

L'Uomo Vitruviano di Leonardo da Vinci: tra la prassi della simbolizzazione di Aby Warburg e l'empirismo scientifico

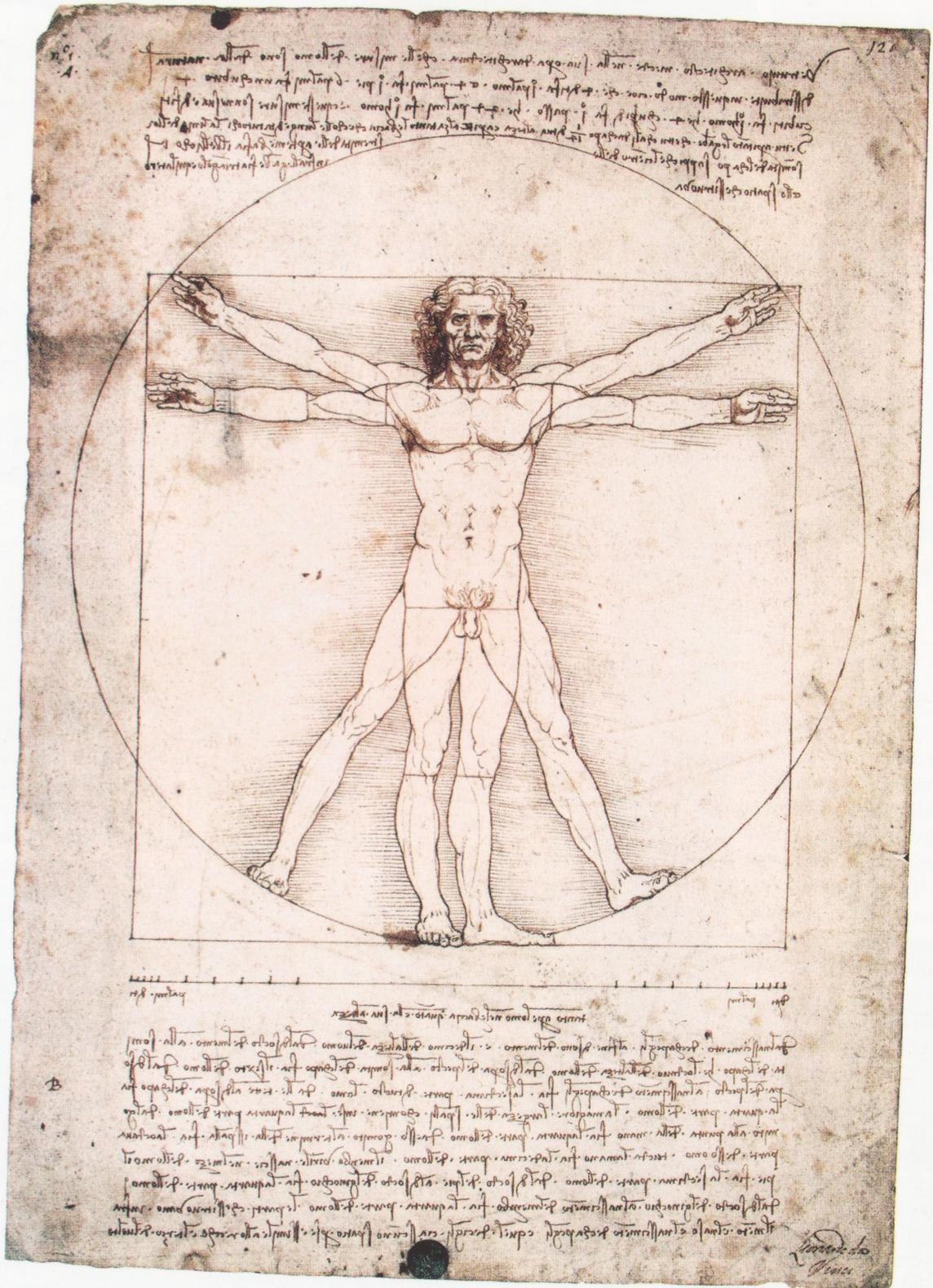
Frank Zöllner

Originalveröffentlichung in: Giorgione, Claudio (Hrsg.): *Leonardo da Vinci : la scienza prima della scienza*, Napoli 2019, S. 43-50
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2025), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009398>

Leonardo da Vinci è oggi considerato in tutto il mondo l'incarnazione dell'arte e della scienza moderna, l'"uomo universale", la quintessenza di un'Europa che si affaccia alla modernità. Con il disegno dell'*Uomo vitruviano*, anche noto come *Le proporzioni del corpo umano secondo Vitruvio* o "l'uomo inscritto nel cerchio e nel quadrato" (fig. 2) Leonardo crea il simbolo perfetto della nuova fede nel progresso, nella scienza e nella tecnica ma anche l'emblema dell'universalità delle arti. Questo foglio, oggi conservato nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia, è divenuto non solo il disegno più famoso al mondo, ma anche il simbolo di una concezione normativa dell'uomo e del cosmo¹.

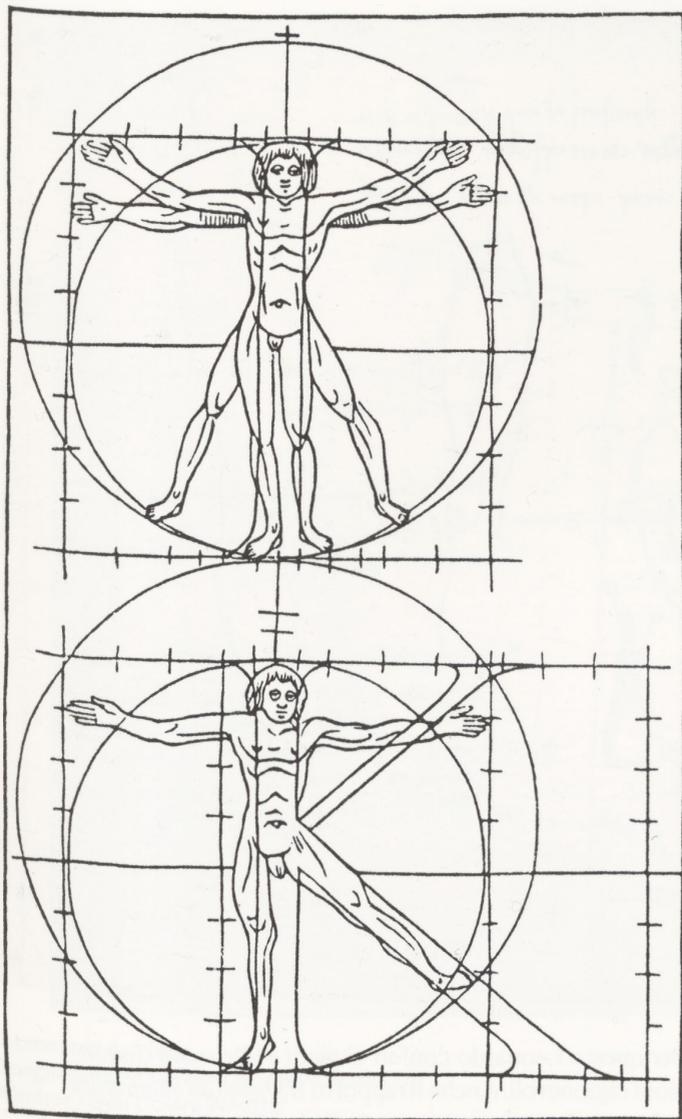
Eppure l'*Uomo vitruviano* di Leonardo, eseguito intorno al 1490, non è sempre stato celebre quanto lo è oggi. Fino alla fine del Settecento, ad esempio, abbiamo notizie lacunose sulle sorti del disegno che nel Cinquecento era verosimilmente custodito a Milano dall'allievo di Leonardo Francesco Melzi². Ma neppure questo è certo, perché sull'*Uomo vitruviano* manca il segno di compilazione (un cerchio barrato) che Melzi appose su tutti gli altri disegni di Leonardo dedicati alle proporzioni del corpo umano. Un primo riferimento al foglio non ci giunge da Milano, ma dalla Francia. Qui lo stampatore parigino Geoffroy Tory e il filosofo Cornelius Agrippa von Nettesheim avevano avuto accesso allo studio sulle proporzioni di Leonardo o ad altro materiale ad esso strettamente legato.

Tory ad esempio si rifece a un'idea della figura leonardiana per una xilografia del suo *Champfleury*, pubblicato nel 1529 (fig. 3)³. Ulteriori paralleli si trovano in *De occulta philosophia libri tres* di Agrippa von Nettesheim. Agrippa riprese alcuni dettagli degli studi di Leonardo non solo in due delle sue illustrazioni xilografiche (fig. 4), ma anche nel testo di accompagnamento, che in alcuni passaggi riporta citazioni letterali dal disegno oggi custodito a Venezia⁴. Non si può tuttavia escludere che Agrippa e Tory non avessero davanti a sé il disegno originale di Leonardo, ma una sua copia o altri materiali di mano del maestro procurati loro dall'artista francese Jean Perréal. Del resto, l'utilizzo di tali materiali da parte di Agrippa è in gran parte legato al suo approccio compilativo, che lo induce a riprendere non solo alcuni dettagli da Leonardo, ma anche vari passaggi di testo da fonti completamente diverse, come il trattato *De sculptura* di Pomponio Gaurico⁵, il commento di Cesare Cesariano a Vitruvio⁶ o *De harmonia mundi* di Francesco Zorzi (anche Francesco Giorgi o Franciscus Georgius)⁷. Per il resto del Cinquecento e durante tutto il secolo successivo la ricezione dell'*Uomo vitruviano* appare piuttosto limitata e indiretta. Ne troviamo ad esempio alcuni dettagli negli studi sulle proporzioni di Carlo Urbino nel *Codice Huygens*, in uno studio di Enea Salmeggia e sul cosiddetto *Oxford sheet*⁸. Dal XVI al XIX secolo i compilatori e gli editori del *Trattato della pittura* di Leonardo sembrano



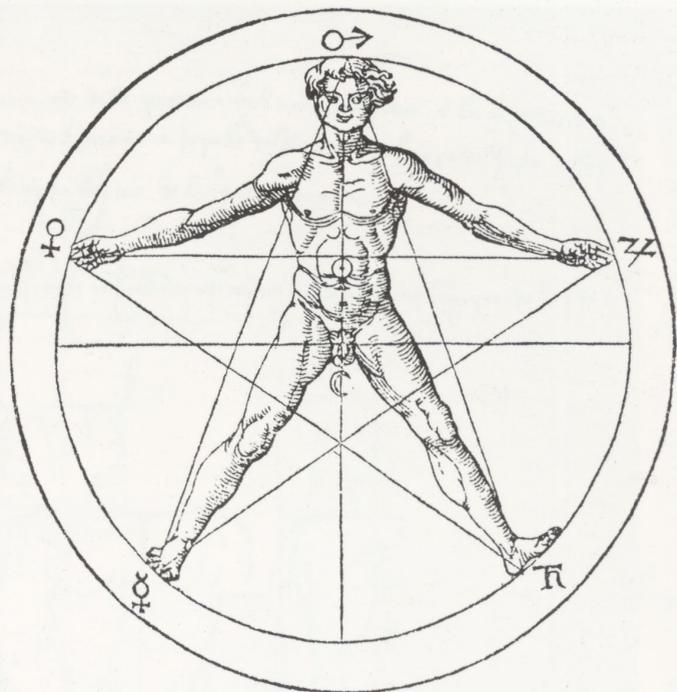
a pagina 42
1. Aby Warburg
Bilderatlas Mnemosyne, "Tavola B", 1929
Londra, The Warburg Institute, WIA III.107.7

2. Leonardo da Vinci
Le proporzioni del corpo umano secondo Vitruvio, 1490 circa
Venezia, Gallerie dell'Accademia



3. Xilografia con figure proporzionali da Geoffroy Tory, *Champfleury*, Paris 1529, f. 46v

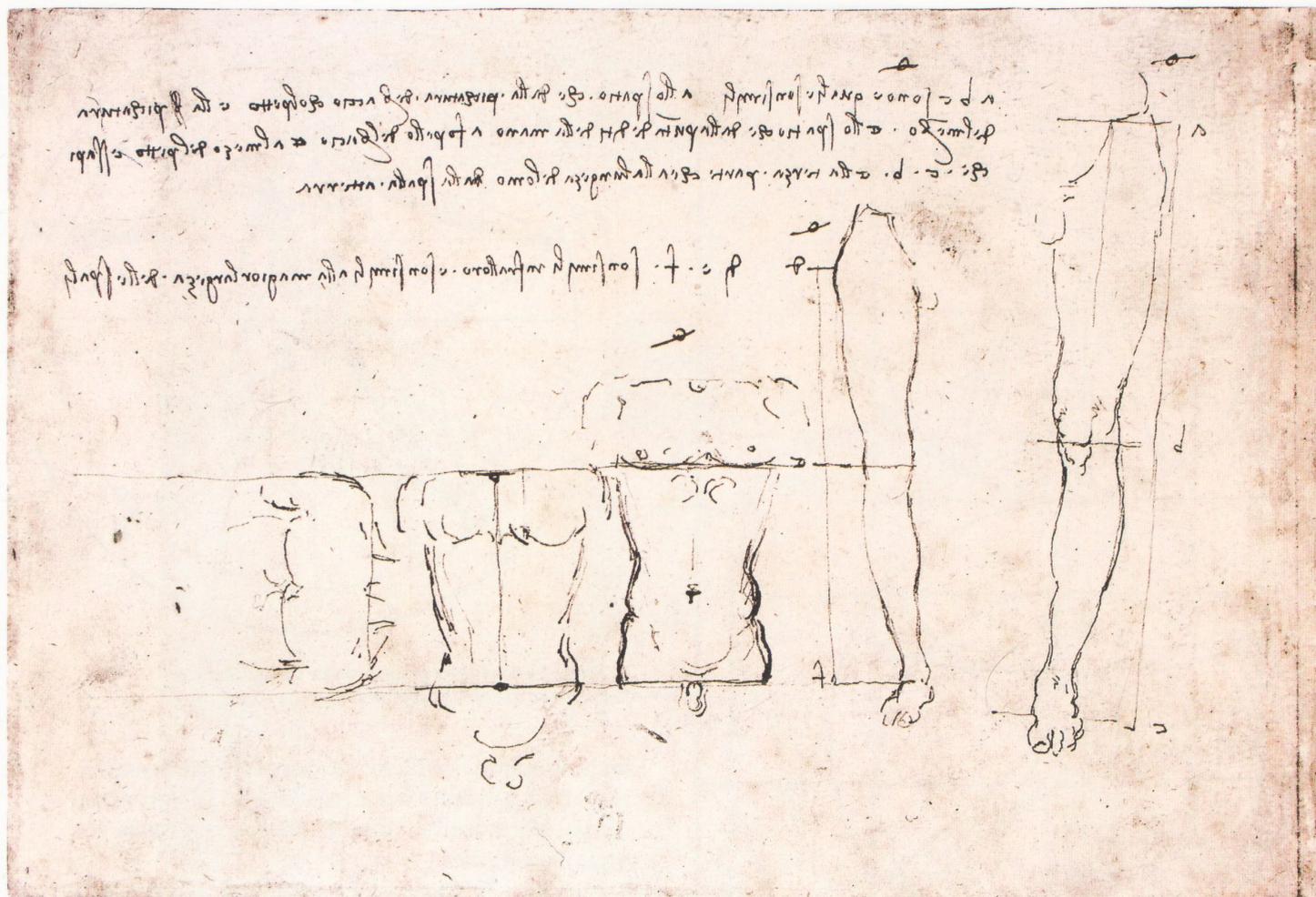
sostanzialmente ignorare il foglio, nonostante avesse caratteristiche perfette per una pubblicazione del genere. È dunque probabile che in quelle epoche fosse finito completamente nell'oblio. Nel Settecento abbiamo di nuovo attestazioni dell'esistenza del disegno tra i possedimenti del cardinale milanese Cesare Monti. Il foglio venne finalmente pubblicato per la prima volta nel 1784 in *Disegni di Leonardo da Vinci* di Carlo Giuseppe Gerli, e di nuovo nel 1810 in *Il Cenacolo* di Giuseppe Bossi (cat. 135a)⁹, il quale, seguendo la maniera classicista, lo ridusse a poche linee essenziali¹⁰. Fu Jean Paul Richter il primo a riprodurre il disegno con un facsimile fedele nella sua raccolta del 1883 *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, collocandolo nel contesto degli altri studi dell'artista sulle proporzioni¹¹. Resta ad ogni modo evidente che il disegno vitruviano ebbe un ruolo molto marginale, se non nullo, in numerose importanti pubblicazioni su Leonardo fino al primo terzo



4. Xilografia con figura proporzionale da Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia*, Köln 1533, f. 165

del Novecento¹²: ricordiamo ad esempio l'importante monografia di Kenneth Clark e l'edizione dei più importanti disegni leonardiani di Anny E. Popp, commentata con acuta intelligenza¹³.

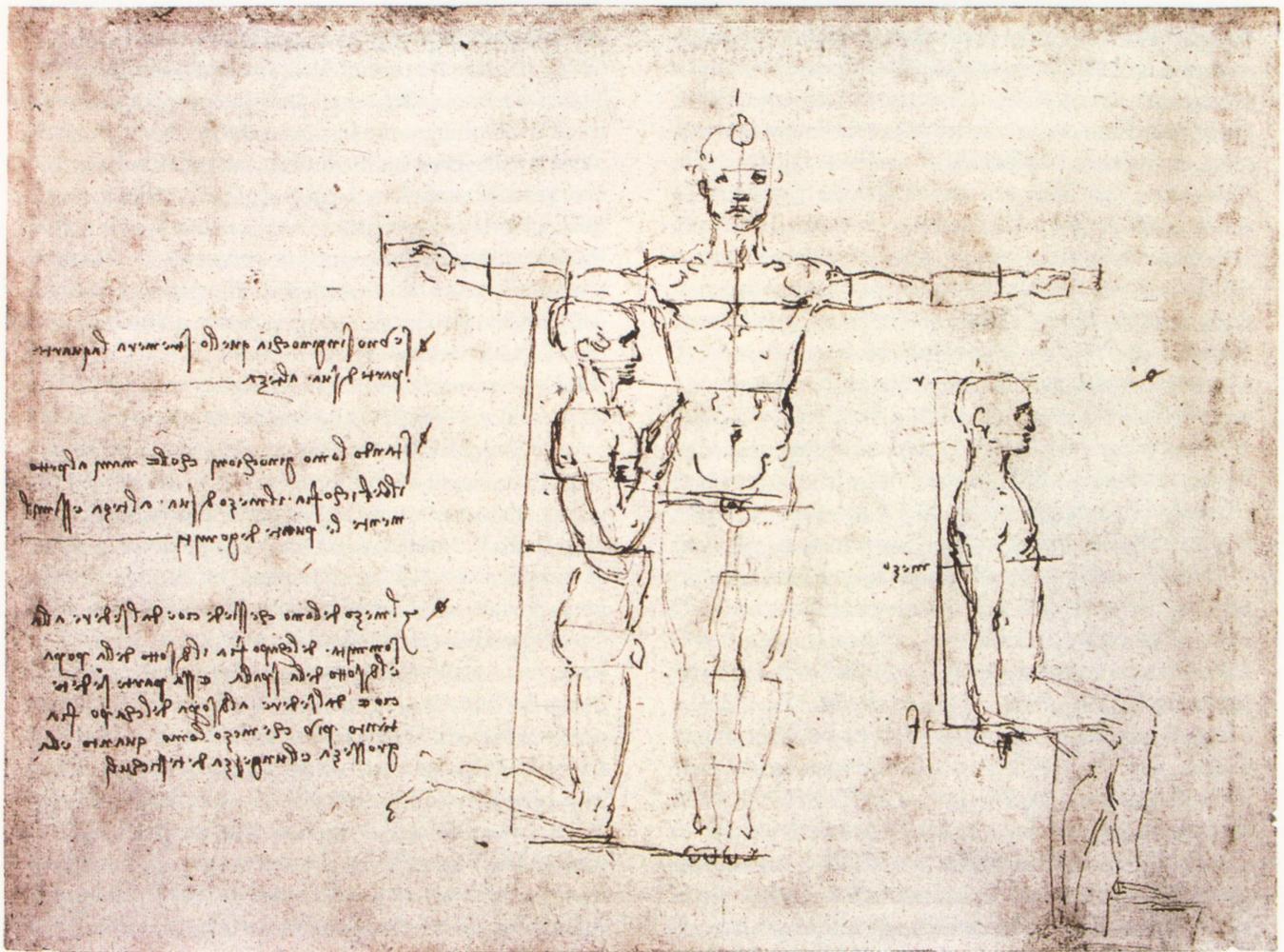
A prima vista, il disegno di Leonardo sulle proporzioni si limita semplicemente a illustrare un concetto tramandato dal *De architectura libri decem* (III.1.) di Vitruvio. Nel terzo libro del suo trattato l'architetto e ingegnere del periodo imperiale romano aveva descritto le dimensioni ideali del corpo umano e stabilito che un uomo con braccia e gambe divaricate poteva essere inscritto nelle due figure geometriche perfette del cerchio e del quadrato. Queste due diverse proiezioni vengono comunemente chiamate anche *homo ad circulum* e *homo ad quadratum*. Nel caso dell'uomo inscritto nel cerchio e nel quadrato, prosegue Vitruvio, il centro esatto del corpo coincide inoltre con l'ombelico¹⁴. Durante il Rinascimento le proporzioni di Vitruvio furono illustrate non solo da Leonardo, ma da molti altri artisti, teorici e architetti, naturalmente con risultati molto diversi. In Italia gli architetti e i teorici dell'architettura del Quattrocento intesero Vitruvio in senso più che altro metaforico, senza l'ambizione di mettere alla prova quelle misure in un'illustrazione concreta o di verificarne la correttezza. Si collocavano nello stesso solco gli illustratori delle prime edizioni del trattato vitruviano, come quella di Fra Giovanni Giocondo pubblicata per la prima volta nel 1511¹⁵. Il tentativo più convincente di mostrare le dettagliate proporzioni teorizzate da Vitruvio anche mediante un'illustrazione, nonché di pubblicarle, si deve sicuramente



5. Leonardo da Vinci
Disegni sulle proporzioni di singole parti del corpo, 1490 circa
Windsor, Royal Library, W.19130v

al geometra e architetto milanese Cesare Cesariano, la cui figura mostra però, oltre a una riconoscibile erezione, anche mani enormi e piedi vistosamente lunghi (cat. 19a)¹⁶. L'effetto un po' sproporzionato della sua soluzione è dovuto al tentativo di riunire entrambe le figure, l'*homo ad circumum* e l'*homo ad quadratum*, in un unico disegno. In questo caso Cesariano ha inteso la descrizione di Vitruvio secondo la geometria dell'architettura medievale, collegando direttamente tra loro le due figure del cerchio e del quadrato: il cerchio racchiude esattamente il quadrato, e in tale costruzione geometrica la figura proporzionale deve necessariamente allungarsi in modo da adattarsi perfettamente. Di qui le mani enormi e l'eccessiva lunghezza dei piedi. Leonardo, invece non si basò sulla relazione geometrica tra cerchio e quadrato, anzi nel suo disegno le due figure geometriche non hanno affatto una relazione intenzionale l'una con l'altra. Piuttosto, corresse le incongruenze di Vitruvio a partire dalle proprie misurazioni empiriche, che erano alla base della sua riflessione.

Per questo Leonardo conferì ai piedi e alle mani dimensioni ragionevoli. Anche il rapporto tra *homo ad quadratum* e *homo ad circumum* viene quindi definito diversamente rispetto a Cesariano: solo il centro dell'*homo ad circumum* coincide ancora con l'ombelico, mentre quello dell'*homo ad quadratum* si colloca subito sopra l'inguine. Il disegno vitruviano di Leonardo si distingue nettamente dagli studi dei suoi contemporanei. Solo Giacomo Andrea da Ferrara, un architetto che aveva incontrato nel 1490 a Milano¹⁷, sembra avere individuato soluzioni simili per il rapporto geometrico tra *homo ad circumum* e *homo ad quadratum*. Non è chiaro in che misura i due abbiano lavorato insieme a Milano¹⁸. L'approfondito studio di Giacomo del trattato di Vitruvio è documentato da un manoscritto della Biblioteca Ariostea di Ferrara, ma le sue analisi sono rivolte per lo più alla teoria dell'architettura. A quanto pare, dunque, Giacomo non affrontò nel dettaglio le proporzioni del corpo umano. Ben diverso è invece l'approccio di Leonardo, i cui disegni e note permettono uno sguardo approfondito sul suo metodo di lavoro. Ciò vale in particolare per il suo studio del canone delle proporzioni di Vitruvio¹⁹. Le indicazioni di Vitruvio sono notoriamente basate su un sistema di misurazione di ascendenza greca, la cosiddetta



6. Leonardo da Vinci
Disegni sulle proporzioni del corpo, 1490 circa
Windsor, Royal Library, W.19132r

metrologia, che l'autore descrive nel primo capitolo del terzo libro del trattato. Tale sistema si basa sul presupposto che il cosiddetto 'passo' (in greco ὄγκυα), ossia la misura delle braccia di un uomo adulto aperte ed estese all'altezza del torace, sia pari all'altezza del suo corpo, e che tale misura possa essere ulteriormente suddivisa in base a rapporti ben precisi. Vitruvio definì infatti il suo intero sistema di proporzioni mediante frazioni dell'altezza totale del corpo e quindi del passo: un cubito corrisponde così a $1/4$ dell'altezza del corpo, un piede a $1/6$, una spanna a $1/8$, un palmo di mano a $1/24$ e un dito a $1/96$. Tale segmentazione segue il sistema duodecimale in vigore all'epoca (e ancora utilizzato fino all'introduzione del metro, nell'Ottocento) che di norma funziona in base a frazioni con un denominatore pari: $1/2$, $1/4$, $1/6$, $1/8$, $1/16$ ecc. Anche Leonardo nel suo disegno riprende questo sistema dell'antica metrologia, benché verosimilmente senza riflettere sull'antichità delle sue origini. A ogni modo, il suo metodo di calcolo delle singole misure mostra che il sistema di misurazione

quattrocentesco su base duodecimale si rifaceva ancora in gran parte alle consuetudini dell'antichità.

Ma lo studio delle proporzioni di Leonardo non si limita soltanto a formalizzare l'idea vitruviana di *homo ad circumum* e *homo ad quadratum*. Il disegno testimonia infatti una teoria ben sviluppata, a sua volta frutto dei suoi studi antropometrici, ossia della misurazione programmatica del corpo umano. La datazione dell'inizio di questi studi è riportata da Leonardo su un foglio dei suoi disegni: 2 aprile 1489²⁰. Probabilmente già in quello stesso anno, o poco più tardi, iniziò a rilevare sistematicamente le misure corporee di giovani uomini ai quali diede i nomi di Trezzo e Caravaggio.

Grazie ai materiali vinciani giunti fino a noi è stato possibile ricostruire il suo approccio metodologico in modo pressoché completo. In particolare, alcuni fogli conservati nella Biblioteca Reale del Castello di Windsor ci offrono una rappresentazione vivida di questo approccio (RL12304r, 19130r-v, 19131r, 19132r, 19133r, 19134r-35r, 19136r-39r, 19136v-39v19140r) (figg. 5-6)²¹. Qui Leonardo si è dedicato tanto alla misurazione del corpo nel suo complesso quanto alle dimensioni delle sue parti. I valori ottenuti mediante misurazioni dirette sono stati quindi annotati sui fogli citati al fine di illustrarli con disegni

corrispondenti. Misurazione e illustrazione procedevano dunque di pari passo. In particolare, Leonardo definisce le dimensioni delle singole parti del corpo ponendole in relazione l'una con l'altra. Ad esempio confronta la lunghezza del piede con quella del volto, o la lunghezza della mano con quella del piede. Altri confronti riguardano le dimensioni degli arti, ad esempio ponendo in relazione le misure delle gambe e delle braccia con quelle del tronco. Un'altra caratteristica del suo approccio riguarda la modalità di annotazione delle singole misure. Leonardo non registra le proporzioni usando numeri interi, come è consuetudine dall'introduzione del sistema decimale, nel XIX secolo, bensì definisce le proporzioni del corpo umano sotto forma di frazioni, riferite di volta in volta alla parte di corpo più grande. Così, ad esempio, le dimensioni del torace, del tronco e della parte inferiore della gamba corrispondono ciascuna a un quarto dell'altezza totale di una persona. Questa procedura segue in gran parte i precetti di Vitruvio, ma a questa concezione normativa Leonardo aggiunge i risultati delle sue ricerche empiriche.

Dopo quelli che furono forse mesi di indagini, condotte quasi contemporaneamente anche sui cavalli del suo mecenate Ludovico il Moro, Leonardo disponeva di una panoramica pressoché completa delle proporzioni umane e iniziò perfino a prendere in considerazione quelle della figura seduta e in ginocchio. Infine confrontò i risultati dei suoi studi antropometrici con le indicazioni di Vitruvio.

In base ai suoi studi, Leonardo si rese conto che non gli era possibile attenersi a tutti i parametri del canone di Vitruvio. In effetti i risultati ottenuti empiricamente contraddicono le semplificazioni, imposte da limiti metrologico-tecnici, dell'antico canone. Le singole misure indicate da Vitruvio rappresentavano infatti valori medi, che erano stati giocoforza adattati al rigido sistema delle convenzioni matematiche e del sistema duodecimale. A causa delle semplificazioni sistemiche della metrologia antica, spesso le singole misure del canone definito metrologicamente non mostravano più alcuna corrispondenza con quelle ottenute empiricamente. Un esempio di quanto determinate misure possano essere solo approssimative è chiaramente rappresentato dalla lunghezza del piede. Secondo Vitruvio e le convenzioni metrologiche dell'antichità, essa coincideva a $1/6$ dell'altezza, proporzione che tuttavia, a parte alcune eccezioni, non corrispondeva proprio alla lunghezza "naturale" di un piede umano. Anche Leonardo aveva riscontrato questo scarto. Corresse quindi tale valore a $1/7$ dell'altezza del corpo, abbandonando così le convenzioni del sistema duodecimale seguito da Vitruvio e basato su approssimazioni, semplificazioni e frazioni con denominatore pari. Per il resto, nel suo disegno Leonardo cercò di illustrare rigorosamente il testo di Vitruvio. In linea con le sue indicazioni e con le convenzioni metrologiche è anche la scala calibrata riportata sotto il disegno, in cui sono mostrate ad esempio le unità di misura

"palmi" e "digi" (palmi di mano e dita), come anche il cubito ($1/4$) e il piede (qui ancora $1/6$).

Grazie ad accurate misurazioni, Leonardo superò quindi l'unico canone delle proporzioni tramandato dall'antichità. Il suo disegno sancisce dunque il trionfo dell'empirismo sulla fede allora diffusa nell'autorità degli antichi. Con lo studio vitruviano, egli conferma invece la propria fede nella Natura, poiché solo essa, e non l'autorità, è il modello di riferimento per la pratica artistica²². Allo stesso modo, le conoscenze acquisite dall'esperienza e quindi dalla propria percezione e dagli esperimenti hanno la supremazia sul nozionismo tradizionale²³.

Forse è proprio per la sua contrapposizione all'antichità – pur considerata il modello normativo della sua epoca – nel nome dell'empirismo che l'Uomo vitruviano si distingue dagli altri disegni in cui Leonardo cercò di esplorare fenomeni della natura servendosi sia di illustrazioni che di descrizioni. Lo studio vitruviano, infatti, presenta un'organizzazione grafica accuratamente strutturata: testo e immagine appaiono strettamente interconnessi e, nella loro disposizione ordinata e simmetrica, si presentano come un modello di stampa pronto per essere riprodotto in una pubblicazione. Questo disegno con il suo testo sarebbe certamente stato ideale da collocare all'inizio di un trattato sulle proporzioni del corpo umano, ma anche da stampare come foglio sciolto. Lo dimostra la celebre *Battaglia di dieci uomini nudi*, incisione dell'artista fiorentino Antonio del Pollaiuolo, che fu pubblicato in piccola tiratura per insegnare all'osservatore la "simmetria" del corpo umano. Alcuni dettagli dell'*Uomo vitruviano* sembrano indicare che anche Leonardo avesse intenzione di usarlo per divulgare i risultati delle proprie indagini antropometriche. Ad esempio, il foglio presenta un totale di dodici perforazioni nella zona delle figure geometriche e nella scala sotto il disegno. Inoltre sotto una luce radente sono facilmente riconoscibili le tracce di uno stilo con cui era stato successivamente ripassato l'intero contorno del corpo²⁴. Questo permetteva dunque di ricopiare il contorno del corpo, le figure geometriche e la scala su un foglio sottostante, permettendo di duplicare più volte il disegno. È verosimile che ciò sia accaduto, poiché a quanto pare nel Cinquecento le idee di Leonardo sulla figura vitruviana erano state sviluppate nelle botteghe di diversi artisti, come testimoniano gli studi sulle proporzioni di Carlo Urbino, Ambrogio Figino ed Enea Salmeggia²⁵, sopra menzionati.

Dal Cinquecento al Novecento, la ricezione dello studio vinciano era ancora fondamentalmente improntata a considerazioni concrete e oggettive. Perfino Agrippa von Nettesheim, che plagio il testo leonardiano senza ritegno, lo fece in modo del tutto pragmatico. Solo nel corso del Novecento si affermò una lettura emblematica o un'elevazione metafisica con interpretazioni simboliche dell'*Uomo Vitruviano* di Leonardo. Tale processo iniziò nell'Italia fascista, in cui la figura divenne una proiezione simbolica

di idee di ordine metafisico e di concetti meccanicistici²⁶. Allo stesso tempo diventò anche una sorta di icona dell'antropologia popolare: in questo contesto lo studio leonardiano rappresentava una definizione essenziale dell'uomo per mezzo di leggi eternamente valide, dando espressione a una fede nelle costanti fisiche dell'umanità²⁷. Non molto più tardi, poco dopo la fine della seconda guerra mondiale, Rudolf Wittkower elevò infine l'*Uomo vitruviano* di Leonardo a simbolo dell'architettura rinascimentale e quindi a marchio distintivo di un'intera epoca²⁸. L'interpretazione proposta da Wittkower, che ebbe un'importanza capitale per la storia dell'architettura della seconda metà del Novecento, è strettamente legata al suo contatto con le idee dello storico dell'arte e teorico della cultura Aby Warburg. Nei mesi immediatamente precedenti la sua morte, nel 1929, questo studioso amburghese aveva lavorato alacremente al suo ultimo grande progetto, l'atlante *Mnemosyne*, rimasto incompiuto²⁹. Il tema portante del progetto era la trasmissione di antiche formule di pathos (*Pathosformel*) nell'arte del Rinascimento, insieme a riflessioni epistemologiche sulla pratica della rappresentazione simbolica nella cultura occidentale. La genesi del progetto è testimoniata da numerose osservazioni raccolte nel diario della "Biblioteca Warburg"³⁰. Nell'ultima delle diverse versioni del progetto, Warburg organizzò su un totale di 82 tavole una serie di immagini, la maggior parte delle quali provenienti dall'arte italiana del Rinascimento, di cui si era intensamente occupato durante la sua vita accademica. Il numero delle immagini e delle formule iconografiche selezionate subì variazioni considerevoli e anche il nome del progetto fu modificato più volte. L'ultimo titolo formulato dallo stesso Warburg poco prima della sua morte recitava: *Mnemosyne, serie di immagini per lo studio della funzione di valori espressivi fondamentali dell'antichità nella rappresentazione della vita in movimento nell'arte del Rinascimento europeo*³¹. Una caratteristica comune alla maggior parte delle tavole è che importanti rappresentazioni del movimento nell'arte rinascimentale sono associate a motivi dell'antichità ad esse affini dal punto di vista formale. Le tavole illustrano inoltre la sopravvivenza di antiche storie e divinità, di tradizioni di carattere astrologico e anche il ruolo di diversi temi e formule pittoriche della classicità, del Rinascimento e del Barocco ancora significativi all'epoca di Warburg.

L'*Atlante delle immagini*, pubblicato solo molti decenni dopo la morte dell'autore, è ben più di una semplice storia dell'immagine. Tale concetto è ben illustrato fin dalle tre tavole introduttive che hanno come tema questioni epistemologiche nonché la "prassi della simbolizzazione"³². Già queste tavole iniziali e alcune delle tavole seguenti illustrano l'idea che la visione razionale del mondo conquistata durante l'antichità andò perduta nei secoli successivi, per poi essere riscoperta nel Rinascimento. Un esempio particolarmente vivido di questo sviluppo fu

identificato da Warburg nell'astrologia come anche nella concezione del pantheon divino: se l'antichità aveva indagato il cielo delle stelle fisse secondo principi matematici e quindi in maniera razionale, le epoche successive avevano sovrapposto a tale concezione un'idea magico-mistica. Analogamente, la tradizione post-classica aveva tramutato gli dei dell'Olimpo in mostri informi al servizio di oscure pratiche magiche. Warburg sviluppò questi pensieri per la prima volta nel celebre saggio *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*. Negli affreschi del palazzo egli vede una "volontà di liberare l'umanità greca dalla pratica medievale e latina di matrice orientale": è così che si realizza l'intento di "restaurare l'Antico"³³. Nell'introduzione al suo atlante di immagini, Warburg riprende nuovamente questo concetto: nella pratica dell'astrologia ellenistica la "limpida naturalezza" del pantheon greco era stata "ammassata in una masnada di figure mostruose". Fu solo grazie all'osservazione più approfondita del cielo, all'inizio dell'epoca moderna, che l'uomo riuscì a riconquistare la visione razionale del mondo che era stata perduta nelle epoche successive alla classicità. Solo attraverso una rappresentazione realistica degli dèi dell'Olimpo a Palazzo Schifanoia, i "deformi geroglifici del destino" della tradizione medievale erano stati ricondotti a una "credibilità umana"³⁴.

Nella "Tavola B" (fig. 1) posta a introduzione dell'atlante, Warburg cerca di illustrare tale idea di "restaurazione dell'Antico" e di ritorno agli ideali classici utilizzando come esempio le illustrazioni del corpo umano. A tal fine organizza diverse raffigurazioni che esprimono la connessione tra singole parti del corpo e il cosmo sotto forma di costellazioni e pianeti. Ad esempio, per buona parte dell'epoca moderna furono illustrati vari "uomini zodiacali", di cui Warburg riporta alcune varianti sulla sua tavola. Il fulcro di questa rappresentazione zodiacale era un corpo umano nudo i cui singoli organi e arti erano collegati ai segni dello zodiaco: il corpo rappresentava dunque il cosmo ed era direttamente soggetto alla sua influenza. Lo stesso valeva per i cosiddetti "uomini dei salassi": qui ogni parte del corpo umano, in particolar modo le regioni con vene facilmente accessibili, veniva associata a determinati segni dello zodiaco e alle fasi lunari, e i cosiddetti flebotomisti (i "medici" che si occupavano dei salassi) basavano i trattamenti dei loro pazienti su questa mappatura astrologica. Anche la pratica del salasso, dunque, veniva eseguita secondo i dettami delle costellazioni. Warburg definisce questi processi di mappatura del corpo come "diversi gradi di influenza del sistema cosmico sull'Uomo"³⁵.

Vanno nella stessa direzione anche le due xilografie che chiudono la "Tavola B" dell'Atlante, in basso a destra, provenienti da *De occulta philosophia libri tres* di Agrippa von Nettesheim³⁶, che pongono il corpo umano in una relazione magicamente determinata con gli influssi dei pianeti. In un caso l'uomo è imbrigliato in un pentacolo le cui

punte indicano i simboli astronomici di Marte, Giove, Saturno, Mercurio e Venere. Il destino dell'uomo è dunque interamente soggetto all'influenza dei pianeti. Lo stesso principio è seguito, nell'ultima figura, dalla rappresentazione di un palmo di mano con i simboli dei pianeti. Tale mappatura dovrebbe consentire al chiromante di leggere il destino di una persona nelle linee del suo palmo.

In contrasto con queste testimonianze di pratiche superstiziose si pongono invece i due studi sulle proporzioni di Albrecht Dürer e Leonardo, collocati da Warburg nella fila centrale della tavola, in cui l'autore vede una "riduzione dell'armonia alla geometria astratta"³⁷, che prende il posto di idee e vincoli condizionati cosmicamente. Warburg contrappone dunque la razionalità della geometria alla pratica magica delle rappresentazioni degli uomini dei sassi e dello zodiaco raffigurati nella parte superiore. Con gli studi sulle proporzioni di Leonardo e Dürer si realizza pertanto la restaurazione dell'Antico nell'arte del Rinascimento. In particolare l'*Uomo vitruviano* di Leonardo, posto al centro della "Tavola B", diventa nell'interpretazione di Warburg il simbolo stesso di un'epoca.

Il suo punto di vista è in realtà parziale, poiché riduce lo studio leonardiano a una forma apparentemente definita solo da parametri geometrici e pertanto dalle connotazioni simboliche. Warburg non ha alcuna cognizione delle basi empiriche di Leonardo, che gli sarebbero state

facilmente rivelate da una lettura del suo testo. Ignorò completamente anche gli studi antropometrici che condussero Leonardo a una lettura indipendente da Vitruvio, e che già Jean Paul Richter aveva inserito nella sua raccolta *Literary Works of Leonardo da Vinci*. L'interesse di Warburg, d'altra parte, era rivolto al simbolo e non alla realtà sociale, artistica e tecnica di Leonardo. In questo modo, tuttavia, lo stesso Warburg contribuì al mito di Leonardo e alla trasformazione della sua opera in icona, cedendo forse proprio a quella magia che aveva voluto dominare con l'aiuto del suo atlante.

¹ A tale proposito cfr. per es.: Perissa Torrini 2009; Salvi 2012a.

² Pedretti 1977, I, p. 244 sgg.; Leuschner 2009, pp. 425-440.

³ Tory 1529, f. 46v.

⁴ Agrippa 1533, ff. 163, 165 [xilografie] e 166 [testo di Leonardo]; Zöllner 1985, pp. 229-234.

⁵ Gauricus 1504, ff. b3v-b-b5v.

⁶ Vitruvio, Cesariano 1521, ff. 49r e 50r.

⁷ Giorgi 1525, ff. 1r e 101r-v; Zöllner 1989, pp. 334-352; Berra 1993, pp. 159-310.

⁸ Panofsky 1940; Pedretti 1977, I, pp. 48-75; Berra 1993; Bora 2007, pp. 29-39.

⁹ Pedretti 1977, I, pp. 244 sgg.; Leuschner 2009.

¹⁰ Bossi 1810, p. 2008.

¹¹ Richter 1883 (ed. cons. 1970), II, pp. 393-421.

¹² Leuschner 2009.

¹³ Clark 1939; Popp 1928.

¹⁴ Vitruvio / Fensterbusch 1981, pp. 136-143.

¹⁵ Zöllner 1987.

¹⁶ Vitruvio / Cesariano 1521, f. 50r.

¹⁷ Richter 1883 (ed. cons. 1970), II, pp. 363 e 375.

¹⁸ Sgarbi 1993, pp. 31-51; Sgarbi 2012, pp. 176-186.

¹⁹ Zöllner 1987, pp. 23-43; Berra 1993.

²⁰ Richter 1883 (ed. cons. 1970), II, p. 343.

²¹ Richter 1883 (ed. cons. 1970), I, pp. 249-258 e tavv. VIII-XX; Keele, Pedretti 1978-1980, I, ff. 25-31; Zöllner 1987, pp. 77-87; Berra 1993.

²² Richter 1883 (ed. cons. 1970), I, pp. 97 e 372.

²³ Richter 1883 (ed. cons. 1970), I, pp. 24 sgg., 33, 119 e II, pp. 239-240.

²⁴ Salvador 2009, pp. 57-67.

²⁵ Pedretti 1970, I, pp. 48-75; Berra 1993; Bora 2007.

²⁶ Leuschner 2009.

²⁷ Leuschner 2012, pp. 213-246.

²⁸ Wittkower 1949.

²⁹ Warburg, Warnke, Brink 2000.

³⁰ Michels, Schoell-Glass 2001, pp. 320, 336 sgg., 434-437, 543, 551 sgg. e *passim*.

³¹ Michels, Schoell-Glass 2001, p. 543.

³² Zöllner 1987, pp. 13-16; Johnson 2012, p. 27.

³³ Warburg 1922, p. 191.

³⁴ Warburg 2000, p. 5.

³⁵ Warburg 2000, p. 10.

³⁶ Agrippa 1533, ff. 163r e 168r.

³⁷ Warburg 2000, p. 10.