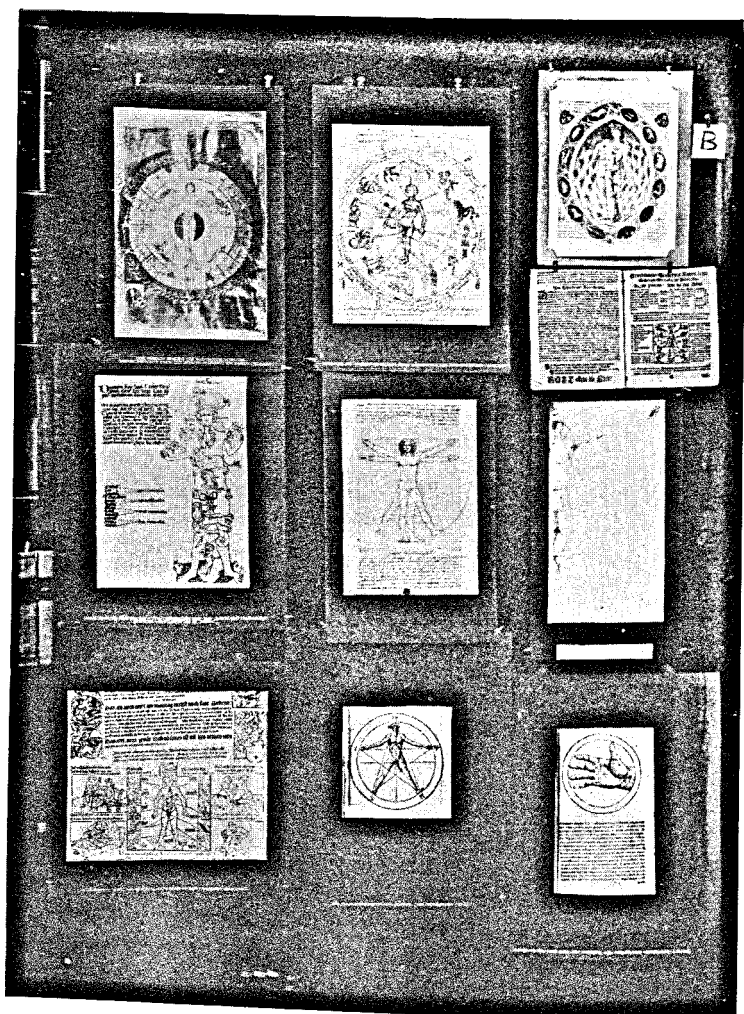


Fig. 2 — Aby Warburg, *Bilderatlas*, Tavola B, The Warburg Institute, Londra.

poteva essere intesa come un progresso non ancora concluso che ha inizio con una comprensione irrazionale del mondo per poi arrivare a una sua comprensione logica e razionale⁽⁵⁾. Nella seconda tavola del Bilderatlas, Warburg inserisce una serie di figure dello zodiaco che rappresentano l'approccio irrazionale nei confronti della realtà, mentre al centro colloca l'uomo vitruviano di Leonardo da Vinci, cioè quella figura che lui considera il simbolo di una comprensione razionale e scientifica del mondo. Infatti, come risulta dal testo del Warburg⁽⁶⁾, egli utilizzò il disegno di Leonardo come metafora di un'epoca che era alla ricerca di una comprensione geometrica e razionale del mondo. Come vedremo più avanti, questa lettura warburghiana dell'uomo vitruviano di Leonardo era consona allo spirito dell'autore. Il Wittkower invece, ma a mio avviso erroneamente, prese tale figura più genericamente come se fosse per l'architettura rinascimentale il simbolo di una progettazione ideale. Concetto, come vedremo, del tutto estraneo a Leonardo.

All'uomo vitruviano di Leonardo, il Wittkower dà un significato architettonico solo implicito, mostrandolo insieme ad altri uomini vitruviani e analizzandolo nel capitolo dedicato agli edifici a pianta centrale. Nelle successive edizioni del suo libro il disegno di Leonardo assume un ruolo sempre più importante; riprodotto addirittura in copertina nelle prime edizioni 'paperback', diventò un simbolo architettonico. Tornando sull'argomento proprio dei «Principi architettonici», secondo il Wittkower nel Quattrocento e nel Cinquecento l'uomo vitruviano sarebbe stato inteso come una figura simbolica che avrebbe portato all'elaborazione non solo di teorie sull'uomo come microcosmo, ma anche a conseguenze pratiche per l'architettura rinascimentale. Così nel testo il Wittkower parla del significato dell'immagine dell'uomo vitruviano:

Con la rivalutazione rinascimentale dell'interpretazione matematica greca di Dio e del mondo, rafforzata inoltre dalla certezza cri-

stiana che l'uomo, immagine di Dio, racchiuda le armonie dell'universo, la figura vitruviana inscritta in un quadrato e in un cerchio divenne simbolo della corrispondenza matematica tra microcosmo e macrocosmo⁽⁷⁾.

Nel complesso, l'argomento del Wittkower è basato sul concetto dell'uomo come simbolo, cioè come metafora dell'universo da una parte e dell'architettura dall'altra: l'uomo è un microcosmo che rappresenta il macrocosmo e l'architettura può essere intesa metaforicamente come l'uomo; come l'uomo simboleggia il cosmo, così anche l'architettura può essere letta come metafora delle strutture dell'universo. Però questo sillogismo applicato all'architettura rinascimentale è più vicino a un'idea del nostro secolo che alla coscienza architettonica del Rinascimento.

II. L'uomo vitruviano come lo describe Vitruvio

Vitruvio, nel primo capitolo del terzo libro del *De architectura* non parla affatto del microcosmo. Ci dà invece un'ampia descrizione delle misure dell'uomo e le esprime secondo le convenzioni della metrologia antica, cioè le definisce nel sistema delle misure antropomorfe nella sua epoca. Inoltre Vitruvio aggiunge che l'uomo ben proporzionato potrebbe essere inscritto in uno schema circolare e in un quadrato. Scrive nel terzo libro del *De architectura*:

Così, il centro del corpo è naturalmente l'ombelico; infatti se si collocasse supino un uomo colle mani e i piedi aperti e se si mettesse il centro del compasso nell'ombelico, discrivendosi una circonferenza si toccherebbero tangenzialmente le dita delle mani e dei piedi. Ma non basta: oltre lo schema del circolo, nel corpo si troverà anche la figura del quadrato. Infatti, se si misura dal piano di posa dei piedi al vertice del capo, e poi si trasporterà questa misura alle mani distese, si troverà una lunghezza uguale all'altezza, come accade nel quadrato tirato a squadra⁽⁸⁾.

Secondo la mia ricostruzione i tre punti decisivi di questo testo, anche in base ad altri brani del *De architectura*, sono: primo, l'importanza del sistema greco delle misure antropomorfe, che Vitruvio spiega ampiamente; secondo, il valore fondamentale della geometria che viene descritta metaforicamente con l'immagine dell'uomo inscritto in un quadrato e in uno schema circolare; terzo, la funzione di alcuni strumenti tecnico-architettonici come la squadra e il regolo⁽⁹⁾.

Consideriamo in primo luogo il sistema delle misure antropomorfe. Per misurare e calcolare oggi abbiamo il sistema metrico-decimale, cioè un sistema convenzionale, geomorfico (perché tolto dalla circonferenza della terra) con divisioni in dieci parti. Fino ad un secolo fa circa, veniva usato un sistema completamente diverso, cioè quello antropomorfo. Le misure per l'uso quotidiano erano tolte dalle diverse parti del corpo umano: il pollice dal dito, il palmo e la spanna dalla mano, il cubito dal braccio e il cosiddetto passo, ottenuto dalla distanza fra le braccia aperte. In particolare il passo, che si chiamava *orgya* in greco (*fathom* in inglese) merita la nostra attenzione (fig. 3a). Tale passo ha la stessa dimensione dell'altezza dell'uomo e nel canone di Vitruvio tutte le proporzioni sono definite come frazioni della lunghezza totale di quella misura standard - per esempio: il cubito un quarto del passo, il piede un sesto, la testa un ottavo e così via (fig. 3b). Tali misure antropomorfe furono poi divise in 3, 4, 6, 12, 24, 48, e 96 parti, ovvero secondo un sistema duodecimale e non decimale come il nostro di oggi. La cosa più importante è la definizione delle proporzioni come frazioni della lunghezza totale dell'uomo e dunque della lunghezza del passo. Questa definizione risale al modo antico di calcolare in frazioni, che è stato essenziale per tutti i procedimenti che riguardano l'architettura e la scultura, perché tutte le dimensioni vennero definite come parte di una misura già stabilita. Un tale uso di frazioni di una misura si può dedurre dalla prassi architettonica ed è attestata dalle fonti antiche, come per esempio negli scritti di Erone

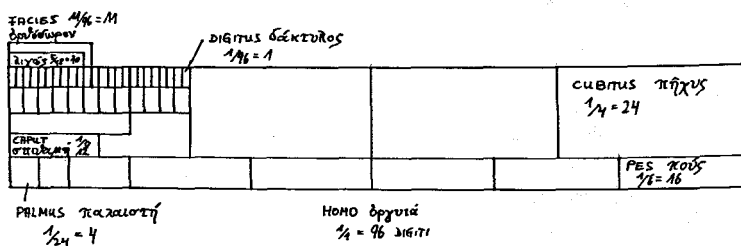


Fig. 3a — Regolo Vitruviano.

VITRUVIO	DIGITI	FRAZIONI	GRECO	ITALIANO
homo	96	1/1	ὄργυιά	il passo
cu-bitus	24	1/4	πήχυς	il cubito
—	20	5/24	πυγών	dal gomito al primo falange del dito
—	18	3/16	πυγμή	dal gomito al palmo
pes	16	1/6	πούς	il piede
caput	12	1/8	σπιθαμή	la spanna grande
facies*	11	$11/96 = 1/8,7$	ὀρθόδακτον	mano dritta
—	10	$5/48 = 1/9,6$	λιχάς	la spanna piccola
—	8	1/12	διχάς	due palmi
pal-mus	4	1/24	παλαιστή	il palmo
—	2	1/48	κόνδυλος	due digiti
di-gitus	1	1/96	δάκτυλος	il dito

* manus pansa ab articulo ad extremum medium digitum

Fig. 3b — Confronto tra misure Vitruviane e la metrologia greca.

Alessandrino⁽¹⁰⁾ e di Vitruvio stesso⁽¹¹⁾. Quindi il canone di Vitruvio, e dunque il corrispondente sistema delle proporzioni umane, parte dalla metrologia greca. Inoltre, la definizione di tali misure in frazioni del passo denota l'importanza di queste frazioni nell'architettura antica. In uno schema grafico (fig. 3b) ho indicato il sistema metrologico greco, la sue corrispondenze con il canone di Vitruvio ed anche i valori delle proporzioni in frazioni ed in dita (sono indicati il nome latino delle misure nel canone di Vitruvio e i valori in frazioni: così il cubito è un quarto dell'altezza dell'uomo, il piede un sesto, il palmo un ventiquattresimo. Poi sono indicati i valori in dita, cioè 96 dita per l'altezza totale che equivale al passo oppure l'orgya; poi 24 dita per il cubito, 16 per il piede, 12 per la testa, undici per la faccia e 4 per il palmo).

La seconda caratteristica dell'uomo vitruviano è l'importanza delle figure quadrangolari e circolari dal punto di vista geometrico. Per capire tale significato bisogna ricordarsi dell'origine e dello scopo della geometria. Originariamente la geometria era il sistema di misurazione della terra. Tale funzione come scienza della misurazione fu ampiamente descritta da Isidoro da Sevilla e questa funzione in generale si conservò perlomeno fino ad un secolo fa⁽¹²⁾. Anche Vitruvio nel primo libro ci spiega il valore della geometria rispetto all'architettura e descrive gli strumenti che servono per costruire le figure geometriche: compasso, regolo e squadra⁽¹³⁾.

Nel terzo libro Vitruvio parla non solo di un quadrato, ma proprio di superfici che sono costruite ad angoli retti con la squadra: «*areae, quae ad normam sunt quadratae*». In questo brano del *De architettura* Vitruvio introduce consapevolmente uno strumento tecnico-architettonico, cioè la squadra chiamata 'norma' in latino, con la quale si misura l'angolo retto. Quindi l'«*homo ad quadratum*» indica metaforicamente uno strumento della prassi geometrica ed architettonica.

Consideriamo ora il cerchio, ovvero la figura geometrica creata con l'uso del compasso a proposito della quale Vitruvio

non parla propriamente di un cerchio ma di uno schema rotondo (schema rotundationis) realizzato con un compasso. Vorrei sottolineare il fatto che Vitruvio descrive esplicitamente l'uso del compasso: strumento fondamentale per la geometria in generale e per il disegno architettonico in particolare, con il quale si trovano e si trasferiscono le misure, come accenna Vitruvio nel primo libro. Con il cosiddetto «homo ad circulum» Vitruvio esprime dunque metaforicamente l'uso del compasso come strumento geometrico per trovare e trasferire le misure.

Va anche ricordata la scala (o regolo), altro strumento descritto da Vitruvio tramite il suo uomo ben proporzionato. Come ho spiegato sopra, le proporzioni vitruviane rappresentano misure antropomorfe che Vitruvio definisce come frazioni del passo. Il passo può essere interpretato come una scala oppure un regolo graduato e le proporzioni possono essere interpretate come suddivisioni di tale regolo. Le proporzioni vitruviane sistemate su tale scala si possono vedere nel disegno sopra l'elenco delle misure antropomorfe (fig. 3a), oppure nella mia ricostruzione dell'uomo vitruviano come metafora del regolo (fig. 4). La descrizione del cosiddetto «homo ad circulum» ci dà anche una altra unità di misura e nello stesso tempo un terzo strumento architettonico, chiamato kalamos in greco, in italiano pertica (fig. 4). Infatti, se leggiamo il testo di Vitruvio la pertica risulta quasi automaticamente dalla descrizione del cosiddetto «homo ad circulum». Il centro dell'uomo si trova veramente nell'ombelico dell'uomo supino se le mani sono alzate verticalmente dritte sopra la testa e i piedi sono uniti anziché divaricati. Questa figura corrisponde in altezza esattamente alla misura della pertica, che è stata usata nell'architettura romana sia come scala di cinque cubiti (piedi 7 e 1/2), cioè come regolo graduato, sia come cordella metrica. È questo quindi il vero uomo vitruviano; per più di cinque secoli abbiamo immaginato il cosiddetto «homo ad circulum» in modo sbagliato.

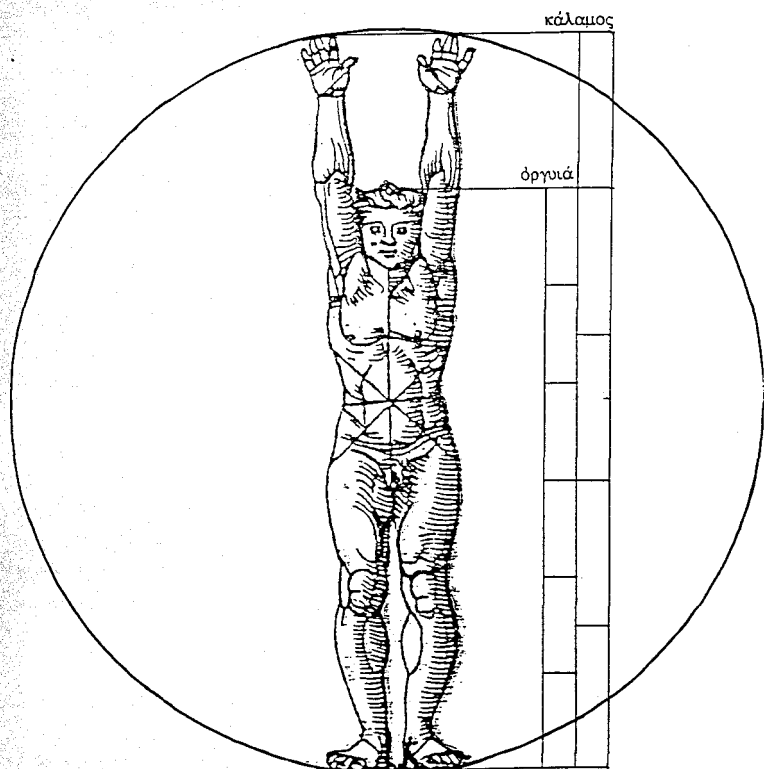


Fig. 4 — Uomo Vitruviano (pertica e passo).

Con questa nuova immagine vorrei sottolineare che l'uomo vitruviano più che un concetto metafisico ci trasmette una metafora di tradizione tecnica, cioè una metafora che ci potrebbe insegnare l'importanza della geometria e delle misure per l'architettura e per la scultura.

III. Il significato di geometria e misura

Nel Quattrocento Lorenzo Ghiberti fu il primo artista che si dedicò al tema dell'uomo vitruviano; Ghiberti cita il testo di Vitruvio e cerca di dimostrare che il canone trecentesco delle proporzioni — cioè il canone descritto da Cennino Cennini — risale a una antica tradizione. Quindi le proporzioni della bottega medioevale, che sono ben diverse dal canone di Vitruvio, sarebbero proprio quelle dei famosi scultori antichi. Inoltre, Ghiberti nella sua analisi critica la disposizione del cosiddetto *homo ad circulum*:

la qual cosa mi pare difficile però che l'uomo si può tanto aprire nelle gambe, esso possa toccare el circolo. Molto s'apre l'uomo nelle braccia: non si può tanto aprire ne' piedi. Ancora non mi pare del centro sia el billico, parmi debba essere doue è'l membro genitale.

Parlando delle proporzioni vitruviane che «usarono e nobilissimi statuarij et pictori antichi [...]», aggiunge: «et porremo la figura del circolo come per loro fu trouata antichamente colle gismetrie et misure [...]»⁽¹⁴⁾.

Secondo il Ghiberti la figura del cerchio non era un simbolo ma era frutto di una costruzione geometrica: dunque egli vede evidentemente un legame fra la figura del cerchio di Vitruvio e la sua costruzione con geometria e misura.

Gli altri autori del Quattrocento come il Filarete e Francesco di Giorgio Martini accennano appena al legame fra geometria e misura. Le loro interpretazioni si concentrano invece sull'antropomorfismo e trasformano così l'uomo vitruviano in una metafora più generale dell'architettura. Il Filarete però, a proposito dell'uomo vitruviano, discute ampiamente e concretamente l'importanza delle misure antropomorfe, sostenendo che l'«edificio si è derivato da l'uomo, cioè dalla forma e membri e misura». L'uomo vitruviano è quindi un elemento di conferma alla sua opinione «che tutte le misure siano deri-

vate dall'uomo» e che anche «el circolo, tondo, é'l quadro e ogni altra misura è dirivata de l'uomo»⁽¹⁵⁾. Da notare in questo brano è il fatto che il Filarete intende il cerchio ed il quadrato non solo come figure geometriche ma anche come misure. Quindi anche qui — come già in Vitruvio ed in Ghiberti — troviamo la coscienza dell'importanza della geometria come metodo per misurare. Inoltre Filarete dubitò se il centro del cosiddetto homo ad circulum sia veramente l'ombelico.

Abbiamo visto che il Ghiberti e il Filarete capivano perlomeno una parte del concetto di misura e geometria dell'uomo vitruviano. Altri due scrittori, Luca Pacioli⁽¹⁶⁾ e Cesare Cesarino⁽¹⁷⁾, affrontarono la questione con un atteggiamento analogo, sottolineando maggiormente il significato delle misure antropomorfe e il legame con la geometria.

Alla luce di queste considerazioni tratterò brevemente di altri due «uomini vitruviani»: la figura creata da Antonio da Sangallo il Giovane e poi quella di Leonardo da Vinci.

La critica di Antonio da Sangallo al testo di Vitruvio è riportata nel suo disegno dell'uomo vitruviano del 1528 circa. La figura nel cerchio e nel quadrato non aveva grande importanza per Antonio, come risulta da due schizzi con un «homo ad quadratum» ed un «homo ad circulum» (fig. 5)⁽¹⁸⁾. Antonio si dedicò piuttosto alle misure stesse ovvero al misurare. Infatti, dal disegno si vede che egli prese delle misure dal vero e tale metodo gli fece abbandonare il canone di Vitruvio. Per fare un esempio, Vitruvio indica la misura di un piede in 16 dita, troppo grande in natura, e per questo motivo Antonio, facendo riferimento al modello reale, lo riduce a 14 dita e mezzo. Prendendo inoltre 120 dita per la lunghezza del corpo invece delle canoniche 96, Antonio cambiò addirittura l'intero sistema di misurazione.

Leonardo da Vinci disegnò il famoso uomo vitruviano nel 1490 circa (fig. 1), basandosi sulla misurazione reale del corpo umano, frutto di una lunga indagine che aveva cominciato già nel 1487⁽¹⁹⁾. Come si vede in alcuni disegni precedenti (fig.

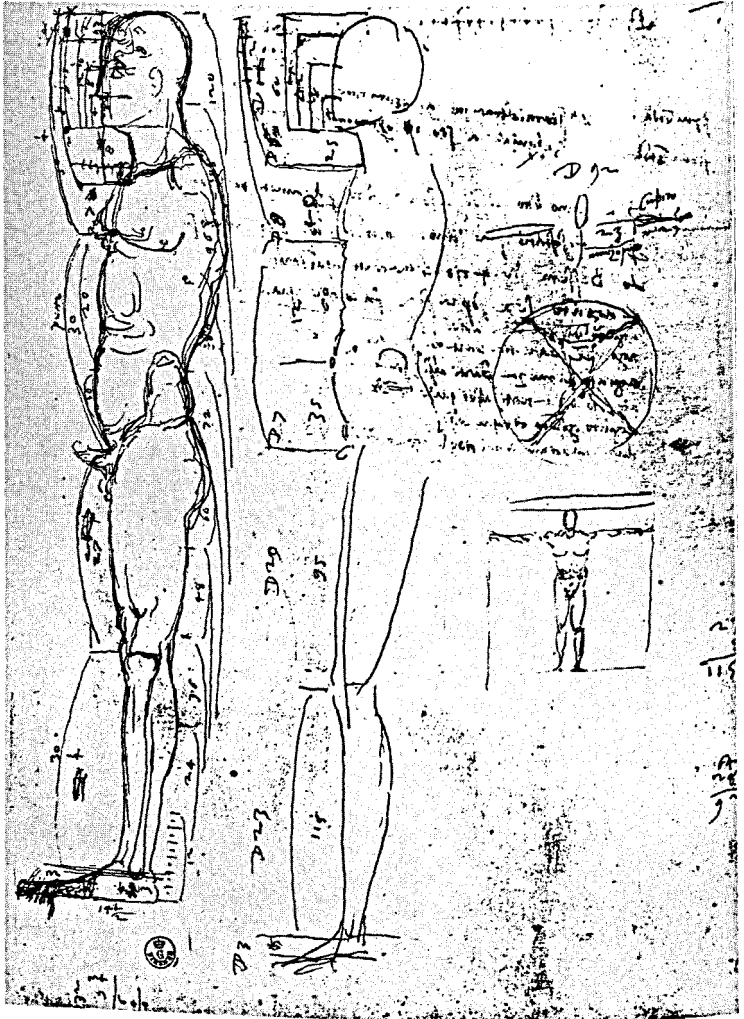


Fig. 5 – Antonio da Sangallo il Giovane, Uomo Vitruviano, Firenze, Uffizi, n. A 1249r.

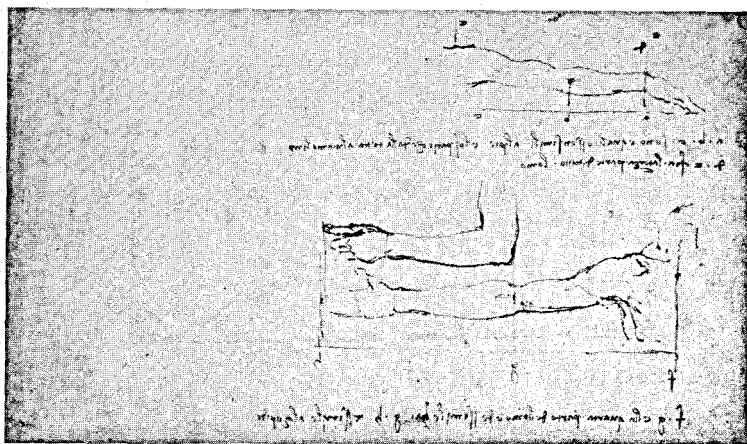


Fig. 6 — Leonardo, *Proporzioni del corpo umano*, Windsor Castle, Royal Library, n. 1913r.

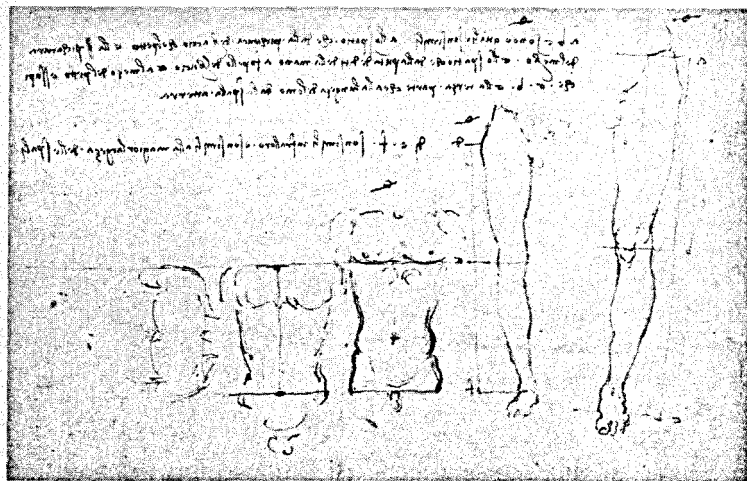


Fig. 7 — Leonardo, *Proporzioni del corpo umano*, Windsor Castle, Royal Library, n. 1913ov.

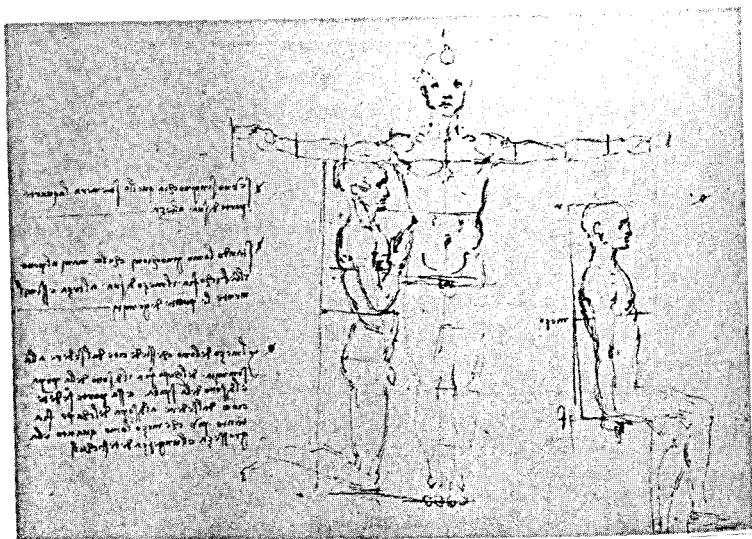


Fig. 8 — Leonardo, *Proportioni del corpo umano*, Windsor Castle, Royal Library, n. 19132r.

6-8)⁽²⁰⁾, Leonardo arrivò a un sistema di misure che coincide in gran parte col canone di Vitruvio. Solo nella misura del piede Leonardo scelse una dimensione più piccola, cioè un settimo della lunghezza totale del corpo anziché un sesto come scrisse Vitruvio.

L'uomo vitruviano di Leonardo può essere inteso come risultato di un progetto di antropometria al quale l'artista lavorava fra il 1487 e 1490. Ma non basta: la rappresentazione dell'uomo vitruviano fu anche l'inizio della sua ricerca di un sistema geometrico per i movimenti del corpo umano. Questo sistema è noto solo attraverso alcuni disegni di Carlo Urbino, che risalgono alla seconda metà del Cinquecento e che oggi si trovano nel «Codex Huygens» a New York (fig. 9-10)⁽²¹⁾. Infatti, sia nella geometria sia nelle proporzioni descritte su

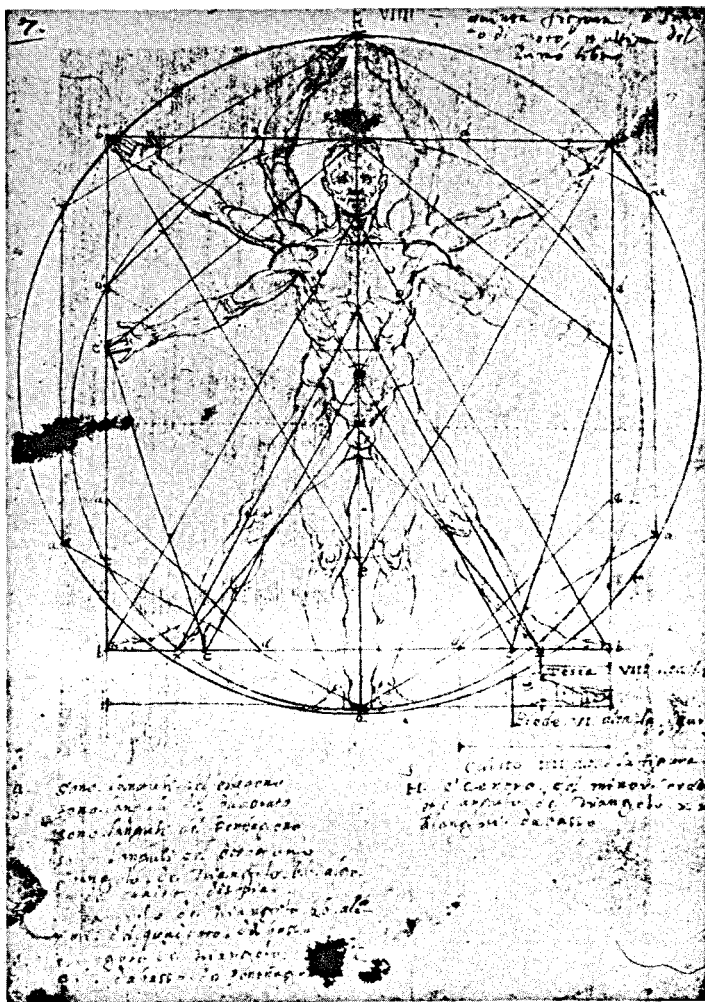


Fig. 9 – Carlo Urbino, *Codex Huygens*, New York, Pierpont Morgan Library, fol. 7.

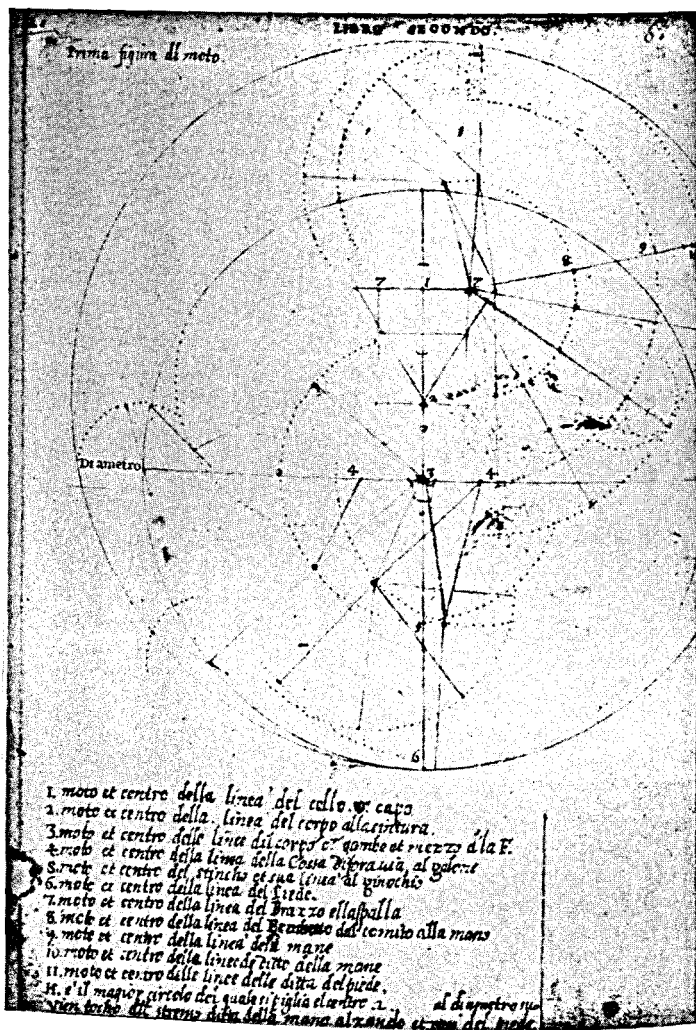


Fig. 10 — Carlo Urbino, *Codex Huygens*, New York, Pierpont Morgan Library, fol. 12.

questi fogli, si trovano coincidenze fra l'uomo vitruviano di Leonardo e i disegni di quest'ultimo. Infatti abbiamo altre notizie di disegni di Leonardo per studi di proiezioni geometriche relative ai movimenti del corpo umano⁽²²⁾, disegni che furono copiati da Carlo Urbino. Alcune tracce di questo tipo di studi per una geometria dei movimenti si vedono nella pittura di Leonardo. Così, per esempio, nell'*Ultima cena* (fig. 11)⁽²³⁾ una sequenza delle mani ricorda quel ritmo geometrico che ritroviamo anche nei disegni di Carlo Urbino. Ma soprattutto nella Sant'Anna del Louvre, con i piedi collocati intorno ad un cerchio immaginario, l'artista creò una sequenza che si spiega con la sua indagine geometrica del corpo umano (fig. 12)⁽²⁴⁾.

Tuttavia il concetto che Leonardo esprime riguardo alla geometria del corpo umano non ebbe lunga vita. Dopo la partenza da Milano alla fine del 1499 e il breve soggiorno a Venezia, dopo la sua attività di ingegnere militare di Cesare Borgia e quella nell'ambiente artistico fiorentino, Leonardo si liberò da questo concetto scientifico che sentiva ormai troppo rigido. Con la *Battaglia di Anghiari* (fig. 13)⁽²⁵⁾ iniziò uno stile molto più violento, già evidente nei primi schizzi (fig. 14)⁽²⁶⁾. Questo stile più agitato, ma anche più libero, si vede in altri disegni dello stesso periodo, che dopo la morte di Leonardo furono raccolti e copiati da Francesco Melzi per il *Trattato della pittura* (fig. 15)⁽²⁷⁾. Una spiegazione della rinuncia di Leonardo al modello geometrico per i movimenti del corpo umano potrebbe essere stato il cambio dell'ambiente di lavoro, da cui scaturì un nuovo concetto per definire il legame tra arte e scienza. Originariamente il concetto base della geometria era quello di sottolineare il fondamento razionale e scientifico dell'arte. Questa legittimazione scientifica però non serviva più all'artista quando si trovava a Firenze all'inizio del Cinquecento. Infatti, nel 1508 circa, Leonardo dava esplicitamente il suo addio a una concezione scientifica del movimento del corpo umano, sottolinea invece che per esprimere un tale mo-



Fig. 11 — Leonardo, *Ultima Cena*, Milano, S. Maria delle Grazie.



Fig. 12 — Leonardo, *La Vergine con il Bambino, Sant'Anna e un agnello*, Parigi, Musée du Louvre.



Anonimo, Battaglie d'Anghiari, L'Aja, Collezione della Regina Giuliana d'Olanda.

vimento è indispensabile più che altro la presenza del talento individuale dell'artista. Egli infatti scrive:

[...] conciosia che tale bontà di figura si possa fare per imitazione della uiaa, ma 'l mouimento di tal figura bisogna che nasca da grande discrezione d'ingegno⁽²⁸⁾.

Da questo momento in poi la rigidità scientifica della geometria non esiste più nei disegni figurativi di Leonardo, e vengono così a cadere i principi della geometria e con essi il simbolo corrispondente, l'uomo vitruviano, che costituisce solo un breve intermezzo nella storia dell'arte del Rinascimento. Infatti, il disegno dell'uomo vitruviano di Leonardo non ebbe conseguenze sugli studi dei pittori delle epoche seguenti. Il disegno rimase praticamente sconosciuto fino all'inizio del secolo

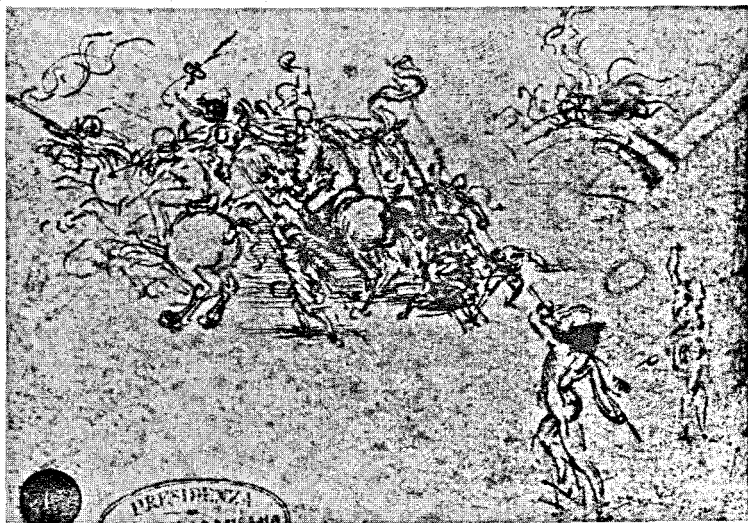


Fig. 14 — Leonardo, Studi per la *Battaglia d'Anghiari*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, n. 216.

scorso⁽²⁹⁾, e solo con il libro di Wittkower nel nostro secolo questa figura riacquistò la sua importanza in termini di figura simbolica. Essendo quindi chiaro il valore che ebbe questo simbolo nell'antichità e nell'epoca rinascimentale, è interessante capire quali motivazioni spinsero il Wittkower a formulare una teoria del tutto diversa.

IV. Lo scopo di un simbolo

Le idee fondamentali dei *Principi architettonici* del Wittkower derivano in parte dai pensieri di Aby Warburg, Ernst Cassirer ed Erwin Panofsky, cioè dallo spirito di una rivalutazione della storia dell'arte in cui l'esigenza di capire la storia dell'architettura come storia delle idee ha ripercussioni fino ai



Francesco Melzi, *Disegni*, Cod. Urb. Lat. 1270, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana.

nostri giorni. Questo processo fu interrotto dal fascismo e dalla guerra. Il Wittkower, infatti, concepì il suo libro negli anni '44 e '45, proprio durante la seconda guerra mondiale e dopo dieci anni di emigrazione in Inghilterra. In questa situazione l'architettura rinascimentale poteva rappresentare l'immagine di una armonia ideale fra una realtà storica ed un'idea eterna. Proprio per questo tale immagine diventò il simbolo di una armonia che nella realtà degli anni '30 e '40 era difficile trovare altrove. L'uomo vitruviano come metafora di tale armonia ideale dell'architettura servì non solo per capire il passato, cioè per capire l'architettura rinascimentale, ma anche per contrapporre un concetto positivo ad una realtà sempre meno armonica.

Abbiamo visto che proprio l'uomo vitruviano, sia in ambito architettonico sia in senso più propriamente artistico, rappresenta la razionalità dell'ordine geometrico. Tale razionalità fu colta da Aby Warburg che intese l'uomo vitruviano come parte del tentativo umano di esorcizzare il lato irrazionale nella storia dell'uomo. Per questo motivo egli lo mise al centro della seconda tavola del suo *Bilderatlas* (fig. 2). Forse è significativo, che il Wittkower in un momento molto difficile, sia a livello personale, sia storicamente, prese un simbolo della razionalità storico-artistica come emblema dell'architettura rinascimentale. Il fascismo aveva saputo sfruttare l'irrazionalità, la paura e l'ignoranza, scatenando poi una catastrofe quasi incomprensibile. Nessuno studioso era in grado di ribellarsi o di gestire le conseguenze di questa catastrofe. Un'immagine di una bellezza razionale invece, un simbolo di una armonia fuori della portata di una realtà barbarica, poteva garantire la sopravvivenza intellettuale.

Per capire che cosa potesse rappresentare per il Wittkower questo simbolo si può citare l'esempio di uno studioso tedesco emigrato in Francia che non riuscì a crearsi un punto di riferimento per la propria sopravvivenza intellettuale o un simbolo guida come fece il Wittkower. In un famoso brano scritto quando era in Francia, Walter Benjamin così commenta la figura dell'*Angelus Novus* di Paul Klee (fig. 16)⁽³⁰⁾:

C'è un quadro di Klee che si intitola *Angelus Novus*; vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese, l'angelo della storia deve avere questo aspetto: ha il viso rivolto al passato, dove ci appare una catena di eventi egli vede una sola catastrofe che accumula senza tregua rovina su rovina e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto; ma una tempesta spira dal Paradiso che si è impigliata nelle sue ali ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro a cui volge le spalle. Mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui nel cielo. Ciò che chiamiamo il progresso è questa tempesta⁽³¹⁾.



Fig. 16 – Paul Klee, *Angelus Novus*, Gerusalemme, Museo di Gerusalemme.

Proprio riflettendo sulla drammatica prosa di Walter Benjamin, forse, è più facile capire perchè il Wittkower, il cui destino fu molto meno tragico, abbia preferito vedere nell'uomo vitruviano un mito metafisico invece che interpretarlo soltanto come una metafora di misura e geometria. Questa metafora di misura quotidiana e geometria pratica era un'immagine troppo semplice, senza nessuna dimensione filosofica. La figura come simbolo del microcosmo, invece, costituiva un opportuno appoggio ad un'armonia eterna e indicava inoltre una strada da prendere verso un futuro forse più sereno. A questo punto vorrei concludere con la citazione di un universo famoso che Leonardo da Vinci scrisse circa nel 1508 sulla propria funzione di stella guida:

Non si volta chi a stella è fisso⁽³²⁾.

NOTE

(¹) Ringrazio A. Amadio, C. Belloni e C. Catullo per il loro aiuto.

(¹) R. WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (*Studies of the Warburg Institute* 19), Londra 1949. - Per «l'uomo vitruviano» vedi anche VITRUIVE, *De l'architecture, livre III*, ed. P. Gros, Parigi 1990, pp. 55-78 e per i canoni proporzionali G. BERRA, 'La storia dei canoni proporzionali del corpo umano e gli sviluppi in area Lombarda alla fine del Quattrocento', in *Raccolta Vinciana*, Vol. 25, 1993, pp. 159-310.

(²) Per un'analisi più approfondita dell'«Uomo Vitruviano» e della sua fortuna critica vedi F. ZÖLLNER, *Vitruvius Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert*, Worms (Wernersche Verlagsgesellschaft) 1987.

(³) Londra, The Warburg Institute, *Annual Report 1947-1948*, novembre 1948, p. 10: «DR WITTKOWER'S, *Studies in Renaissance Architecture* has gone to press». Ibid., *Annual Report 1948-1949*, novembre 1949, p. 10: «*Architectural Principles* [...] now are being bound».

(4) Vedi ZÖLLNER, *Vitruvs Proportionsfigur*, pp. 8-18.

(5) M. WARNKE, 'Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz', in W. HOFMANN / G. SYAMKEN / M. WARNKE, *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Francoforte 1980, pp. 85-189; R. KANY, *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Tübingen 1987, p. 164. Vedi anche ABY WARBURG, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Herausgegeben von Dieter Wuttke in Verbindung mit Carl Georg Heise*, Baden-Baden 1979, p. 307.

(6) ABY WARBURG, *Mnemosyne*, commento per la tavola B; Londra, The Warburg Institute: «B. Verschiedene Grade der Abtragung des kosmischen Systems auf den Menschen. Harmonikale Entsprechung. Später Reduktion der Harmonie auf abstrakte Geometrie statt auf kosmisch bedingte (Lionardo)». [«Vari gradi del trasferimento del sistema cosmico sull'uomo. Corrispondenza armoniosa. Più tardi, riduzione dell'armonia in geometria astratta invece dell'armonia cosmica (Lionardo)»].

(7) «With the Renaissance Revival of the Greek mathematical interpretation of God and the world, and invigorated by the Christian belief that man as the image of God embodied the harmonies of the Universe, the Vitruvian figure inscribed in a square and a circle became a symbol of the mathematical sympathy between microcosm and macrocosm». WITTKOWER, *Architectural Principles*, p. 15; per la traduzione italiana vedi R. WITTKOWER, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino 1964, p. 20.

(8) «Item corporis centrum naturaliter est umbilicus. Namque si homo conlocatus fuerit supinus manibus et pedibus pansis circinique conlocatum centrum in umbilico eius, circumagendo rotundationem utrarumque manuum et pedum digiti linea tangentur. Non minus quemadmodum schema rotundationis in copore efficitur, item quadrata designatio in eo inuenietur. Nam si a pedibus imis ad summum caput mensum erit eaque mensura relata fuerit ad manus pansas, inuenietur eadem latitudo uti altitudo, quemadmodum areae, quae ad normam sunt quadratae». *Vitruvii de architectura libri decem. Edidit et annotavit Dr. Curt Fensterbusch*, Darmstadt 1981, p. 136-143 (De architectura, 3.1.1-7.). Per la traduzione italiana vedi VITRUVIO, *Architettura*, ed. S. Ferri, Roma 1960, p. 97.

(9) Vedi ZÖLLNER, *Vitruvs Proportionsfigur*, pp. 23-43.

(10) ERONE ALESSANDRINO, *Stereometrica*, 2.41-42.

(11) *Vitruvii de architectura libri decem*, 3.5.1-13.

(12) ISIDORO DI SEVILLA, *Etymologiarum libri XX*, 3.10.1-3 (*Patrologia Latina* 82, col. 161).

(13) *Vitruvii de architectura libri decem*, 1.2.2. (circinique regulaeque usus) e 9. prooem. 3-8.

(14) LORENZO GIBERTI, *Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, ed. Julius von Schlosser, 2 voll., Berlino 1912, I, pp. 227-231.

(15) ANTONIO AVERLINO detto il FILARETE, *Trattato di architettura*, ed. A. M. Finoli / L. Grassi, 2 voll., Milano 1972, I, pp. 20, 21 e 28 (fols. 3v-4r e 6r).

(16) FRA LUCA PACIOLI, *Divina Proportione. Die Lehre vom Goldenen Schnitt*, ed. C. Winterberg, Vienna 1889, p. 129.

(17) [CESARE CESARIANO], *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Dece traducti de latino in Vulgare affigurati [...]*, Como 1521, foll. 48r-50v.

(18) Firenze, Uffizi 1249r. Devo la conoscenza di questo foglio a Ch. L. Frommel, editore del *corpus* dei disegni del Sangallo (in corso di pubblicazione).

(19) LEONARDO DA VINCI, Le proporzioni del corpo umano secondo Vitruvio («Uomo Vitruviano»), Venezia, Gallerie dell'Accademia, n. 228, 344×245 mm. Vedi ZÖLLNER, *Vitruvius Proportionsfigur*, F. CAROLI, *Leonardo. Studi di fisiognomica*, Milano 1990, pp. 163-165; Circa 1492. *Art. in the Age of Exploration*, Washington D.C. 1991, pp. 276-278 (M. Kemp); Giovanna Nepi Sciré, 'Studi di proporzioni', in *Leonardo & Venezia*, Venezia 1992, pp. 215-215, e le schede 12-17, *ibid.*, pp. 218-227.

(20) LEONARDO DA VINCI, Disegni di proporzioni del corpo umano, Windsor, Royal Castle, n. 19131r, 19130v e 19132r, 125×207 mm, 147×217 mm e 159×208 mm. Vedi K. KEELE / C. PEDRETTI, *Leonardo da Vinci. Corpus of the Anatomical Drawings*, 3 voll., Londra 1979-1980, 26r, 25v e 27r.

(21) CARLO URBINO, Disegni di proporzioni del corpo umano, New York, Pierpont Morgan Library, Codice MA 1139, foll. 7 e 12, 134×190 mm e 133×188mm. Per il *Codex Huygens* vedi E. PANOFSKY, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory*, Londra 1940; C. PEDRETTI, *The Literary Works of Leonardo da Vinci. Commentary*, 2 voll., Oxford 1977, I, pp. 48-75; S. Martinelli, 'The Author of the Codex Huygens', in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 44, 1981, pp. 214-220.

(22) Cfr. F. ZÖLLNER, 'Die Bedeutung von Codex Huygens und Codex Urbinas für die Proportions- und Bewegungsstudien Leonardos da Vinci', in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Vol. 52, 1989, pp. 334-352.

(23) LEONARDO DA VINCI, «Ultima Cena», Milano, Santa Maria delle Grazie, 460×880 cm.

(24) LEONARDO DA VINCI, La Vergine con il Bambino, Sant'Anna e un agnello, Parigi, Musée du Louvre, Olio su tavola, 168×130 cm.

(25) Anonimo, Copia da Leonardo da Vinci, «Battaglia d'Anghiari», L'Aja, Collezione della Regina Giuliana d'Olanda, 435×565 mm, matita carboncina, penna e acquarello. Per questo disegno vedi F. ZÖLLNER, 'Rubens Re-works Leonardo: The Fight for the Standard', in *Achademia Leonardi Vinci*, Vol. 4, 1991, pp. 177-190.

(26) Vedi per esempio LEONARDO DA VINCI, *Mischia di combattimenti a cavallo*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, n. 216, 101×142; vedi anche *Leonardo & Venezia*, pp. 256-279.

(27) FRANCESCO MELZI, Disegni di figure in movimento (da Leonardo da Vinci), Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Codex Urb. Lat. 1270*. Cfr. *Treatise on Painting by Leonardo da Vinci*, ed. A. P. McMahon, 2 voll., Princeton 1956, II; PEDRETTI, *Literary Works Commentary*, pp. 12-47. - Vedi anche P. C. MARANI, 'Leonardo dalla Scienza all'arte: un cambiamento di stile, gli antifatti, una cronologia', in *Fra Rinascimento, Manierismo e Realtà. Scritti di storia dell'arte in memoria di Anna Maria Brizio* a cura di Pietro C. Marani, Firenze 1984, pp. 41-52.

(28) LEONARDO DA VINCI, *Das Buch von der Malerei*, ed. H. Ludwig, 3 voll., Vienna 1882, n. 401 (Codex Urbinas, fol. 130v).

(29) Per la sua prima pubblicazione vedi GIUSEPPE BOSSI, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milano 1810, pp. 208-211. Vedi anche PEDRETTI, *Literary Works Commentary*, I, p. 244.

(30) PAUL KLEE, «Angelus Novus», 1920/32, Gerusalemme. Museo di Gerusalemme. Vedi OTTO KARL WERCKMEISTER, 'Walter Benjamin, Paul Klee und der «Engel der Geschichte»', in O. K. WERCKMEISTER, *Versuche über Paul Klee*, Francoforte 1981, pp. 98-123 (oppure in *Neue Rundschau*, Vol. 87, 1976, pp. 16-40).

(31) «Es gibt ein Bild von Paul Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Verangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nenne, ist *dieses* Sturm.» Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I, 2, Francoforte 1980, pp. 697-698. Per la traduzione vedi PAOLO PORTOGHESI, *L'angelo della storia*, Bari 1982, p. v.

(32) Windsor Castle, Royal Library, n. 12282r. Cfr. J. P. RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 voll., London 1883, n. 682; L. RETI, «Non si volta chi a stella è fisso». Le «imprese» di Leonardo da Vinci', in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Vol. 21, 1959, pp. 7-54.