

Erwin Panofsky
Il significato nelle arti visive

Introduzione di Enrico Castelnuovo e Maurizio Ghelardi

Titolo originale *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*

© 1955 by Erwin Panofsky

© 1962, 1996 e 1999 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

Traduzione di Renzo Federici

www.einaudi.it

ISBN 88-06-15234-3

Einaudi

Parte seconda

La storia della teoria delle proporzioni del corpo umano
come riflesso della storia degli stili *

Gli studi sul problema delle proporzioni sono accolti generalmente con scetticismo o, almeno, con scarso interesse. L'uno e l'altro atteggiamento non sorprendono. La sfiducia dipende dal fatto che lo studio delle proporzioni troppo spesso cede alla tentazione di voler decifrare negli oggetti proprio quello che vi è stato messo; l'indifferenza si spiega invece con il modo di vedere soggettivo dei moderni per cui l'opera d'arte è qualcosa di decisamente irrazionale. Un moderno, ancora sotto l'influenza di questa interpretazione romantica dell'arte, trova la cosa di nessun interesse, o addirittura di impaccio, quando lo storico gli spiega che alla base di questa o quella rappresentazione sta un razionale sistema di proporzioni, o addirittura un preciso schema geometrico.

Tuttavia non è infruttuoso per lo storico dell'arte (che naturalmente si tenga ai dati positivi e preferisca lavorare su materiale magari scarso, ma non dubbio) esaminare la storia dei canoni delle proporzioni. Non solo è importante sapere se certi artisti o certe epoche hanno cercato o no di aderire a un sistema di proporzioni, ma anche di conoscere il modo con cui eventualmente hanno realizzato tale sistema. Sarebbe infatti un errore credere che le teorie delle proporzioni siano in ogni epoca una sola e sempre la stessa. Ci sono fondamentali differenze tra il metodo degli egizi e quello di Policleto, tra i procedimenti di Leonardo e quelli del Medioevo: e sono differenze così grandi e (quel che più importa) di tale natura che finiscono per rispecchiare le fondamentali differenze che intercorrono tra l'arte dell'Egitto e quella dell'antichità classica, tra l'arte di Leonardo e quella del Medioevo. Se, considerando i vari sistemi di proporzioni a noi noti, ci sforziamo di intenderne il significato più che le apparenze esteriori, se concentriamo la nostra attenzione meno sulla soluzione raggiunta e più invece sul problema posto dai diversi sistemi, questi

* Pubblicato con il titolo *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*, in «*Monatshefte für Kunstwissenschaft*», XIV (1921), pp. 188-219.

finiranno per rivelarsi a noi come espressioni di quella stessa «volontà artistica» (*Kunstwollen*) che si è realizzata nelle architetture, nelle sculture, nei quadri di un certo periodo o di un dato artista. La storia della teoria delle proporzioni è un riflesso della storia dello stile: più ancora, dato che quando si tratta di formulazioni matematiche è possibile intendersi senza rischio di equivoci, si può dire che questo riflesso spesso risulta più chiaro del suo originale. Si può cioè affermare che la teoria delle proporzioni esprime in forma più chiara, o almeno più definibile, dell'arte stessa quel concetto del *Kunstwollen* che così spesso è fonte di perplessità.

I.

Per una teoria delle proporzioni, se con una definizione dobbiamo cominciare, intendiamo un sistema che fissa i rapporti matematici tra le varie membra di un essere vivente, in particolare degli esseri umani, in quanto pensati come soggetti di una rappresentazione artistica. Già da questa definizione possiamo prevedere la diversità delle vie seguite dagli studi delle proporzioni. I rapporti matematici potevano essere espressi mediante la divisione di un tutto in tante parti, come pure mediante la moltiplicazione di un'unità base; lo sforzo per determinare tali rapporti può essere stato guidato da un'aspirazione alla bellezza come da un interesse per la «norma» o, infine, dalla necessità di stabilire una convenzione; ma soprattutto, le proporzioni possono essere state studiate in vista dell'oggetto della rappresentazione o invece della rappresentazione dell'oggetto. C'è certamente una gran differenza fra la domanda: «Qual è il normale rapporto tra la lunghezza dell'avambraccio e quella di tutto il corpo in una persona che sta in posizione di riposo davanti a me?» e l'altra domanda: «Come dovrò ridurre la lunghezza di quella parte che corrisponde all'avambraccio in rapporto alla lunghezza di quella parte che corrisponde a tutto il corpo sulla mia tela o sul mio blocco di marmo?» La prima è una domanda che riguarda le proporzioni «oggettive», una domanda la cui risposta precede l'attività artistica; la seconda invece riguarda le proporzioni «tecniche» ed è una domanda la cui risposta appartiene al processo artistico vero e proprio, e che d'altronde può porsi,

e a cui si può dare risposta, solo quando la teoria delle proporzioni coincide con (o addirittura è in funzione di) una teoria della costruzione.

Tre perciò, e fundamentalmente diverse, erano le possibilità nel proporsi una «teoria delle misure umane». Tale teoria poteva mirare alla definizione delle proporzioni «oggettive», senza curarsi del loro rapporto con quelle «tecniche»; poteva mirare a fissare proporzioni «tecniche» senza preoccuparsi del loro rapporto con quelle «oggettive»; poteva infine considerarsi libera dall'obbligo di scegliere, e ciò avviene quando proporzioni «tecniche» e proporzioni «oggettive» coincidono.

Quest'ultima possibilità si è realizzata, nella sua forma pura, una sola volta: nell'arte egizia¹.

Tre sono anche le condizioni che possono impedire la coincidenza di dimensioni «tecniche» e dimensioni «oggettive», e l'arte egizia (quando non intervennero particolari circostanze a creare effimere eccezioni) seppe sostanzialmente renderle tutte e tre nulle, o meglio seppe ignorarle. La prima è il fatto che in un corpo organico ogni movimento altera le dimensioni della parte che si muove e insieme delle altre parti; la seconda, che l'artista, ubbidendo alle normali condizioni di visione, vede il soggetto secondo un certo scorcio; la terza, che anche l'eventuale osservatore vede l'opera finita secondo un suo scorcio che, nel caso sia sensibile (ad esempio nel caso di sculture collocate più in alto dell'occhio), deve essere compensato con l'abbandono voluto delle proporzioni oggettivamente corrette.

Nessuna di queste condizioni resiste nell'arte egizia. I «raffinamenti ottici» che correggono l'impressione visiva dell'osservatore (le *temperatura* da cui, secondo Vitruvio, dipende l'effetto «euritmico» dell'opera) sono rifiutate per principio. I movimenti delle figure non sono organici ma meccanici, consistono cioè in semplici spostamenti delle posizioni delle singole membra, che non interessano né la forma, né le dimensioni del resto del corpo. Anche lo scorcio (e così pure il modellato che attraverso la luce e l'ombra completa quel che lo scorcio realizza col disegno) fu deliberatamente rifiutato in questa fase. Tanto la pittura che il rilievo (che per questo non sono, nell'arte egizia, cose stilisticamente diverse) rinunciarono a quell'apparente estensione del piano nella terza dimen-

¹ E, in certa misura, nell'arte, stilisticamente analoga, dell'Asia e della Grecia arcaica.

sione, che è necessaria per realizzare il naturalismo ottico (*σκιαγραφία*); e la scultura rifuggì da quell'apparente appiattimento dei volumi tridimensionali che è richiesto dal principio hildebrandiano della *Reliefhaftigkeit*. Nella scultura, non meno che nella pittura e nel rilievo, il soggetto viene così ad essere rappresentato in un aspetto che, strettamente parlando, non è per nulla un *aspectus* (« veduta »), ma un piano geometrico. Tutte le parti della figura umana sono trattate in modo da presentarsi o in una proiezione totalmente frontale o di puro profilo¹. Questo avviene per la scultura a tutto tondo come per le arti bidimensionali, con l'unica differenza che la scultura a tutto tondo, operando con blocchi a più facce, può rendere tutte le proiezioni nella loro integrità ma separatamente, mentre le arti bidimensionali le rendono in modo incompleto ma in un'immagine unitaria: rappresentano testa e fianchi nettamente di profilo, torso e braccia di fronte.

Nelle sculture condotte all'ultima elaborazione, in cui cioè tutte le parti sono state pienamente modellate, l'impianto geometrico, che fa pensare a una pianta architettonica, non è altrettanto evidente che nelle pitture o nei rilievi; ma molte opere rimaste incompiute ci permettono di constatare che perfino nella scultura la forma finale è costantemente determinata da una sottostante trama geometrica tracciata originariamente sulle facce del blocco. Evidentemente l'artista tracciava quattro disegni distinti sulle quattro facce verticali del blocco (aggiungendovene, in certi casi, un quinto, che era una vera e propria pianta, sulla faccia orizzontale superiore)²; continuava poi eliminando il superfluo del blocco in modo che la forma risultasse chiusa in un sistema di piani che si incon-

¹ Un'importante eccezione può notarsi, per quanto riguarda la pittura e il rilievo, solo nella parte sopra l'anca; ma anche qui non si tratta di vero scorcio, cioè della resa naturalistica di una parte del corpo « in movimento »; si tratta piuttosto di una connessione grafica tra la impostazione frontale del busto e l'impostazione di profilo delle gambe: una forma che risultava quasi automaticamente quando queste due parti erano congiunte attraverso i contorni. Fu compito dell'arte greca sostituire questa configurazione grafica con una forma che rendesse la torsione in atto, cioè un « mutamento » che realizza una transizione fluida tra due « stati »: come la mitologia greca predilesse le metamorfosi così l'arte greca insistette su quei movimenti transizionali - Aristosseno direbbe « critici » - che noi siamo soliti indicare come « contrapposto ». Questo è particolarmente evidente nelle figure recline; si confronti ad esempio la dea egizia della terra Keb con certe figure gettate a terra come i Giganti nel frontone del « Secondo tempio di Athena ».

² Il disegno in pianta era necessario quando le dimensioni principali della figura erano in orizzontale anziché in verticale, come in rappresentazioni di animali, sfingi o figure distese, e nei gruppi composti di parecchie figure distinte.

travano ad angolo retto ed erano collegati da passaggi smussati; infine eliminava gli spigoli troppo vivi risultanti da questo sistema di lavoro (fig. 17). Oltre a queste sculture incompiute, ci è pervenuto un cartone di bottega di uno scultore (ultimamente nei Musei di Stato di Berlino) che illustra anche più chiaramente il metodo di lavoro, da maestri muratori, di questi artisti. Come se si fosse trattato di costruire una casa, lo scultore ha preparato per la sua sfinge parecchi disegni: un alzato frontale, una pianta, un alzato di profilo (una minima parte di quest'ultimo rimane nel papiro), sicché anche oggi l'opera potrebbe essere eseguita sulla scorta di questi disegni (fig. 18)¹.

In queste condizioni potremmo sentirci dispensati, come cosa del tutto ovvia, dal discutere se la teoria delle proporzioni dell'arte egizia abbia mirato a dimensioni « oggettive » o a dimensioni « tecniche », se abbia aspirato ad essere un'antropometria o una teoria della costruzione artistica: naturalmente è stata l'una cosa e l'altra insieme. In effetti determinare le proporzioni « oggettive » di un soggetto, cioè ridurne l'altezza, la larghezza e la profondità a grandezze misurabili, non significa altro che definire quelle che sono le sue dimensioni nella veduta frontale, nella veduta laterale e nella pianta. Dato che una rappresentazione egizia si limitava a questi tre piani (con la differenza che lo scultore li giustapponeva senza fonderli, mentre il maestro di un'arte bidimensionale li fondeva), le proporzioni « tecniche » non potevano che coincidere con quelle « oggettive ». Le dimensioni relative dell'oggetto naturale, quali venivano a risultare nella veduta frontale, in quella laterale e in quella planimetrica, non potevano essere diverse dalle dimensioni relative dell'oggetto artistico. Se ad esempio l'artista egizio partiva dal principio che la lunghezza complessiva di una figura umana dovesse dividersi in diciotto o ventidue unità e, di più, sapeva che la lunghezza del piede era di tre o di tre e mezzo di queste unità, e la lunghezza del polpaccio di cinque²; con questo sapeva anche le misure che doveva segnare sul fondo del suo dipinto o sulle facce del suo blocco.

¹ « Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen », XXXIX (1917), coll. 105 sgg. (Borchardt).

² La suddivisione in diciotto quadrati caratterizza il « canone primitivo », quella in ventidue il « canone tardo ». Ma in entrambi la parte superiore della testa (la parte sopra l'os frontale nel canone primitivo, la parte sopra l'attaccatura dei capelli in quello tardo) non viene calcolata in quanto le diversità della pettinatura e nel copricapo richiedevano una certa

Da molti esempi che ci sono pervenuti¹ sappiamo che gli egiziani eseguivano questa suddivisione della pietra o della superficie muraria mediante un reticolo accuratamente quadrettato a maglie quadrate eguali, e che seguivano questo procedimento non solo per le rappresentazioni di figure umane ma anche per quelle di animali, che del resto hanno una grande importanza nella loro arte². Lo scopo di questo reticolo potrà essere meglio inteso se lo si confronti con il sistema, solo in apparenza analogo, di quadrettatura usato dagli artisti moderni per trasporre le loro composizioni dal bozzetto a grandi superfici (*mise au carreau*). Mentre il procedimento moderno presuppone un disegno preparatorio, che per sé non è vincolato a nessuna maglia di quadri e sul quale le linee orizzontali e verticali vengono sovrapposte in un secondo tempo e in punti scelti arbitrariamente, il reticolo usato dagli artisti egizi precede il disegno e predetermina il risultato finale. Poiché le sue linee più significative passano sempre per certi punti fissi del corpo umano, esso indica immediatamente al pittore o allo scultore come organizzare la sua figura: questi saprà fin dall'inizio che deve far cadere la caviglia sulla prima linea orizzontale, il ginocchio sulla sesta, le spalle sulla diciottesima, e così via (fig. 1).

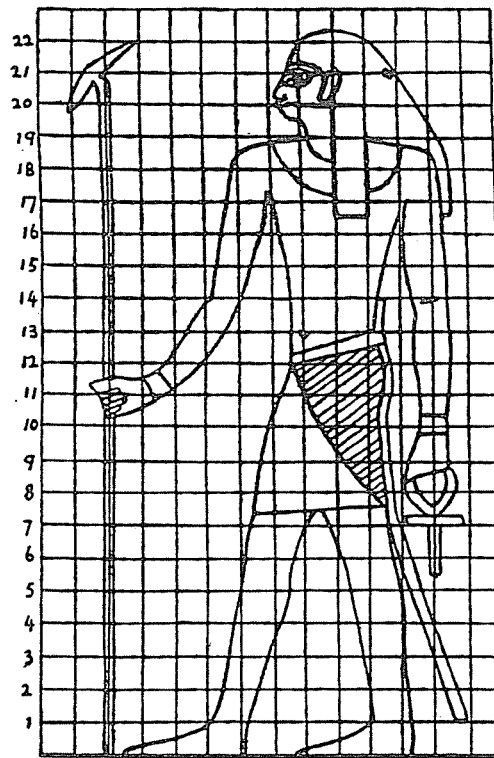
In breve, la maglia egiziana non ha funzione traspositiva ma costruttiva, e può utilmente servire, oltre che per fissare le dimensioni, anche per definire il movimento. Poiché azioni come l'incedere o lo slanciarsi erano rappresentate solo con mutamenti stereotipi della posizione delle membra e non cambiando il loro giuoco anatomico, anche il movimento poteva essere adeguatamente definito attraverso dati puramente quantitativi. Era, ad esempio, convenuto che in una figura considerata in atto di avanzare la lunghezza del passo (misurata dalla punta di un piede alla punta dell'altro) fosse di dieci unità e mezza, mentre questa distanza in una figura in posizione di quiete era fissata in quattro unità e mezza o

libertà d'azione. Cfr. H. SCHÄFER, *Von ägyptischer Kunst*, Lipsia 1919, II, p. 236, nota 105 e l'articolo veramente illuminante di C. C. EDGAR, *Remarks on Egyptian «Sculptor' Models»*, in «Recueil de travaux relatifs à la philologie... égyptienne», XXVII (1905), pp. 137 sgg.; cfr. anche ID., introduzione al *Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire*, XXV, *Sculptors' Studies and Unfinished Works*, Cairo 1906.

¹ Particolarmente numerosi nel Museo del Cairo; cfr. anche l'interessante ciclo di pitture murali di Tolomeo I al Pelizaeus Museum di Hildesheim.

² EDGAR, *Catalogue ecc. cit.*, p. 53; cfr. anche A. ERMANN, in «Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen», XXX (1908), pp. 197 sgg.

cinque e mezza¹. Senza troppo esagerare si potrebbe dire che quando un artista egiziano, che avesse familiare questo sistema di proporzioni, riceveva l'incarico di raffigurare una figura eretta, seduta o in atto di cam-



I. « Canone tardo » dell'arte egizia.

minare, il risultato era del tutto prevedibile una volta fissata la misura assoluta della figura².

Questo metodico ricorso degli egiziani a una teoria delle proporzioni

¹ Cfr. ad esempio E. MACKAY, in «Journal of Egyptian Archaeology», IV (1917), tav. XVII. Per altri riguardi però l'articolo del Mackay non sembra raggiungere la solidità delle opere di Edgar.

² Per converso le dimensioni assolute sono, naturalmente, determinate da un singolo quadrato della maglia, per cui è possibile all'egittologo ricostruire l'intera figura da un frammento anche minimo della maglia.

riflette chiaramente il loro *Kunstwollen*, tendente non a ciò che è mutevole, ma a ciò che è costante, non a tradurre in simboli il presente vivo, ma a realizzare un'eternità senza tempo. La figura umana creata da un artista del tempo di Pericle era supposta investita da una vita solo apparente e tuttavia «attuale» nel senso aristotelico del termine: era cioè una semplice immagine, ma un'immagine che rispecchiava l'organica funzionalità dell'essere umano. La figura umana creata da un egiziano era supposta investita di una vita reale, tuttavia una vita solo «potenziale», nel senso aristotelico: riproduceva cioè, in una replica più durevole, la forma, non la funzione, dell'essere umano. Difatti sappiamo che la statua tombale egizia doveva non simulare una vita sua, ma servire di base a un'altra vita, quella del *Kā*. Per i greci l'effigie plastica ricorda un essere che è stato vivo; per gli egiziani è un corpo che attende di essere richiamato in vita. Per i greci l'opera d'arte esiste in una sfera di idealità estetica, per gli egiziani in una sfera di realtà magica. Per gli uni fine dell'artista è l'imitazione (*μίμησις*), per gli altri la ricostruzione.

Torniamo ancora un momento al disegno preparatorio per una sfinge di cui si è parlato. Vi si vedono impiegati non meno di tre diversi tipi di reticolo e doveva essere così in quanto questa particolare sfinge, che tiene fra le zampe una piccola figura di dea, è composta di tre parti eterogenee, ognuna delle quali esige un suo proprio sistema di costruzione: il corpo di leone, le cui proporzioni seguono il canone conveniente per questa specie di animali; la testa umana, che è suddivisa secondo lo schema delle cosiddette Teste Reali (solo al Cairo se ne conservano più di quaranta modelli); e la piccola dea che è costruita in base al tradizionale canone dei ventidue quadrati prescritto per la figura umana intera¹. Così la figura da rappresentare è una pura «ricostruzione» risultante da tre nuclei, ognuno dei quali è concepito e proporzionato come se dovesse stare a sé. Anche quando doveva combinare tre elementi eterogenei in una sola immagine, l'artista egizio non reputava necessario modificare il rigido sistema di proporzioni, proprio a ognuno dei tre elementi, in vista

¹ È questa «particolare anomalia rispetto agli altri disegni a reticolo» che assicura speciale importanza al papiro con la Sfinge di Berlino: che vi risultino impiegati tre diversi sistemi di proporzione (l'anomalia si spiega facilmente col fatto che l'organismo in questione non è omogeneo) prova in modo irrefutabile che il sistema egiziano dei quadrati uguali non era un metodo di trasporto ma un canone. Per la semplice *mise au carreau* gli artisti usavano sempre, naturalmente, una trama uniforme.

di quell'organica unità che nell'arte greca si afferma invece perfino in una chimera.

II.

Da quanto s'è detto è facile intuire che l'arte classica greca doveva liberarsi completamente del sistema di proporzioni egizio. I principî dell'arte greca arcaica erano ancora simili a quelli dell'arte egizia; il superamento dell'arcaismo da parte dello stile classico consistette nell'accettare come valori artistici positivi per l'appunto quei fattori che gli egiziani avevano trascurato o negato. L'arte classica greca ammise il mutare delle dimensioni provocato dal movimento organico, lo scorcio risultante dal processo della visione, infine la necessità di correggere, in certi casi, l'impressione ottica dell'osservatore mediante adattamenti «euritmici»¹. Di qui l'impossibilità per i greci di elaborare un sistema di proporzioni che, fissando le dimensioni «oggettive», definisse nello stesso tempo, irrevocabilmente, anche quelle «tecniche». Essi potevano ammettere una teoria delle proporzioni solo a condizione che questa consentisse all'artista la libertà di variare le dimensioni «oggettive» caso per caso, in libere combinazioni; in breve, solo a condizione che la teoria si limitasse ad essere una antropometria.

È naturale perciò che della teoria greca delle proporzioni, quale si sviluppò e fu praticata nell'epoca classica, si sappia molto meno che del

¹ Cfr. l'episodio spesso ricordato di una Atena di Fidia, in cui la parte inferiore della figura, per quanto «oggettivamente» troppo corta, apparve «corretta» quando la statua fu collocata in opera e cioè a un livello più alto dell'occhio dell'osservatore (J. OVERBECK, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Kunst bei den Griechen*, Lipsia 1868, n. 772). Molto interessante è anche il passaggio poco noto del *Sofista* di Platone (235 E/236 A): «Οὐκουν ὅσοι γε τῶν μεγάλων πού τι πλάττουσιν ἔργων ἢ γράφουσιν. εἰ γὰρ ἀποδίδωεν τὴν τῶν καλῶν ἀληθινὴν συμμετρίαν, οἷσθ' ὅτι μικρότερα μὲν τοῦ δέοντος τὰ ἄνω, μέγιστα δὲ τὰ κάτω φαίνοιτ' ἂν διὰ τὸ τὰ μὲν πόρρωθεν, τὰ δ' ἔγγυθεν ὑφ' ἡμῶν ὁρᾶσθαι. ἄρ' οὖν οὐ χαίρειν τὸ ἀληθὲς εἰσαντες οἱ δημιουργοὶ νῦν οὐ τὰς οὐσας συμμετρίας, ἀλλὰ τὰς δοξούσας εἶναι καλὰς τοῖς εἰδώλοις ἐναπεργάζονται;» («Non solo coloro che eseguono qualche grande opera di scultura o pittura [scil. usano l'"illusione"]. Infatti se riproducessero le reali proporzioni delle belle forme, le parti superiori, voi capite, sembrerebbero più piccole e quelle inferiori più grandi di quel che dovrebbero poiché le prime si vedono a distanza, le seconde a portata di mano... Così non è vero che gli artisti abbandonano il vero e danno alle loro figure non le proporzioni effettive ma quelle che sembrano essere belle? »

sistema egizio. Una volta venuta meno la coincidenza di dimensioni «tecniche» e dimensioni «oggettive», non è piú possibile cogliere direttamente il sistema, o i sistemi, nelle opere d'arte¹. È possibile però averne qualche notizia dalle fonti letterarie, spesso in connessione con il nome di Policleto, il padre, o almeno colui che diede una vera formulazione all'antropometria greca classica².

Leggiamo, ad esempio, nei *Placita Hippocratis et Platonis* di Galeno:

τὸ δὲ κάλλος οὐκ ἐν τῇ τῶν στοιχείων, ἀλλ' ἐν τῇ τῶν μορίων συμμετρίᾳ συνιστασθαι νομίζει [Χρυσίππος], δακτύλου πρὸς δάκτυλον δηλονότι καὶ συμπάντων αὐτῶν πρὸς τε μετακάρπιον καὶ καρπὸν, καὶ τούτων πρὸς πῆχυν, καὶ πῆχεως πρὸς βραχίονα, καὶ πάντων πρὸς πάντα, καθάπερ ἐν τῷ Πολυκλείτου κανόνι γέγραπται³.

Anzitutto questo passo conferma quel che si sospettava fin dall'inizio: che il «canone» di Policleto aveva un carattere semplicemente antropometrico, cioè che suo fine non era di facilitare il trattamento compositivo dei blocchi di pietra o delle superfici da dipingere, ma esclusivamente definire le proporzioni «oggettive» della normale figura umana; in nessun modo serviva a predeterminare le misure «tecniche». All'artista che osservasse questo canone non si chiedeva di scartare le variazioni anatomiche e mimetiche, oppure gli scorci, e nemmeno gli si impediva di adattare, quando fosse necessario, le dimensioni della sua figura all'esperienza visiva soggettiva dell'osservatore (cosa che avviene ad esempio quando lo scultore allunga la parte superiore di una figura che deve essere

¹ Il ben noto rilievo metrologico di Oxford («Journal of Hellenic Studies», IV [1883], pp. 335 sgg.) non ha nulla a vedere con la teoria delle proporzioni artistiche, è solo un mezzo per fissare in forma standard quelle che potremmo chiamare le misure commerciali: 1 braccio ὄργυια = 7 piedi πόδες = metri 2,07, ogni piede essendo di metri 0,296. Quindi non si ha nessun tentativo di dividere proporzionalmente la figura umana che nel rilievo presenta queste misure.

² Dei teorici delle proporzioni menzionati da Vitruvio - Melanthis, Pollis, Demophilus, Leonidas, Euphranor ecc. - non conosciamo che i nomi. Il KALKMANN (*Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst*, «Berliner Winkelmannsprogramm», 53 [1893], pp. 437 sgg.) ha però tentato di far risalire le misure allegate da Vitruvio al canone di Euphranor. Un articolo piú recente del Foat (in «Journal of Hellenic Studies», XXXV [1914], pp. 225 sgg.) non ha aggiunto nulla di sostanziale a quel che già si sapeva della teoria classica delle proporzioni.

³ GALENO, *Placita Hippocratis et Platonis*, V, 3: «Crisippo... afferma che la bellezza non risiede nei singoli elementi ma nell'armoniosa proporzione delle parti, nella proporzione di un dito rispetto all'altro, di tutte le dita rispetto al resto della mano, del resto della mano rispetto al polso, di questo rispetto all'avambraccio, dell'avambraccio rispetto all'intero braccio, infine di tutte le parti a tutte le altre, come è scritto nel canone di Policleto».

posta in alto o ingrossa la parte lontana di un viso girato di tre quarti). In secondo luogo la testimonianza di Galeno caratterizza il principio della teoria policletea delle proporzioni come un principio che potrebbe dirsi «organico».

Come si è visto, l'artista-teorico egizio per prima cosa costruiva una rete di quadrati eguali¹ e entro questa rete inseriva i contorni della sua figura, senza preoccuparsi di far coincidere ogni linea del reticolo con nessi organicamente rilevanti del corpo. Possiamo osservare, ad esempio, che nel «canone tardo» egizio (fig. 1) le orizzontali 2, 3, 7, 8, 9, 15 passano per punti assolutamente insignificanti. L'artista-teorico greco seguiva la via opposta. Non partiva da un reticolo costruito meccanicamente, dentro al quale adattare in un secondo tempo la figura; partiva invece dalla figura umana, organicamente differenziata in torso, membra e parti delle membra, e in un secondo tempo cercava di definire come queste parti si accordassero le une alle altre e al tutto. Se, stando a Galeno, Policleto definiva il rapporto appropriato tra un dito e l'altro, un dito e la mano, la mano e l'avambraccio, l'avambraccio e il braccio e, infine, delle singole membra con l'intero corpo, questo significa che la teoria delle proporzioni della Grecia classica aveva abbandonato l'idea di costruire il corpo umano sulla base di un modulo assoluto, quasi sovrapponendo tanti piccoli blocchi architettonici: cercava invece di stabilire dei rapporti tra le membra, anatomicamente differenziate e distinte l'una dall'altra, e l'intero corpo. Alla base del canone policleteo c'era cioè non un principio di identità meccanica, ma un principio di organica differenziazione. Sarebbe stato assolutamente impossibile far rientrare i suoi risultati in una rete di quadrati. Per avere un'idea della perduta teoria dei greci dobbiamo pensare non al sistema di proporzioni egizio, ma al sistema in base al quale sono misurate le figure nel libro I del trattato di Albrecht Dürer sulle proporzioni umane (fig. v).

Le dimensioni di queste figure sono espresse in frazioni ordinarie

¹ L'unità di misura stessa corrisponde all'altezza del piede dal suolo al limite superiore della caviglia [e recentemente è stata definita come corrispondente al «pugno» o un terzo di un «palmo» (cfr. E. IVERSEN, *Canon and Proportion in Egyptian Art*, Londra 1955)]. Tuttavia il rapporto di quest'unità alle dimensioni delle singole membra varia; in realtà non è da escludere che addirittura non si volesse stabilire questo rapporto. Nel canone «primitivo» la lunghezza del piede è generalmente eguale a tre unità (cfr. però EDGAR, *Travaux*, p. 145), in quello «tardo» è eguale a quasi tre unità e mezzo ecc.

della loro altezza totale e la frazione ordinaria è in realtà il solo simbolo matematico legittimo per esprimere « rapporti di quantità commensurabili ». Dal passo tramandato da Galeno si ricava che anche Policleto coerentemente esprimeva la misura di una parte minore sotto forma di frazione ordinaria di una quantità maggiore (e alla fine del tutto), e che non pensava di esprimere le dimensioni sotto forma di multipli di un *modulus* costante. È appunto questo metodo, che rapporta le dimensioni direttamente l'una all'altra e le esprime l'una attraverso l'altra, invece di ridurle separatamente a un'unica unità neutra (cioè $X = \frac{Y}{4}$, anziché $X = 1$, $Y = 4$), che realizza quella subito evidente « Vergleichlichkeit Eins gegen dem Andern » (« rapportabilità di uno all'altro ») (Dürer), che è caratteristica della teoria classica. Non è un caso che Vitruvio, l'unico autore antico che ci abbia tramandato qualche dato preciso, numerico, sulle proporzioni del corpo umano (dati evidentemente desunti da fonti greche), li formuli esclusivamente in frazioni dell'altezza dell'intera figura¹; ed è stato accertato che nel *Doriforo* di Policleto le dimensioni delle parti più importanti del corpo possono esprimersi in frazioni del genere².

¹ Questo fatto è stato giustamente messo in evidenza dal KALKMANN (*op. cit.*, pp. 9 sgg.) per confutare coloro che vorrebbero dedurre da un passaggio di Galeno la descrizione di un sistema modulare. Costoro sono stati verosimilmente fuorviati dal termine δάκτυλος (dito) da essi interpretato come un'unità di misura, mentre si tratta della parte più piccola del corpo che sia da misurare.

Per comodità del lettore riporto le misure di Vitruvio:

- a) faccia (dall'attaccatura dei capelli al mento) = 1/10 (della lunghezza totale);
- b) mano (dal polso alla punta del medio) = 1/10;
- c) testa (dall'apice al mento) = 1/8;
- d) distanza della fossetta del collo dall'attaccatura dei capelli = 1/6;
- e) distanza della fossetta del collo all'apice della testa = 1/4;
- f) lunghezza del piede = 1/6;
- g) cubito = 1/4;
- h) larghezza del torace = 1/4.

È inoltre specificato che la faccia è divisa in tre parti eguali (fronte, naso, parte inferiore comprendente bocca e mento) e che l'intero corpo in posizione eretta con le braccia aperte si può inscrivere in un quadrato, invece quando stia con le braccia e le gambe aperte si può inscrivere in un cerchio che ha il centro nell'ombelico. [Per l'origine cosmologica di quest'ultime specificazioni cfr. ora F. SAXL, *op. cit.* alla Nota bibliografica].

Le misure a) e c) sono evidentemente in contraddizione con le misure d) e e), secondo le quali un dodicesimo anziché un quarantesimo rimarrebbe per la parte superiore del cranio. Dato che solo quest'ultimo valore può essere corretto, la correzione del testo deve essere in d) o in e). I teorici del Rinascimento, Leonardo ad esempio, introdussero varie correzioni a questo punto (cfr. la nota 2 a p. 97).

² KALKMANN, *op. cit.*, pp. 36-37.

Il carattere antropometrico e organico della teoria classica delle proporzioni è intimamente connesso con una terza caratteristica, la sua ambizione spiccatamente normativa ed estetica. Mentre il sistema egiziano vuole solo ridurre il convenzionale a una formula fissa, il canone policleteo ambisce a cogliere la bellezza. Galeno lo chiama esplicitamente una definizione di ciò « in cui consiste la bellezza » (κάλλος συνίστασθαι). Vitruvio presenta il suo piccolo elenco di misure come « le dimensioni dell'*homo bene figuratus* ». E l'unica definizione che si può far risalire con certezza a Policleto stesso suona così: « τὸ γὰρ εὖ παρὰ μικρὸν διὰ πολλῶν ἀριθμῶν γίγνεσθαι »¹ (« il bello si realizza poco a poco attraverso molti numeri »). Così il canone policleteo mirava a realizzare una « legge » estetica ed è ben caratteristico del pensiero classico che questa « legge » esso potesse immaginarla solo in forma di rapporti esprimibili in frazioni. Con la sola eccezione di Plotino e dei suoi seguaci, l'estetica classica identificò il principio della bellezza con la consonanza delle parti tra di loro e col tutto².

La Grecia classica dunque, al codice artigianale, meccanico, statico e convenzionale degli egizi contrappose un sistema di rapporti elastico,

¹ E. DIELS, in « Archäologischer Anzeiger » (1889), nota I, p. 10.

² Può cadere a proposito, a questo punto, discutere i tre concetti affini della teoria estetica di Vitruvio: *proportio*, *symmetria*, e *eurhythmia*. Il concetto di *eurhythmia* è quello che presenta meno difficoltà. Come abbiamo più d'una volta ricordato (cfr. anche KALKMANN, *op. cit.*, pp. 9 sgg. nota, e anche pp. 38 sgg. nota) essa deriva da quei « correttivi ottici » che, aumentando o diminuendo le dimensioni che sarebbero corrette da un punto di vista oggettivo, neutralizzano le alterazioni soggettive dell'opera d'arte. Donde, secondo Vitruvio, I, 2, l'*eurhythmia* consiste in una « venusta species commodusque aspectus »; essa è la qualità distintiva di ciò che Philo Mechanicus (citato da Kalkmann) chiama « τὰ ὁμόλογα τῆ ὁράσει καὶ εὐρυθμῶ φαινόμενα », cioè di « ciò che appare grato ed euritmico al senso della vista ». In architettura questo comporta, ad esempio, di rafforzare le colonne angolari dei tempi peripteri, le quali, altrimenti, a causa dell'irradiazione, apparirebbero più esili delle altre; oppure comporta l'incurvatura degli stilobati e degli epistili. La differenza tra *proportio* e *symmetria* è più difficile a determinare in quanto entrambi questi termini sono ancora in uso, ma hanno assunto significato del tutto diverso. Nell'uso che ne fa Vitruvio mi sembra che *symmetria* (« simmetria » nel senso etimologico) stia a *proportio* come la definizione di una norma sta all'applicazione della stessa. *Symmetria*, definita (in I, 2) come « ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus » (« l'appropriata armonia che emerge dalle membra dell'opera stessa e la corrispondenza metrica che risulta dalle parti separate in rapporto all'aspetto dell'intera figura »), è quel che può chiamarsi il principio estetico: la reciproca relazione tra le membra e la consonanza tra le parti e il tutto. *Proportio*, d'altro canto, definita (in III, 1) come « ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio » (« la coordinazione metrica, in tutta l'opera, della rata pars [il modulo, l'unità di misura] e del tutto »), è il metodo tecnico attraverso il quale queste armoniose relazioni sono, per usare le parole di Dürer, « poste in pratica »: l'architetto assume un modulo (*rata pars*, ἐμβάτης) moltiplicando il quale (IV, 3) ottiene

dinamico ed esteticamente rilevante. E del contrasto fu certamente consapevole l'antichità stessa. Diodoro Siculo ci racconta, nel capitolo XCVIII del suo libro I, questo episodio. Nei tempi antichi (cioè nel VI secolo a. C.) due scultori, Telekles e Theodoros, fecero una statua votiva in due parti separate; mentre il primo preparava la sua parte a Samo, il secondo preparava la sua a Efeso; e quando furono messe insieme, l'una corrispondeva perfettamente all'altra. Questo metodo di lavoro, continua l'episodio, non era comune tra i greci, ma tra gli egiziani. Fra costoro infatti « le proporzioni della statua non erano determinate, come avveniva in Grecia, in base all'esperienza visiva » (« ἀπὸ τῆς κατὰ τὴν ὄρασιν φαντασίας »): bastava che le pietre fossero squadrate, sezionate ed approntate, e già le dimensioni erano « immediatamente » (« τὸ τὴνκαῦτα ») definite fino ai più piccoli dettagli¹. In Egitto, attesta Diodoro², l'intera struttura del corpo era suddivisa in ventun parti eguali e un quarto³;

le dimensioni effettive, metriche dell'opera (come quando un architetto moderno, che abbia deciso di costruire una sala di soggiorno le cui dimensioni siano regolate sul rapporto 5 : 8, fissa le proporzioni effettive della stanza in questo modo: diciotto piedi e nove pollici per trenta piedi). La *proportio* quindi non è qualcosa che determina la bellezza, ma semplicemente ne assicura la pratica realizzazione. Vitruvio d'altronde è molto esplicito nel caratterizzarla come ciò attraverso cui *symmetria* efficitur e insiste contemporaneamente sul fatto che la *proportio* a sua volta deve essere « accordata alla simmetria » (« universae proportionis ad symmetriam comparatio »). In breve, *proportio*, che potrebbe ottimamente tradursi come « riduzione in scala », è un metodo di tecnica architettonica che, dal punto di vista classico, è di scarsa importanza per le arti figurative. Vitruvio è perfettamente coerente quando include il suo esame delle proporzioni umane non nella trattazione della *proportio* ma in quella della *symmetria* e quando, come già si è detto, esprime tali proporzioni non in multipli di un modulo, ma come frazioni della lunghezza totale del corpo. Egli si interessa al modulo, alla *commodulatio*, solo in quanto metodo pratico di misura; per contro può immaginare l'« appropriata armonia » delle dimensioni, la cui determinazione precede questa *commodulatio*, solo in termini di rapporti (da esprimere in frazioni) che derivano dall'organica articolazione del corpo stesso (o, nell'architettura, dell'edificio stesso). Cfr. anche KALKMANN, *op. cit.*, p. 9, nota 2: « La *proportio* riguarda solo la costruzione mediante il modulo, la *rata pars*. La *symmetria* è un fattore aggiuntivo: i membri devono essere armoniosamente e convenientemente accordati l'uno all'altro, un'esigenza che la *proportio* non aveva ancora posto »; cfr. inoltre A. JOLLES, *Vitruus Aesthetic* (tesi), Friburgo 1906, pp. 22 sgg.

¹ Si riscontra una notevole analogia tra questa descrizione e il versetto di Isaia (44, 13) in cui l'attività dei « fabbricatori di immagini scolpite » (assiro-babilonesi) è descritta nel modo seguente: « Il carpentiere disegna il suo disegno; lo delimita con una linea; lo riempie con piani e lo rileva col compasso e fa ciò imitando la figura di un uomo, accordandosi alla bellezza di un uomo... »

² È da notare che Diodoro, a proposito dei greci, parla di *συμμετρία* (« armonica proporzione »), ma a proposito degli egizi parla di *κατασκευή* (« struttura », « costruzione »).

³ Si ha qui un lieve errore in quanto le parti in cui la figura era divisa erano ventidue. Il principio però è stato inteso perfettamente, in particolare il fatto che per l'apice della testa è riservata una piccola porzione (un quarto) al di fuori dello schema effettivo di misu-

perciò, una volta deciso il formato della figura da eseguire, gli artisti potevano dividersi il lavoro e perfino eseguirlo in luoghi diversi, e tuttavia le parti avrebbero finito per combaciare accuratamente.

Sia o non sia vero il contenuto aneddótico di questo curioso episodio, certo è che rivela una notevole coscienza del divario esistente non solo tra arte egizia e arte classica greca, ma anche tra le diverse teorie delle proporzioni che stavano alla base dell'una e dell'altra. Il racconto di Diodoro è importante non tanto perché conferma l'esistenza di un canone egizio, ma perché mette in rilievo il suo significato unico per la produzione di un'opera d'arte. Un canone anche sviluppatissimo non avrebbe consentito a due artisti di fare ciò che si racconta di Telekles e Theodoros se appena le proporzioni « tecniche » dell'opera d'arte avessero cominciato a divergere dai dati « oggettivi » stabiliti nel canone. Due scultori greci del V, non diciamo poi del IV secolo, pur perfettamente d'accordo sia sul sistema di proporzioni, che sul formato complessivo della figura da realizzare, non avrebbero potuto condurre ognuno una parte dell'opera separatamente: anche mantenendosi strettamente aderenti al canone di misure convenuto, sarebbero stati pur sempre liberi per quanto riguardava la configurazione formale¹. Perciò l'opposizione che Diodoro vuol mettere in evidenza difficilmente può consistere, come si è supposto, nel fatto che i greci, di contro agli egizi, non avessero affatto un canone e proporzionassero invece le loro figure « a occhio »², a parte il fatto che Diodoro deve aver conosciuto, sia pure indirettamente,

razione. Pure degno di nota è l'acume, da vero storico dell'arte, con cui Diodoro coglie l'affinità di stile che intercorre tra l'arte egizia e quella arcaica greca per cui possono essere trattate come un tutt'uno di contro allo stile classico. Cfr. anche il capitolo precedente in cui si discute del mitico fondatore della scultura greca: « τὸν τε ῥυθμὸν τῶν ἀρχαίων κατ' Αἰγυπτῶν ἀδριάντων τὸν αὐτὸν εἶναι τοῖς ὑπὸ Δαιδάλου κατασκευασθεῖσι παρὰ τοῖς Ἑλλησι ».

¹ In diversa posizione si trova perciò il JOLLES, *op. cit.*, pp. 91 sgg. che riferisce il nostro passaggio a una dicotomia che egli suppone esistesse in seno alla stessa arte greca classica: una dicotomia che egli caratterizza come opposizione tra una concezione « simmetrica » e una concezione « euritmica » dell'arte: e quest'ultima, non la prima, sarebbe basata, secondo quanto egli dice, sulla « κατὰ τὴν ὄρασιν φαντασία ». L'aneddoto di Diodoro relativo a Telekles e Theodoros non si riferirebbe affatto al concetto di *συμμετρία*; in realtà egli usa l'espressione *συμμετρία* riferendosi proprio a quello stile classico - rispetto a Telekles e Theodoros più « moderno » - che, secondo il Jolles, attesterebbe una concezione dell'arte non « simmetrica », cioè « euritmica ».

² Come fece il WAhrmund nella sua traduzione di Diodoro (1869). Questa interpretazione fu giustamente respinta dal KALKMANN (*op. cit.*, p. 38, nota) in quanto discordante con l'effettivo concetto di *συμμετρία* che di per sé implica che l'opera d'arte non sia configurata solo « a occhio », ma si fondi su definite norme di misura.

gli studi di Policleto. Quel che vuol mettere in rilievo invece è che per gli egiziani il canone di proporzioni era di per sé sufficiente a predeterminare il risultato finale (e per questo poteva essere applicato immediatamente, non appena le pietre erano preparate), mentre per la concezione greca, in aggiunta al canone, si richiedeva qualcosa d'altro, completamente diverso: l'osservazione diretta. Vuole cioè fissare questo punto: che allo scultore egizio, come a un buon muratore, bastavano le dimensioni in cui l'opera doveva realizzarsi e, basandosi completamente su di queste, egli poteva riprodurre (o più esattamente, produrre) le sue figure in qualunque posto si trovasse e in qualunque numero di parti volesse eseguirle, mentre lo scultore greco non poteva applicare immediatamente il canone al suo blocco e doveva invece, caso per caso, fare i conti con la «κατὰ τὴν ὄρασιν φαντασία», cioè con una «norma visiva» che tien conto dell'organica flessibilità del corpo da rappresentare, del diverso modo in cui gli scorci si offrono all'occhio dell'artista e, magari, anche delle particolari condizioni in cui l'opera finita doveva essere vista. Tutto questo ovviamente imponeva al sistema canonico di proporzioni innumerevoli rettifiche al momento della messa in opera¹.

Il contrasto, che l'aneddoto di Diodoro vuol mettere in luce (e vi riesce, con notevole efficacia) è quindi il contrasto tra «ricostruzione» e «imitazione» (μίμησις), tra un'arte retta interamente da un codice meccanico e matematico e un'altra in cui, ad onta dell'osservanza di una regola, c'è ancora margine per l'*irrationale* della libertà artistica².

¹ Supporre, come fa il Kalkmann, che Diodoro pensi qui esclusivamente alle *temperaturae* «euritmiche» mi sembra interpretazione troppo limitata.

² Per conseguenza L. B. Alberti, che, strano a dirsi, annovera anche la possibilità di realizzare una statua in due parti, ognuna delle quali eseguita in un luogo diverso (*Leon Battista Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften*, ed. H. Janitschek, «Quellenschriften für Kunstgeschichte», XI, Vienna 1877, p. 199), considera questa possibilità solo per il caso in cui si debba eseguire il duplicato di una statua già esistente; in pratica la prende in considerazione non per illustrare un metodo di lavoro creativo ma per sottolineare la precisione di un metodo di trasposizione da lui stesso inventato.

III.

Lo stile dell'arte medievale, eccettuata forse la fase del Gotico maturo, è abitualmente definito, rispetto a quello dell'antichità classica come «piatto» (*flächenhaft*). Tuttavia rispetto all'arte egizia potrebbe definirsi semplicemente «appiattito» (*verflächigt*). La differenza che corre infatti tra il carattere «piatto» dell'arte egizia e quello dell'arte medievale è che nella prima gli elementi di profondità sono completamente aboliti, mentre nella seconda sono solo svalutati. Le rappresentazioni egizie sono piatte perché l'arte egizia rende solo quello che *de facto* può essere rappresentato sul piano; quelle medievali appaiono piatte benché l'arte del Medioevo renda in realtà quello che *de facto* non può essere rappresentato sul piano. Mentre gli egiziani escludono deliberatamente la presentazione di tre quarti e le direzioni oblique del torso e delle membra, lo stile medievale, che presuppone il libero movimento dell'arte antica, ammette l'una e le altre (difatti la veduta di tre quarti è la regola, mentre il puro profilo o la veduta decisamente frontale sono l'eccezione). Comunque queste posizioni non hanno più il compito di creare un'illusione di effettiva profondità; dato che gli effettivi mezzi ottici che servivano a modellare e definire l'ombra sono stati abbandonati, queste posizioni sono rese, di solito, mediante un particolare trattamento dei contorni lineari e delle superfici piatte di colore¹. Si incontrano così nell'arte medievale forme d'ogni genere che, da un punto di vista puramente tecnico, potrebbero classificarsi come «scorciate»; ma, poiché il loro effetto non è sostenuto da mezzi ottici, esse non ci appaiono come «scorci» nel senso corrente del termine. I piedi posti in tralice, per esempio, il più delle volte danno l'impressione di penzolare anziché d'essere visti di fronte e le spalle viste di tre quarti tendono, ridotte come sono a una forma piatta, a suggerire l'idea di una gobba.

In queste condizioni la teoria delle proporzioni doveva orientarsi verso nuovi scopi. Da un lato l'appiattimento delle forme umane era incompatibile con l'antropometria antica che presupponeva l'idea che la figura esistesse come solido tridimensionale; dall'altro, la mobilità

¹ Nell'alto Medioevo anche le lumeggiature e le ombre tendevano a risolversi in elementi puramente lineari.

illimitata di queste forme, lascito irrevocabile dell'arte classica, rendeva impossibile di accettare un sistema analogo a quello egiziano, che predeterminasse le dimensioni « tecniche » non meno di quelle « oggettive ». Così il Medioevo si trovò di fronte alla stessa scelta della Grecia classica, ma dovette decidere nel senso opposto. La teoria egizia delle proporzioni, facendo coincidere dimensioni « tecniche » e dimensioni « oggettive », aveva potuto combinare le caratteristiche di un'antropometria con quelle di un sistema di costruzione; quella greca, abolendo tale coincidenza, era stata costretta a rinunciare all'ambizione di determinare le dimensioni « tecniche »; il sistema medievale rinunciò all'ambizione di determinare quelle « oggettive »: si limitò a organizzare l'aspetto bidimensionale della rappresentazione. Laddove il metodo egizio era stato costruttivo e quello dell'antichità classica antropometrico, quello del Medioevo può essere definito schematico.

All'interno della teoria medievale delle proporzioni si possono tuttavia rilevare due tendenze diverse. Esse hanno certamente in comune il fatto di basarsi sul principio della schematizzazione planimetrica; differiscono però nel modo di interpretare questo principio: si hanno così la soluzione bizantina e quella gotica.

La teoria bizantina delle proporzioni che, data l'enorme influenza dell'arte bizantina, fu di eccezionale importanza anche per l'Occidente (fig. 19), ancora convoglia i postumi della tradizione classica in quanto ha realizzato il suo schema prendendo come punto di partenza l'articolazione organica del corpo umano: cioè ha ammesso il fatto fondamentale che le parti del corpo sono per natura distinte l'una dall'altra. Si dimostra però del tutto anticlassica nell'esprimere le misure di queste parti non più in frazioni ordinarie ma mediante un'applicazione, alquanto grezza, del sistema dell'unità, o sistema modulare.

Le dimensioni del corpo umano in quanto figuravano su un piano (tutto ciò che cadeva fuori del piano era di solito tralasciato) erano espresse in lunghezze della testa o più precisamente della faccia¹ (in italiano, « viso »

¹ In sé questo è caratteristico del clima dei tempi. Dal punto di vista classico i valori metrici del viso, del piede, del cubito, della mano, del dito avevano avuto un eguale interesse; ora il viso, sede dell'espressione spirituale, viene preso come unità di misura « a causa della sua importanza, bellezza e divisibilità » come doveva rilevare il Filarete alla metà del secolo xv; cfr. Antonio Averlino Filarete *Traktat über die Baukunst*, ed. W. von Öttingen, « Quellenschriften für Kunstgeschichte », nuova serie, III, Vienna 1890, p. 54.

o « faccia », spesso indicata anche come « testa ») e la lunghezza totale della figura ammontava a nove di queste unità. Così, secondo il *Manuale* del Monte Athos, un'unità è assegnata alla faccia, tre al torso, due sia alla parte superiore che a quella inferiore della gamba, un terzo di unità (corrispondente alla lunghezza del naso) alla parte superiore della testa, un terzo all'altezza del piede e un terzo al collo¹; la larghezza di metà torace (compresa la curva delle spalle) era supposta di un'unità e un terzo, mentre l'avambraccio, il braccio e la mano erano considerati lunghi un'unità.

Queste determinazioni sono analoghe a quella tramandataci da Cennino Cennini, il teorico dell'ultimo Trecento, le cui idee sono in gran parte ancora solidamente legate alla concezione bizantina. Le sue prescri-

¹ *Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*, ed. Godehard Schäfer, 1855, p. 82. Nel magistrale commento dello Schlosser ai *Commentari* di Lorenzo Ghiberti (*Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten*, Berlino 1912, II, p. 35) si trova l'affermazione (che lo stesso Schlosser accompagna con un interrogativo) che il canone del Monte Athos prescrive l'« altezza del piede » eguale a un'unità intera. Si tratta di una lieve imprecisione dovuta a confusione con la lunghezza del piede « dalla caviglia all'alluce », lunghezza che, esattamente come nel Cennini, ammonta a un'unità. L'altezza del piede, verosimilmente anche in questo concordando col Cennini, è espressamente fissata eguale a una lunghezza del naso, o a un terzo di un'unità e questo, aggiungendovi il collo e la sommità della testa (ognuno di questi elementi è anch'esso eguale a un terzo di unità), viene a formare quell'unità che completa la lunghezza totale del corpo, cioè nove facce.

Il valore documentario delle specificazioni contenute nel *Manuale* del Monte Athos non è stato, a mio parere, adeguatamente apprezzato negli studi recenti. Anche se l'edizione attraverso la quale ci è pervenuto è di data piuttosto recente e (come attestano espressioni quali τὸ νὰρτοῦράλε) rivela l'influsso di fonti italiane, tuttavia molto del contenuto di fondo del documento sembra risalire alla pratica dell'alto Medioevo. Che questo sia vero è dimostrato, per il capitolo sulle proporzioni, dal fatto che le dimensioni fissate nel canone del Monte Athos possono essere confermate con opere bizantine e bizantineggianti eseguite nei secoli XII e XIII e perfino in epoca anteriore (cfr. sotto). Questo vale anche per le prescrizioni che non possono farsi risalire all'antichità classica, ad esempio per la divisione dell'intera figura in nove facce (per Vitruvio la lunghezza è di dieci facce); vale per la prescrizione che la parte terminale della testa sia eguale alla lunghezza del naso oppure a un ventisettesimo dell'altezza totale (per Vitruvio un quarantesimo); e per il fatto che alla lunghezza del piede sia assegnato solo un nono (in Vitruvio un sesto). Se le proporzioni di Cennino Cennini concordano in tutti questi punti col canone del Monte Athos, non se ne deve tuttavia concludere che questo dipenda da fonti italiane, ma piuttosto che la tradizione bizantina sopravvive nel Cennini.

D'altra parte non si nega che il *Manuale* del Monte Athos abbia incorporato molti elementi recenti, occidentali. Ad esempio, nelle prescrizioni per illustrare il capitolo XII dell'*Apocalisse* si ingiunge all'artista di rappresentare il Cristo « portato in cielo su un panno da due angeli » (ed. Schäfer, p. 251) e questo, per quanto ne so, è un'innovazione di Dürer, che appare per la prima volta nella sua *xilografia* B. 71. [Successivamente L. H. HEYDENREICH, *Der Apokalypsenzyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibelillustration*, in « Zeitschrift für Kunstgeschichte », VIII (1939), pp. 1 sgg., è stato in grado di dimostrare che l'*Apocalisse* di Dürer era divenuta familiare agli artisti bizantini attraverso le xilografie del Nuovo Testamento di Holbein pubblicate a Basilea (Wolff) nel 1523].

zioni concordano con quelle del canone del Monte Athos nel fatto che la lunghezza del torso (tre « facce ») è ulteriormente suddivisa da due punti particolari, la bocca dello stomaco e l'ombelico, e ancora nel fatto che l'altezza della parte superiore della testa non è espressamente determinata in un terzo di unità, per cui, mancando questa parte, la lunghezza totale della figura risulta di otto « visi » e due terzi. In seguito questo canone bizantino delle nove « facce » penetrò nella teoria artistica delle epoche successive, dove ebbe una funzione importante giú giú fino ai secoli XVII e XVIII¹: a volte senza subire modificazioni di sorta, come nel caso di Pomponio Gaurico, altre volte con leggeri ritocchi come nel caso del Ghiberti e del Filarete.

Sono pienamente convinto che l'origine di questo sistema, che realizza la misurazione per cosí dire attraverso la numerazione, sia da ricercare in Oriente. È vero che una notizia quanto mai discutibile del tardo Rinascimento (Filandro) attribuisce al romano Varrone² un canone in cui la lunghezza totale della figura viene divisa in nove « teste » e un terzo e che sembra in stretta relazione con i sistemi discussi piú sopra. Ma a parte il fatto che la letteratura antica sull'arte non mostra tracce di questo canone³ e che le prescrizioni di Policleto e Vitruvio si fondano su un sistema del tutto diverso (quello delle frazioni ordinarie), si può dimostrare che gli antecedenti della tradizione rappresentata dal *Manuale* del Monte Athos e dal trattato del Cennini esistevano in Arabia.

Nei testi dei Fratelli della Purezza, una confraternita di dotti arabi

¹ I canoni in questione del primo Rinascimento sono citati in estratto dallo SCHLOSSER, *op. cit.* Vorrei aggiungervi le prescrizioni di Francesco di Giorgio Martini nel suo *Trattato di architettura civile e militare* (ed. C. Saluzzo, Torino 1841, I, pp. 229 sgg.), interessanti in quanto rivelano una spiccata tendenza alla schematizzazione planimetrica. Per il periodo successivo si possono ricordare, tra gli altri, Mario Equicola, Giorgio Vasari, Raffaele Borghini e Daniele Barbaro. Quest'ultimo (*La pratica della prospettiva*, Venezia 1569, pp. 179 sgg.) allega, insieme al canone vitruviano, un canone « di sua invenzione », che comunque differisce dal ben noto tipo di nove « teste » solo nel fatto che la misura di un terzo (cioè un « naso ») è elevata alla funzione di modulo e citata come « pollice ». Quindi la sommità del capo è eguale a un pollice, l'altezza del piede e il collo a un pollice e mezzo ognuno. La somma finale viene cosí ad essere di nove « teste » e mezza; le altre otto « teste » sono distribuite nel modo solito.

² SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 35 nota. Il terzo di testa in piú viene assegnato al ginocchio, per cui questo canone pseudovarroniano appare in certo modo analogo alla distribuzione proposta dal Ghiberti: il Ghiberti infatti fissa la lunghezza dell'anca, ginocchio compreso, in due unità e mezza; senza il ginocchio, in due unità e un sesto: anche qui cioè è riservato per il ginocchio un terzo di unità.

³ KALKMANN, *op. cit.*, p. 11.

fiorita nei secoli IX e X, troviamo un sistema di proporzioni che anticipa quelli di cui stiamo parlando, in quanto esprime le dimensioni del corpo mediante un'unità o modulo abbastanza grande¹. E anche se questo modulo può derivare da fonti ancora piú antiche², non dovrebbe però risalire oltre il tardo ellenismo, a un'epoca cioè in cui l'intera concezione del mondo si trasformò, non senza influssi orientali, alla luce della mistica dei numeri, e in cui, con un generale spostamento dal concreto all'astratto, la stessa matematica antica, che culmina e si conclude con Diofante d'Alessandria, subisce la sua aritmetizzazione³.

Il canone dei Fratelli della Purezza di per sé non ha nulla a che vedere con la pratica artistica. Facendo parte di una cosmologia « armonistica », non si pensava che esso potesse fornire un metodo per la resa pittorica della figura umana; suo scopo era invece d'introdurre a una vasta armonia unificante tutte le parti del cosmo mediante corrispondenze numeriche e musicali. Per cui i dati forniti da questa dottrina non si riferiscono all'adulto ma al neonato, un essere cioè che ha un'importanza secondaria nelle arti figurative, ma ha un ruolo fondamentale nel pensiero cosmologico e astrologico⁴. Non è tuttavia casuale che la pratica d'officina dei bizantini abbia adottato un sistema di misure elaborato per tutt'altro scopo e abbia finito col dimenticarne completamente l'origine cosmologica. Per quanto possa apparire paradossale, un sistema di misure algebrico o numerico, che riduce le dimensioni della figura a un modulo unico, risulta (se questo modulo non è troppo piccolo) molto piú compatibile con la tendenza medievale alla schematizzazione che non il sistema classico delle frazioni ordinarie.

Il sistema « frazionario » facilitava la valutazione obiettiva delle proporzioni umane, ma non la loro adeguata raffigurazione in un'opera

¹ F. DIETERICH, *Die Propädeutik der Araber*, Lipsia 1865, pp. 135 sgg. Qui però non è la lunghezza della faccia ad essere accettata come unità, ma la spanna, che ha la lunghezza di quattro quinti di una « faccia ».

² A quanto gentilmente mi comunica il professor Helmut Ritter, finora nelle fonti arabe non è stata trovata nessuna indicazione relativa alle proporzioni del corpo umano. Ci sono però pervenute istruzioni per la messa in proporzione di lettere dell'alfabeto; e anche queste sono basate su un sistema modulare anziché sul principio delle frazioni ordinarie.

³ M. SIMON, *Geschichte der Mathematik im Altertum in Verbindung mit antiker Kulturgeschichte*, Berlino 1909, pp. 348, 357.

⁴ Il neonato infatti è l'essere sul quale le forze che controllano l'universo, in particolare l'influsso delle stelle, si esercitano in modo piú diretto ed esclusivo che nell'adulto, che è condizionato da molti altri fattori.

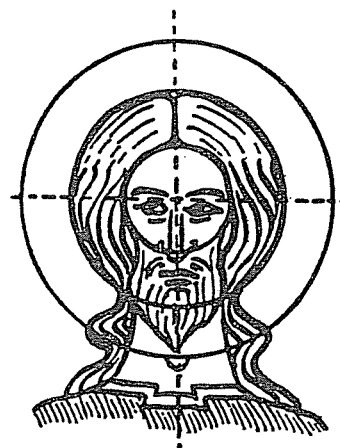
d'arte: un canone che indicava rapporti, anziché quantità effettive, forniva all'artista un'idea vivida e simultanea dell'organismo tridimensionale, ma non un metodo per costruire successivamente l'immagine bidimensionale di esso. Il sistema algebrico, d'altro canto, compensava la perdita di elasticità e animazione col fatto di essere immediatamente « costruibile ». Allorché, attraverso la tradizione, l'artista sapeva che moltiplicando una certa unità poteva ottenere tutte le dimensioni fondamentali del corpo, era anche in grado, mediante l'uso successivo di « moduli » del genere, di montare, per così dire, ogni figura sul piano del dipinto « con un'apertura di compasso costante »: e questo con grandissima rapidità e quasi indipendentemente dalla struttura organica del corpo¹. Nell'arte bizantina questo modo di padroneggiare schematicamente, graficamente il disegno in piano si è conservato fino ai tempi moderni: Adolphe Didron, il primo editore del *Manuale* del Monte Athos, vide i monaci pittori impiegare ancora nell'Ottocento un metodo del genere, determinando le singole dimensioni della figura col compasso e immediatamente riportandole sul muro.

Di conseguenza, la teoria bizantina delle proporzioni si preoccupò di definire le misure dei particolari della testa nei termini del sistema modulare, cioè prendendo come unità la lunghezza del naso (= un terzo della lunghezza della faccia).

La lunghezza del naso coincide, nel *Manuale* del Monte Athos, non solo con l'altezza della fronte e della parte inferiore del viso (concordando in questo col canone di Vitruvio e con la maggior parte dei canoni rinascimentali); ma anche con l'altezza della parte alta della testa, con la distanza dall'estremo del naso all'angolo dell'occhio, e con la lunghezza del collo fino alla fossetta. Questa riduzione delle dimensioni verticali e orizzontali della testa a una sola unità rese possibile un procedimento che rivela in modo molto chiaro la tendenza medievale alla schematizzazione planimetrica: un procedimento cioè che permetteva di definire non solo le dimensioni ma anche le forme *geometrico more*.

¹ Una volta fissato, il canone poteva essere applicato fruttuosamente tanto a figure sedute che a figure in piedi (fig. 19). In questo esempio la lunghezza della « faccia » non è calcolata dal mento all'attaccatura dei capelli ma fino all'orlo del velo che copre la testa: per uno stile fondamentalmente non naturalistico l'apparenza grafica è più importante dei dati anatomici. Come il canone esige, questa lunghezza della « faccia » determina automaticamente la lunghezza della mano.

Infatti quando fu possibile esprimere le misure, sia orizzontali che verticali, della testa come multipli di un'unità fissa, cioè la lunghezza del naso, divenne possibile anche determinare l'intera configurazione della testa stessa mediante tre cerchi concentrici che avevano il loro centro comune nella radice del naso. Quello più interno (con un raggio eguale a una lunghezza di naso) delinea la fronte e le guance; il secondo (con un



II. « Schema dei tre cerchi » dell'arte bizantina e bizantineggiante.

raggio di due « nasi ») definisce il contorno esterno della testa (compresi i capelli) e fissa il limite inferiore della faccia; quello più esterno (con un raggio di tre « nasi ») passa per la fossetta del collo e di solito disegna anche l'aureola (fig. II)¹. Questo metodo automaticamente porta a quell'eccessiva altezza e ampiezza del cranio, che, nelle figure di questo stile, così spesso crea l'impressione di una veduta dall'alto, ma che può spiegarsi con l'uso di quello che potrebbe dirsi « lo schema bizantino dei tre cerchi »: uno schema che sta a dimostrare come la teoria medievale delle proporzioni, preoccupata solo di un'agevole razionalizzazione delle dimensioni « tecniche », non si facesse troppi scrupoli per la poca cura

¹ Ancora, le pupille degli occhi di solito cadono a mezzo della distanza tra la radice del naso e il primo cerchio, e la bocca divide lo spazio tra il primo e il secondo cerchio in due segmenti che stanno in rapporto tra di loro come 1 : 1 oppure (nel canone del Monte Athos) 1 : 2.

«obiettiva». Il canone delle proporzioni appare qui non solo come una spia del *Kunstwollen*, ma quasi come il veicolo di una particolare forza artistica¹.

Questo «schema dei tre cerchi» – a illustrazione del quale riproduciamo una pagina dello stesso manoscritto dal quale abbiamo preso la Madonna riprodotta alla figura 19, e che contiene un numero notevole di teste (fig. 20) – fu assai popolare nell'arte bizantina e bizantineggiante: in Germania² come in Austria (fig. 21)³, in Francia⁴ come in Italia⁵, nella pittura monumentale⁶ come nelle arti minori⁷, ma soprattutto in innumerevoli miniature di manoscritti⁸. E anche dove (soprattutto in opere di piccolo formato) non si può parlare di una vera e propria costruzione eseguita con riga e compasso, il particolare carattere delle forme rivela spesso la loro derivazione dallo schema tradizionale⁹.

Nell'arte bizantina e bizantineggiante la tendenza alla schematizza-

¹ Nella pittura bizantina anche la consuetudine di determinare il contorno della testa col compasso si è mantenuta fino ai tempi moderni; cfr. DIDRON, *op. cit.*, p. 83 nota.

² Numerose applicazioni, ad esempio, in P. CLEMENT, *Die romanische Wandmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf 1916, *passim*.

³ Cfr., ad esempio, P. BUBERL, *Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg*, «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission...», III (1909), pp. 25 segg., figg. 61 e 63. Per migliori illustrazioni cfr. H. TIETZE, *Die Denkmale des Stiftes Nonnberg in Salzburg*, «Österreichische Kunsttopographie», VII, Vienna 1911. Per quel che ne so, il Buberl fu il primo a rilevare l'esistenza di un sistema di costruzione delle figure in epoca pregotica. [Cfr. ora l'articolo di K. M. Swoboda citato a p. xx].

⁴ Cfr., ad esempio, *Album de Villard de Honnecourt*, edizione autorizzata della Bibliothèque Nationale, tav. xxxii (fortemente bizantineggiante anche nello stile).

⁵ Cfr., ad esempio, la testa in Santa Cecilia in Trastevere di Pietro Cavallini, ben riprodotta in F. HERMANIN, *Le Gallerie nazionali d'Italia*, V, Roma 1902; in particolare la tav. II.

⁶ In questa sono da includere anche le vetrate; cfr., ad esempio, le vetrate degli Apostoli nel coro occidentale della cattedrale di Naumburg.

⁷ Cfr., ad esempio, lo smalto riprodotto in O. WULFF, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Berlino-Neubabelsberg 1914, II, p. 602 e numerosi avori.

⁸ Cfr. specialmente A. HASELOFF, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts*, Strasburgo 1897, in particolare le figg. 18, 44, 66, 93, 94.

⁹ Questo schema, che ricorre anche in una forma abbreviata (cioè solo i contorni della testa sono determinati col compasso, non il tracciato del viso), fu in certi casi modificato in modo da evitare l'elevazione «innaturale» del cranio: il rapporto dei raggi dei tre cerchi era supposto non 1 : 2 : 3, ma 1 : 1½ : 2½. Così l'altezza del cranio è ridotta a un'unità e la bocca non cade nell'intervallo tra il primo e il secondo cerchio, ma sullo stesso secondo cerchio. È il caso delle pitture murali nella chiesa del convento di Nonnberg a Salisburgo (cfr. la nota 3 della presente pagina e fig. 21) e di molti altri dipinti, ad esempio – e in questo caso in modo particolarmente chiaro a causa delle cattive condizioni del dipinto – nei busti di Apostoli, di epoca tardoromanica, nella iconostasi meridionale del coro occidentale (di san Pietro) nella cattedrale di Bamberg.

zione planimetrica arrivò al punto che perfino le teste viste di tre quarti erano costruite con un sistema analogo¹. Esattamente come nel caso del viso posto di fronte, il viso «di scorcio» era costruito mediante uno schema bidimensionale basato su moduli costanti e cerchi; e questo schema veniva trattato in modo da produrre l'impressione di uno «scorcio» effettivo, se pure del tutto «scorretto», sfruttando il fatto che, in un «quadro», distanze graficamente eguali possono «significare» distanze oggettivamente diseguali.

Rappresentando, per così dire, un supplemento al «sistema dei tre cerchi» usato per il viso posto frontalmente, questa costruzione del viso di tre quarti poteva utilizzarsi solo a patto che la testa, pur essendo girata, non si piegasse in avanti, ma semplicemente ruotasse verso destra o sinistra (figg. 22, 23)². In questo caso, dato che le dimensioni verticali restavano immutate, bastava operare uno scorcio schematico di quelle orizzontali, cosa che si poteva fare a due condizioni: primo, che l'unità solita (una lunghezza di naso) continuasse ad essere valida; secondo, che ancora fosse possibile, nonostante il mutamento quantitativo, determinare il contorno della testa mediante un cerchio con un raggio di due «nasi» e l'aureola (se c'era) mediante un cerchio concentrico con un raggio di tre «nasi».

A causa della rotazione laterale il centro di questo cerchio (o cerchi) non poteva più coincidere con la radice del naso; doveva invece cadere nella metà del viso più vicina all'osservatore; e per poter coincidere con un punto caratteristico della fisionomia tendeva a spostarsi o all'angolo esterno dell'occhio o del sopracciglio oppure nella pupilla. Se si suppone che questo punto, che chiameremo A, sia il centro di un cerchio avente un raggio di due «nasi», questo cerchio viene a definire la curva del cranio e determina (nel punto C) la larghezza di quella metà del viso che è più lontana dall'osservatore³; l'effetto di «scorcio» risulta dal fatto che la distanza AC (che è solo di due «nasi»), la quale nella veduta fron-

¹ Ciò si nota, ad esempio, nella testa della Madonna Rucellai in Santa Maria Novella, ma non in quella della Madonna dell'Accademia di Giotto.

² Le teste delle Madonne erano quasi sempre inclinate verso destra (di chi guarda).

³ Si può mostrare che questo schema, in una forma alquanto rudimentale, fu impiegato in una testa romanica in Santa Maria in Campidoglio a Colonia (CLEMENT, *op. cit.*, tav. XVII): il circolo che definisce il contorno della testa si può vedere con chiarezza anche se l'artista non lo ha seguito rigidamente nell'esecuzione.

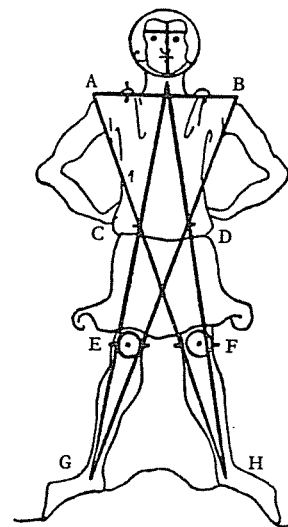
tale aveva rappresentato solo metà dell'ampiezza della testa, rappresenta di più nella veduta di tre quarti, cioè tanto di più quanto più il punto A è spostato dal centro del viso. Un'ulteriore suddivisione delle dimensioni orizzontali si può allora realizzare con una schematizzazione schiettamente medievale, cioè con la semplice bisezione e divisione in quattro della distanza AC (per cui, naturalmente, il significato obiettivo dei punti J, D e K è diverso a seconda che il centro del cerchio cade nell'angolo o nella pupilla dell'occhio)¹.

Le dimensioni verticali rimangono, come abbiamo detto, immutate: il naso, la parte inferiore del viso e il collo hanno tutti la lunghezza di un « naso ». Ma per la fronte e la parte superiore della testa deve poter bastare un'altezza minore, in quanto la radice del naso (B), a partire dalla quale sono fissate le dimensioni verticali, non è più (come avviene invece nella testa vista di fronte) sulla stessa linea del centro del cerchio che determina il contorno del cranio; non coincidendo né con l'angolo dell'occhio né con la pupilla, deve necessariamente cadere un po' più in alto. Di conseguenza se AE è eguale a due « nasi », BL deve essere un po' meno di due « nasi ».

Nonostante la sua tendenza alla schematizzazione il canone bizantino si fondava, almeno in certa misura, sulla struttura organica del corpo; e la tendenza alla determinazione geometrica della forma era ancora bilanciata da un interesse per le dimensioni. Il sistema gotico (che rappresenta un ulteriore passo avanti nell'abbandono di quello antico) serve quasi esclusivamente a determinare i contorni e le direzioni del movimento. Ciò che l'architetto francese Villard de Honnecourt vuole partecipare ai suoi *confrères* come « art de pourtraicture » è una « méthode expéditive du dessin » che ha ben poco a che vedere con il calcolo delle proporzioni e fin dall'inizio ignora la struttura naturale dell'organismo. Qui la figura non è più « misurata » nemmeno in « visi » e « facce »; lo schema ha completamente rinunciato, per così dire, all'oggetto. Il sistema di linee (spesso guidato da un criterio puramente ornamentale e in certi casi perfettamente

¹ Nel primo caso D (punto medio del segmento AC) coincide con l'angolo interno dell'occhio sinistro, nel secondo invece con la pupilla dello stesso occhio; J (punto medio del segmento AD) coincide, nel primo caso, con la pupilla dell'occhio destro, nel secondo, con il suo angolo interno. Così in entrambi i casi viene suggerito un effetto di « scorcio » facendo in modo che grandezze tecnicamente eguali « significhino » un valore maggiore sul lato lontano dall'osservatore e uno minore sul lato rivolto verso di esso.

corrispondente ai trafori gotici) è sovrapposto alla forma umana come una struttura metallica a se stante. Le linee rette sono « linee di guida » anziché linee di misura; non sempre il loro sviluppo corrispondendo a quello delle dimensioni naturali del corpo, esse determinano l'apparenza della figura solo in quanto la loro posizione indica la direzione in cui si suppone si sviluppino le membra, e i loro punti di intersezione coincidono



III. Costruzione della figura vista di fronte secondo Villard de Honnecourt.

con certi, caratteristici *loci* della figura. Così la figura virile in piedi (fig. III) risulta da una costruzione che non ha alcun rapporto con la struttura organica del corpo: la figura (tolta la testa e le braccia) è inserita in un pentagono allungato in senso verticale, il cui vertice superiore è mozzo e il cui lato orizzontale AB è all'incirca un terzo dei lati lunghi AH e BG¹. Così i punti A e B coincidono con le attaccature delle spalle; i punti G e H con i talloni; J, punto medio della linea AB, determina la posizione della fossetta della gola; e i punti che corrispondono ai terzi

¹ Si crea così una falsa impressione quando, riferendosi a queste figure di Villard, B. HAENDCKE, *Dürers Selbstbildnisse und konstruierte Figuren*, « Monatshefte für Kunstwissenschaft », V (1912), pp. 185 sgg. (p. 188), parla di una « costruzione proporzionale dell'intera figura di otto "facce" ».

Questa curiosa costruzione è forse l'esempio più eloquente di una teoria delle proporzioni, che, « pour légèrement ouvrier », si occupava esclusivamente di una schematizzazione geometrica delle dimensioni « tecniche », mentre la teoria classica, che si basava su principi diametralmente opposti, si era limitata a una determinazione antropometrica delle dimensioni « oggettive ».

IV.

L'importanza pratica dei procedimenti ora definiti fu naturalmente massima là dove l'artista era più strettamente condizionato dalla tradizione e dallo stile generale della sua epoca: cioè nell'arte bizantina e in quella romanica¹. Nell'epoca successiva l'uso loro sembra ridursi e il tardogotico del Tre e Quattrocento, che si fonda sull'osservazione soggettiva e sul sentimento, del pari soggettivo, sembra aver rigettato ogni sussidio costruttivo².

Il Rinascimento italiano invece guardò alla teoria delle proporzioni con infinita reverenza; ma, a differenza del Medioevo, non la considerò più un espediente tecnico, ma la realizzazione di un postulato metafisico.

Al Medioevo, è vero, era profondamente familiare un'interpretazione metafisica della struttura del corpo umano. Un esempio di questo modo di pensare l'abbiamo visto nelle teorie dei Fratelli della Purezza, e le speculazioni cosmologiche, accentrate intorno alla corrispondenza, preordinata da Dio, tra l'universo e l'uomo (e quindi l'edificio ecclesiastico) ebbero un ruolo eccezionale nella filosofia del secolo XII. Negli scritti di sant'Ildegardo di Bingen è stata scoperta una prolissa trattazione in cui le proporzioni dell'uomo vengono appunto spiegate mediante l'armonico piano della creazione divina³. Ma finché aveva seguito il filone della

¹ Anche qui l'importanza pratica non deve essere sopravvalutata. Le figure costruite secondo schemi sono, nel complesso, una minoranza rispetto a quelle realizzate a mano libera e anche quando gli artisti si preoccupavano di tracciare le linee-guida, frequentemente se ne allontanavano durante l'esecuzione (cfr., ad esempio, la fig. 20 o la figura di Santa Maria in Campidoglio citata alla nota 3 di p. 85).

² L'indicazione abbastanza frequente di una verticale al centro, che, per così dire, regge la figura, non può essere guardata né come un sussidio per la costruzione né come un mezzo per determinare le proporzioni.

³ ILDEFONS HERWEGEN, *Ein mittelalterliche Kanon des menschlichen Körpers*, « Reperto-

cosmologia armonistica la teoria medievale delle proporzioni non aveva avuto rapporti con l'arte; e quando ebbe rapporti con l'arte era già degenerata in un codice di regole pratiche¹ che avevano perduto ogni legame con la cosmologia armonistica².

Solo col Rinascimento italiano le due correnti tornano a unirsi. In un'epoca in cui scultura e pittura cominciavano a sollevarsi al rango di *artes liberales* e in cui gli artisti si sforzavano di assimilare tutta quanta la cultura scientifica della loro epoca (e per contro i dotti e gli uomini di lettere cercavano di intendere l'opera d'arte come esplicitazione delle leggi più alte e universali) era più che naturale che anche la teoria pratica delle proporzioni fosse nuovamente investita di un significato metafisico. Essa fu vista sia come premessa necessaria della produzione artistica sia come espressione dell'armonia prestabilita tra microcosmo e macrocosmo; inoltre fu considerata come il fondamento razionale della bellezza. Il Rinascimento, si può dire, fuse l'interpretazione cosmologica della teoria delle proporzioni (interpretazione corrente nell'epoca ellenistica e nel Medioevo) con la nozione classica di « simmetria » come principio fondamentale della perfezione estetica³. Come si cercò una sin-

rium für Kunstwissenschaft », XXXII (1909), pp. 445 sgg. Cfr. anche la *Cronica* di St-Trond (c. WEISE, « Zeitschrift für Geschichte der Architektur », IV [1910-11], p. 126). È quasi certo che uno studio più approfondito delle fonti metterebbe in luce nel mondo occidentale fenomeni molto più vasti della stessa natura.

¹ Cfr. ancora una volta la frase di Villard: « manière pour légèrement ouvrier ». È caratteristico della teoria medievale delle proporzioni il fatto che il *Manuale* del Monte Athos fornisca un'indicazione specifica di quanto la figura panneggiata debba essere più larga di quella ignuda (mezza unità si deve aggiungere per i panneggi).

² Che ci sia stata all'origine una connessione del genere è plausibile su basi storiche (cfr. pp. 81 sgg.). Anche la sostituzione del tipo a dieci « facce » con quello a nove può dipendere dalla mistica dei numeri o da concezioni cosmologiche (la teoria delle sfere?) [Cfr. ora F. SAXL, *op. cit.* a p. xx].

³ Julius von Schlosser ha dimostrato che uno dei primi esponenti postclassici di questa dottrina, il Ghiberti, l'ha desunta – forse attraverso un intermediario occidentale, del quale si parlerà più avanti – da una fonte araba, l'*Optica* di Alhazen. Ancor più interessante però è il fatto che il Ghiberti, pur attingendo ad Alhazen, abbia dato all'idea di proporzionalità un valore del tutto diverso. Alhazen non la considera come « il » principio fondamentale della bellezza; piuttosto la nomina, per così dire, *en passant*. Nel suo notevole *excursus* su ciò che noi ora chiameremmo l'estetica, egli enumera non meno di ventidue principi o criteri della bellezza in quanto è sua convinzione che non esista categoria della percezione ottica (come la luce, il colore, la massa, la posizione, la continuità ecc.) che non possa agire, in certe condizioni, come criterio estetico; e nel contesto di questa lunga lista appare, senza nessun legame organico con le altre « categorie », l'elogio della « relazione tra le parti ». Il Ghiberti poi ignorerà tutte le altre categorie e – mostrando un notevole istinto per ciò che è classico – ritene solo il passaggio in cui compare la parola magica « proporzione ».

L'estetica di Alhazen è, tra l'altro, notevole non solo per la sua divisione del bello in

tesi tra spirito mistico e razionale, tra neoplatonismo e aristotelismo, così si interpretò la teoria delle proporzioni sia dal punto di vista della cosmologia armonistica che da quello dell'estetica normativa. Essa sembrava poter gettare un ponte tra la fantasia tardoellenistica e l'ordine classico, policleteo. Forse la teoria delle proporzioni apparve così preziosa al pensiero del Rinascimento proprio perché solo essa, che era matematica e speculativa a un tempo, poteva soddisfare alle disparate esigenze spirituali dell'epoca.

Così doppiamente, o tre volte, santificata (come valore aggiuntivo dobbiamo considerare l'interesse storico che gli «eredi dell'antichità» erano tenuti a nutrire per le magre allusioni degli autori classici, semplicemente perché questi autori erano classici)¹, la teoria delle proporzioni toccò un prestigio senza pari nel Rinascimento. Le proporzioni del corpo umano furono lodate come un concretarsi visivo dell'armonia musicale²,

tanti criteri quante sono le categorie dell'esperienza visiva, ma, soprattutto, per il suo convincente relativismo. La distanza può contribuire alla bellezza in quanto attenua le imperfezioni e le irregolarità; ma lo stesso vale per la vicinanza in quanto fa apprezzare le finezze del disegno ecc. (cfr. per contrasto, l'assolutismo degli stoici [AËTIUS, *Stoicorum veterum Fragmenta*, ed. J. ab Armin, Lipsia 1903, II, pp. 229 sgg.]: « il » colore più bello è l'azzurro cupo, « la » forma più bella è la sfera, ecc.). Infine il passaggio in questione dell'*Optica* (che fu ripreso parola per parola, senza distinzioni, da un autore medievale come Vitellio) merita l'attenzione degli orientalisti se non altro perché una considerazione così esclusivamente estetica del bello sembra estranea al pensiero arabo; si veda, ad esempio, IBN CHALDÛN (Khalidoun), *Prolegomena* (trad. franc. in « Notices et Extraits de la Bibliothèque Impériale », XIX-XX, Parigi 1862-65, vol. II, p. 413: « ... e questa [cioè la giusta proporzione, intesa qui in senso tanto estetico che morale] è ciò che viene indicato con il termine bello e buono ».

¹ Vitruvio, utilizzato e interpretato con tanto zelo dagli scrittori del Rinascimento, non era sconosciuto al Medioevo (cfr. SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 33 [e ora H. Kock, citato a p. xx]); ma per l'appunto le indicazioni specifiche delle proporzioni erano generalmente trascurate dagli scrittori medievali. Di regola essi accoglievano dell'autore latino, oltre alla divisione della faccia in terzi, solo il principio che la figura umana possa inscrivarsi in un quadrato e in un cerchio (principio che si prestava all'interpretazione cosmologica); nessun tentativo fu fatto di riscontrare empiricamente i dati di Vitruvio e nemmeno di correggere le ovvie corruzioni del suo testo (cfr. note 1 a p. 72 e 2 a p. 97). Il Ghiberti propone di condurre il cerchio intorno alla figura facendo centro non all'ombelico ma all'inguine. CESARE CESARIANO, *M. Vitruvio Pollione, De Architettura Libri Decem*, Como 1521, foll. XLIX e I, utilizzò la divisione vitruviana della faccia in tre parti eguali, ognuna delle quali rappresenta un trentesimo della lunghezza totale della figura, per costituire una « scacchiera calibrata » comprendente l'intera figura, ecc.

² Cfr., ad esempio, Pomponio Gaurico, *De sculptura* (ed. H. Brockhaus, Vienna 1886, pp. 130 sgg.). Più avanzata, in questo senso, è un'opera pubblicata a Venezia nel 1525, *Francisci Giorgii Veneti de harmonia mundi totius cantica tria*. Che lo scrittore (lo stesso Francesco Giorgi che fornì il ben noto rapporto su san Francesco della Vigna a Venezia), dalla possibilità di inscrivere la figura umana in un cerchio - il cui centro, come aveva fatto il Ghiberti, trasferisce all'inguine - deduca una corrispondenza tra microcosmo e macrocosmo

furono ridotte a generali principi aritmetici o geometrici (in particolare la « sezione aurea », alla quale quest'epoca più che mai devota a Platone attribuì un'importanza esorbitante)¹; furono messe in relazione con varie divinità classiche, per cui parvero investite di un significato antiquario e storico non meno che mitologico e astrologico². E si fecero nuovi tentativi (sulla base di un'osservazione di Vitruvio) di far corrispondere le proporzioni umane con quelle di edifici e parti di edifici, per dimostrare sia la « simmetria » architettonica che la vitalità antropometrica dell'architettura³.

A questo alto concetto della teoria delle proporzioni tuttavia non sempre si accompagnò la tendenza a perfezionare i metodi. Quanto più entusiasti gli autori del Rinascimento si mostrano nell'esaltare il significato metafisico delle proporzioni, tanto meno appaiono disposti, in genere, allo studio e alla verifica empirica di esse. Quel che in pratica essi realizzarono fu, generalmente parlando, poco più di una ricapitolazione (al più una rettifica) di Vitruvio o, ancora più spesso, la ripetizione del sistema delle nove unità già noto al Cennini. Solo in qualche caso tentarono di definire le misure della testa mediante un nuovo metodo⁴ o, per accordarsi alla conquista della terza dimensione, cercarono

non è cosa insolita. Egli però stabilisce anche una relazione tra i rapporti di altezza, larghezza e profondità all'interno della figura umana e le dimensioni dell'arca di Noè (300 : 50 : 30) e con molta serietà pone eguaglianze tra certe proporzioni e gli antichi intervalli musicali, ad esempio:

lunghezza totale : lunghezza meno la testa = 9 : 8 (*tonus*)

lunghezza del torso : lunghezza delle gambe = 4 : 3 (*diatessarion*)

torace (dalla fossetta del collo all'ombelico) : addome = 2 : 1 (*diapason*), ecc.

L'autore deve la conoscenza dell'opera di Francesco Giorgi, che, per quanto raramente citato nella letteratura storico-artistica, è tutt'altro che privo di importanza per le sue possibili connessioni con la teoria dioniseriana delle proporzioni (cfr. sotto, la nota 2 a p. 101), a quella che un tempo era la Biblioteca Warburg ad Amburgo ed ora è il Warburg Institute dell'università di Londra.

¹ Cfr., ad esempio, LUCA PACIOLI, *De divina proportione*, ed. C. Winterberg, « Quellen-schriften für Kunstgeschichte », nuova serie, II, Vienna 1889, pp. 130 sgg. Inoltre: MARIO EQUICOLA, *Libro di natura d'amore*, da noi citato dall'edizione di Venezia, 1531, fol. 78 r-v.

² GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura*, Milano 1584 (ristampato a Roma nel 1844), libro IV, cap. 3; libro I, cap. 31.

³ Così, ad esempio, il FILARETE, *op. cit.*; inoltre L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, VII, cap. 13; dopo di lui, GIANNINO MANETTI (ed. Muratori, *SS. rer. Ital.*, III, parte II, p. 937); LOMAZZO, *op. cit.*, libro I, cap. 30, ecc. Corrispondenze del genere sono particolarmente interessanti quando si tenta di illustrarle pittoricamente come, ad esempio, nel *Codex Angelo da Cortina*, ora alla Biblioteca Civica di Budapest, oppure per mano di Francesco di Giorgio Martini (trattato citato sopra, alla nota 1 di p. 80), volume delle tavole, tav. I.

⁴ Cfr. GIBERTI, *op. cit.*, che incidentalmente ripete il canone vitruviano in aggiunta al suo; cfr. anche LUCA PACIOLI, *op. cit.*

di integrare le norme relative a lunghezza e larghezza con altre relative alla profondità¹. L'alba di una nuova era si sente principalmente nel fatto che i teorici cominciano a controllare i dati forniti da Vitruvio misurando le statue classiche: e in quest'operazione dapprima i dati vitruviani risultano in tutto confermati², ma più tardi in certi casi si ottengono dati diversi³. L'affacciarsi di un'epoca nuova si avverte anche nel fatto che almeno alcuni di loro, spesso richiamandosi alla mitologia classica, insistono su certe differenze rispetto al canone ideale.

La coesistenza delle due tradizioni, vitruviana e pseudovarroniana, implicava di per sé due tipi differenti, uno di nove « teste » di altezza, l'altro di dieci; e quando a questi due tipi se ne aggiunse un terzo, ancora meno alto, i teorici arrivarono a una triade che poteva essere messa in relazione, a piacere, con certe divinità⁴, con i tre stili dell'architettura classica⁵ o con le categorie di nobiltà, bellezza e grazia⁶. È comunque significativo che la nostra aspettativa di vedere questi tipi elaborati dettagliatamente rimanga quasi sempre delusa. Quando si arriva alle misure singole, precise, gli autori o tacciono o, pur ammettendo una pluralità di tipi, si limitano a definirne uno che, a un ulteriore esame, risulta essere eguale a una delle antiche varianti dei canoni di Vitruvio e del Cennini⁷. E se il Libro I del *Trattato della Pittura* del Lomazzo fa eccezione sia per la grande varietà dei tipi, che per l'esatta e analitica indicazione delle misure, ciò si deve al semplice fatto che il Lomazzo, che scriveva a una data inoltrata come il 1584, aveva dietro a sé dei precedenti che poteva sfruttare senza riguardi: l'uomo alto nove teste (cap. 9) è identico al « Tipo D » di Dürer, quello alto otto teste (cap. 10) è eguale al « Tipo B » dello stesso, quello alto sette teste (cap. 11) corrisponde al « Tipo A » di

¹ Questo vale per Pomponio Gaurico che - certo per influsso di Leonardo da Vinci, come risulta anche da altri particolari - fornisce un'informazione comparativamente più particolareggiata di altri autori.

² LUCA PACIOLI, *op. cit.*, pp. 135-36.

³ CESARE CESARIANO, *op. cit.*, fol. XLVIII.

⁴ Cfr. LOMAZZO, *op. cit.*, IV, 3. La sua identificazione delle divinità pagane con figure cristiane fu anticipata da Dürer.

⁵ FILARETE, *op. cit.*; cfr. anche FRANCESCO GIORGI, *op. cit.*, I, pp. 229 sgg., dove un tipo di nove « teste » d'altezza viene distinto da uno di sette « teste ».

⁶ Così in Federigo Zuccari (cfr. SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, 2ª ed., Firenze 1956, pp. 388 sgg.).

⁷ Identica a quest'ultimo è, ad esempio, la figura « dorica » del Filarete che, cosa abbastanza strana, risulta più agile di quella « ionica » e di quella « corinzia ».

eriano, la sottilissima figura del cap. 8 corrisponde al « Tipo E » eccetera.

Per quanto riguarda le conoscenze positive e i metodi, solo due artisti-teorici del Rinascimento italiano compirono passi decisivi nello sviluppo della teoria delle proporzioni al di là degli schemi medievali: Leon Battista Alberti, il profeta del « nuovo grande stile » nell'arte, e Leonardo da Vinci, il vero iniziatore di esso¹.

Entrambi ebbero in comune il proposito di sollevare la teoria delle proporzioni al livello di una scienza empirica. Insoddisfatti dei dati insufficienti di Vitruvio e dei loro predecessori italiani, essi trascurarono la tradizione per rivolgersi invece a un'esperienza appoggiata a un'osservazione accurata della natura. Da veri italiani non tentarono di sostituire il tipo unico, ideale, con una pluralità di tipi « caratteristici ». Cessarono però di determinare questo tipo ideale sulla base di una metafisica armonistica o accettando i dati di alcune autorità consacrate: si avventurarono invece ad affrontare direttamente la natura e si accostarono al corpo umano vivente con il compasso e la squadra. Senonché da una folla di modelli essi scelsero quelli che, a loro giudizio e a giudizio di competenti consiglieri, apparivano i più belli². Il loro intento era di scoprire l'ideale in un tentativo di definire il normale, e invece di limitarsi a determinare le dimensioni in forma sommaria e solo nella misura in cui erano visibili sul piano, tentarono di avvicinarsi all'ideale di un'antropometria puramente scientifica precisando le misure con grande esattezza e con una costante attenzione alla struttura naturale del corpo, non solo nel senso dell'altezza ma anche della larghezza e della profondità.

L'Alberti e Leonardo venivano così ad integrare una pratica artistica, affrancata dalle restrizioni medievali, con una teoria delle proporzioni che forniva all'artista più che uno schema planimetrico di disegno: una teoria che, basandosi sull'osservazione empirica, era in grado di definire la normale figura umana nella sua articolazione organica e nella sua piena tridimensionalità. Queste due grandi personalità « moderne » tuttavia differiscono in un punto molto importante: l'Alberti tentò di raggiungere

¹ Si spera che gli studi di Bramante sulle proporzioni, la cui esistenza è attestata da numerose citazioni, siano in futuro scoperti.

² ALBERTI, *op. cit.*, p. 201. Leonardo (*Leonardo da Vinci, das Buch von der Malerei*, ed. H. Ludwig [« Quellenschriften für Kunstgeschichte », XV-XVII], Vienna 1881, §§ 109 e 137) ammette anche la validità della pubblica opinione generale (cfr. PLATONE, *Il Politico*, 602 b).

lo scopo comune ad entrambi perfezionando il metodo, Leonardo espandendo ed elaborando il materiale. Con l'ampiezza di vedute che caratterizzò anche il suo accostamento all'antico¹, l'Alberti si liberò, per quanto riguarda il metodo, da ogni tradizione. Richiamandosi solo vagamente all'affermazione di Vitruvio, per cui il piede è eguale a un sesto della lunghezza totale del corpo, egli escogitò un nuovo ingegnoso sistema di misure da lui chiamato *Exempeda*: divise la lunghezza totale della figura in sei *pedes*, sessanta *unceolae* (pollici) e seicento *minuta* (unità minime)², col risultato di poter facilmente (e tuttavia con precisione) ottenere e ordinare tabularmente le misure prese dal modello vivo (fig. 27); le quantità potevano perfino sommarsi e sottrarsi come elementi decimali, come del resto sono. I vantaggi di questo nuovo sistema sono ovvi. Le unità tradizionali – « teste » o « visi » – erano troppo estese per delle misurazioni particolareggiate³. Esprimere le misure in frazioni ordinarie della lunghezza complessiva era malagevole, in quanto è impossibile determinare quante volte una lunghezza incognita sia contenuta in una cognita senza una lunga serie di esperienze (ci volle la « unica et infinita diligentia » di un Dürer per seguire questo metodo senza perdere la pazienza). D'altronde applicare le unità commerciali di misura (ad esempio, il « cubito fiorentino » o la « canna romana ») e le loro suddivisioni, sarebbe stato inutile in quanto lo scopo era di definire non le misure assolute dell'oggetto, ma quelle relative: all'artista poteva essere utile solo un canone che gli permettesse di rappresentare una figura qualunque fosse la scala che gli si richiedeva.

I risultati ottenuti dallo stesso Alberti sono, lo si deve ammettere, alquanto limitati; consistono in un'unica tavola di misure che però egli dichiara di aver verificato analizzando un numero considerevole di persone diverse l'una dall'altra⁴. Leonardo, invece di affinare il metodo di

¹ Cfr. anche, ad esempio, DAGOBERT FREY, *Bramantestudien*, I, Vienna 1915, p. 84.

² ALBERTI, *op. cit.*, pp. 178 sgg. Il termine *Exempeda* si suppone derivi dal verbo ἑξεμπεδῶ (« osservare strettamente »); secondo altri il termine implicherebbe, in un greco discutibile, l'idea di un « sistema di sei piedi ».

³ Il sistema albertiano, d'altro canto, era troppo complicato perché potesse servire praticamente. Nella pratica il più degli artisti ricorrevano all'unità di una « testa » divisa in metà o terzi; cfr. il noto disegno di Michelangelo, Thode 532 (foto Braun 116). Come lui stesso affermava, l'interesse di Michelangelo era rivolto in realtà meno alla compilazione di misure numeriche che non all'osservazione di « atti » e « gesti ».

⁴ ALBERTI, *op. cit.*, pp. 198 sgg.

misurazione, si concentrò sullo sforzo di ampliare il campo di osservazione. Operando sulle proporzioni umane – contrapposte a quelle equine – egli per lo più fece ricorso, sul modello di Vitruvio e in netto contrasto con tutti gli altri teorici italiani¹, al metodo delle frazioni ordinarie senza tuttavia respingere del tutto la suddivisione « italo-bizantina » del corpo in nove o dieci « facce »². Egli poteva accontentarsi di questi metodi relativamente semplici perché interpretava la somma prodigiosa di materiale visivo che raccoglieva (senza, purtroppo, mai sintetizzarlo) da un'indagine condotta da un punto di vista assolutamente originale. Identificando il bello con il naturale, egli cercava di definire non tanto l'eccellenza estetica quanto l'organica uniformità della forma umana; e per lui, il cui pensiero scientifico era largamente dominato dall'analogia³, il criterio di tale organica uniformità consisteva nel fatto che si verificassero « corrispondenze » tra il maggior numero possibile di parti del corpo umano, non importa se spesso disparate⁴. Così molte delle sue affermazioni sono espresse in questa forma: « da x a y è simile a lo spatio che è infra v e z ». Soprattutto però egli estese le vere aspirazioni dell'antropometria in una nuova direzione: si accinse a un'indagine sistematica di quei processi meccanici e anatomici attraverso i quali le dimensioni oggettive di un corpo umano, in piedi e in quiete, mutano a seconda delle circostanze: e con questo venne a fondere la teoria delle proporzioni umane con una teoria del movimento umano. Determinò l'ispessirsi delle giun-

¹ Di essi egli fece estratti e rettificò errori (RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Londra 1883, n. 307, tav. XI). Che il Lomazzo si sia servito del metodo delle frazioni ordinarie si spiega con l'influsso di Dürer (cfr. sopra pp. 94, 95).

² Negli studi di Leonardo coesistono senza differenziazione entrambi i tipi (uno corrispondente alle proporzioni vitruviane, l'altro al canone di Cennini e del Gaurico): sicché è spesso difficile o impossibile distinguere se un'affermazione risale all'uno o all'altro tipo. [Per il sistema, molto più elaborato, seguito da Leonardo nella determinazione delle proporzioni del cavallo, cfr. ora E. PANOFSKY, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory*, « Studies of the Warburg Institute », XIII, Londra 1940, pp. 51 sgg.]

³ Cfr. L. OLSCHKI, *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, I, Heidelberg 1919, pp. 369 sgg. Tuttavia l'interpretazione leonardesca dell'Olschki non mi trova sempre consenziente.

⁴ Cfr. E. PANOFSKY, *Dürers Kunsttheorie*, Berlino 1915, pp. 105 sgg. Il metodo di « stabilire analogie » fu adottato da Pomponio Gaurico e, tra gli altri, da Africano Colombo, che aggiunse alla sua breve opera sui pianeti (*Natura et inclinazione degli sette Pianeti*) una teoria delle proporzioni per pittori e scultori (che per tutto il resto si basa su Vitruvio). La fusione che egli opera tra dottrine astrologiche e la teoria delle proporzioni è un caratteristico tentativo di reinterpretare il naturalismo scientifico di Leonardo nello spirito del misticismo cosmologico.

ture quando si piegano o l'espansione e la contrazione dei muscoli connessa con il piegarsi o lo stendersi del ginocchio o del gomito, e infine cercò di ridurre tutti i movimenti a un principio generale che può indicarsi come il principio del moto circolare continuo ed uniforme¹.

Questi due sviluppi illuminano quella che forse è la differenza più sostanziale tra il Rinascimento e tutti i precedenti periodi dell'arte.

Abbiamo visto in più occasioni che tre possono essere le circostanze che spingono l'artista a distinguere tra proporzioni « tecniche » e proporzioni « oggettive »: l'influenza del movimento organico, l'influenza dello scorcio prospettico e la preoccupazione di quella che sarà l'impressione ottica dell'osservatore. Questi tre elementi capaci di determinare variazioni hanno una cosa in comune: presuppongono il riconoscimento, sul piano artistico, della soggettività. Il movimento organico introduce nel calcolo della composizione artistica la volontà soggettiva e le emozioni soggettive della cosa rappresentata; lo scorcio introduce l'esperienza visiva soggettiva dell'artista; e quei correttivi « euritmici » che intervengono a modificare quel che è giusto in favore di ciò che sembra giusto, introducono l'esperienza visiva soggettiva di un potenziale osservatore. Ed è il Rinascimento che per la prima volta non solo afferma, ma formalmente legittima e razionalizza queste tre forme di soggettività.

Nell'arte egizia solo l'elemento oggettivo contava in quanto gli esseri rappresentati non si muovevano per volontà e coscienza proprie, ma sembravano bloccati, in forza di leggi meccaniche, in questa o quella posizione per l'eternità. D'altronde in quell'arte non si aveva scorcio, né concessioni venivano fatte all'esperienza visiva dell'osservatore². Nel Medioevo l'arte aveva sposato, per così dire, la causa del piano contro quella sia del soggetto che dell'oggetto e aveva prodotto quello stile in cui, per quanto si avesse un movimento « in atto » (contrapposto a movimento « potenziale »), le figure sembravano agire sotto l'azione di una forza superiore, anziché di propria libera volontà, e in cui, per quanto i

¹ *Trattato della pittura*, §§ 267 sgg. L'Alberti aveva già osservato (*op. cit.*, p. 203) che la larghezza e lo spessore del braccio mutano a seconda del movimento che esso compie; non aveva però ancora tentato di determinare in cifre la misura di questi cambiamenti. [Per la teoria leonardesca del movimento circolare cfr. ora PANOFKY, *The Codex Huygens ecc. cit.*, pp. 23 sgg., figg. 7-13].

² Tralasciando ogni considerazione stilistica, dobbiamo tener presente che le più importanti opere d'arte egizie non erano create per essere viste; erano infatti collocate in tombe buie e inaccessibili, fuori di ogni sguardo.

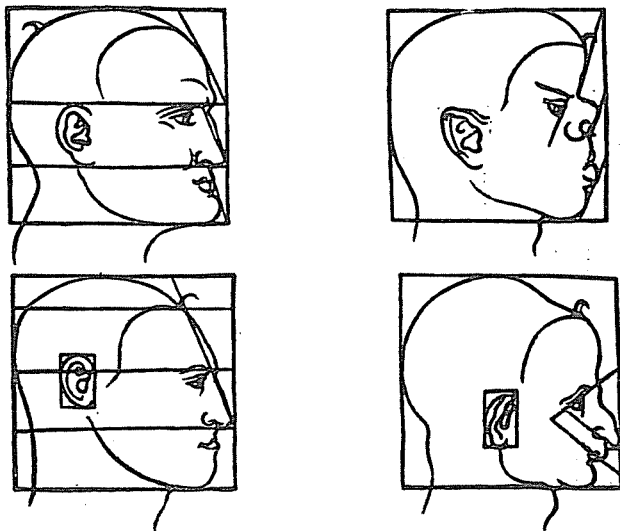
corpi ruotassero e si torcessero in vario modo, non si realizzava, né era ricercata, un'effettiva impressione di profondità. Solo nell'antichità classica i tre fattori soggettivi del movimento organico, dello scorcio prospettico e dei correttivi ottici erano stati ammessi; ma — e in questo sta la differenza fondamentale — tale ammissione era stata, per così dire, non ufficiale. L'antropometria policletea non era stata affiancata da una teoria del movimento egualmente sviluppata, né da una teoria della prospettiva portata allo stesso grado di sviluppo; lo scorcio, quando lo si incontra nell'arte classica, non risulta dall'interpretazione dell'immagine visiva come una proiezione centrale costruibile attraverso metodi strettamente geometrici; e infine i correttivi intesi a rettificare la visione dell'osservatore erano, per quanto ne sappiamo, eseguiti direttamente a occhio. Fu perciò un'innovazione fondamentale quella del Rinascimento che integrò l'antropometria con una teoria fisiologica (e psicologica) del movimento e con una teoria matematicamente esatta della prospettiva¹.

Quanti amano interpretare i fatti storici simbolicamente possono vedere in questo lo spirito di una concezione specificamente « moderna » del mondo, che consente al soggetto di affermare se stesso di contro all'oggetto come qualcosa di autonomo ed eguale. L'antichità classica non era arrivata a consentire l'esplicita formulazione di questo contrasto e il Medioevo riteneva che tanto il soggetto quanto l'oggetto fossero sommersi in una più alta unità.

Il passaggio in atto dal Medioevo al Rinascimento (e, in un certo senso, oltre il Rinascimento) può essere osservato, e per così dire al microscopio, nello sviluppo del primo teorico tedesco delle proporzioni: Albrecht Dürer. Erede della tradizione nordica, gotica, egli partì da uno schema planimetrico di superficie (che all'inizio nemmeno comprendeva i dati vitruviani) col quale, come nella *pourtraicture* di Villard, si pretendeva di determinare posizione, movimento, contorno e proporzioni nello

¹ Nel Rinascimento anche le alterazioni « euritmiche » cui dovevano sottostare le misure nelle opere poste più in alto del livello dell'occhio (oppure, ad esempio, sui muri di una volta) erano determinate attraverso un'esatta costruzione geometrica. Cfr. i consigli di Leonardo circa il modo di dipingere oggetti su muri curvi (RICHTER, *op. cit.*, tav. XXXI, *Trattato*; § 130), o quelli di Dürer circa il modo di scalare le lettere che, per quanto collocate a livelli differenti, dovevano apparire dello stesso formato (*Underweysung der Messung...*, 1525, fol. K. 10). Il metodo düreriano, trasferito dalle iscrizioni alle pitture murali, lo si ritrova in BARBARO, *op. cit.*, § 23.

Dürer inoltre tentò di completare la sua teoria delle misure con una teoria del movimento (che però risultò alquanto infelice e meccanica¹, non disponendo egli di adeguate conoscenze anatomiche e fisiologiche) e con una teoria della prospettiva². Dato che, al pari del pittore e teorico



vi. Albrecht Dürer, Quattro profili.

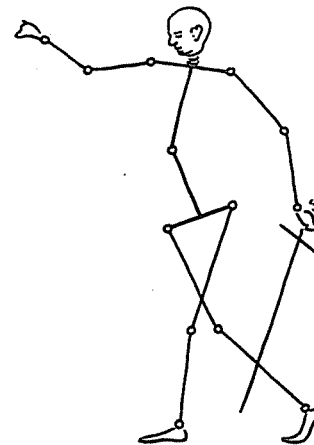
italiano Piero della Francesca, voleva vedere la prospettiva applicata tanto alle figure umane che agli oggetti inanimati, si provò a rendere più facile questo complicatissimo processo riducendo le superfici irrazionali del corpo umano a forme definibili con semplici piani³: ed è straordinariamente istruttivo confrontare questi schemi, elaborati tra il '20 e il '30, con le costruzioni di circa il 1500 (fig. 28). Invece di preoccuparsi della

¹ ALBRECHT DÜRER, *Vier Bücher von menschlicher Proportion* cit., libro IV.

² ID., *Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit*, Norimberga 1525, fol. P. L. v sgg.

³ ID., *Vier Bücher von menschlicher Proportion* cit., libro IV e numerosi disegni. Mi riferisco al famoso « sistema del cubo » che, stando al Lomazzo, risale al Foppa e che più tardi doveva essere ripreso e sviluppato dallo Holbein, dall'Altdorfer, da Luca Cambiaso, Erhard Schön e altri (cfr. MEDER, *op. cit.*, p. 624, figg. alle pp. 319, 619, 623). Questo sistema è da mettere in relazione con certi disegni di teste di Dürer in cui le superfici sono ridotte a poligoni (illustrate in MEDER, *op. cit.*, p. 622), espediente questo che l'autore del presente scritto ha tentato di far risalire a fonti italiane (« Kunstchronik », nuova serie V, XXVI [1915], col. 514 sgg.) e per il quale il Meder (p. 564, fig. 267) ha indicato più stringenti analogie.

rappresentazione finale, Dürer vecchio si limita a prepararla; invece di definire i contorni con archi di cerchio, egli inscrive delle unità plastiche in solidi stereometrici; alla schematizzazione matematica del disegno lineare oppone una chiarificazione matematica dei concetti plastici (fig. 29)¹.



vii. Erhard Schön (?) Figurazione schematica del movimento umano.

V.

I *Vier Bücher von menschlicher Proportion* rappresentano un vertice mai prima raggiunto dalla teoria delle proporzioni e che questa non avrebbe più raggiunto nemmeno in seguito. Per altro rappresentano anche l'inizio del suo declino. Dürer stesso cedette, in certa misura, alla tentazione di coltivare lo studio delle proporzioni come fine a se stesso: con la loro ammirevole esattezza e complessità, le sue ricerche sconfinarono in misura sempre maggiore dal campo della loro utilità sul piano artistico e finirono per perdere quasi ogni contatto con l'esercizio dell'arte. Nella sua opera le conseguenze di questa ipersviluppata tecnica antropometrica

¹ In un modo diverso, non più planimetrico, la figura in movimento è schematizzata in una serie di disegni attribuiti a Erhard Schön, di cui un esempio è riprodotto nella figura VII (riproduzioni anche in FR. W. GHILLANY, *Index rarissimorum aliquot librorum, quos habet bibliotheca publica Noribergensis*, 1846, p. 15). Per il metodo seguito in questi disegni, cfr. l'illustrazione nel *Trattato* di Leonardo, § 173.

sono meno avvertibili delle conseguenze dei suoi primi imperfetti tentativi. E se ricordiamo che la piú piccola unitá del suo sistema metrico, la cosiddetta « particella » (*Trümlein*), era inferiore al millimetro, risulta evidente la frattura esistente tra teoria e pratica.

Gli sforzi di Dürer intorno alla teoria delle proporzioni, come branca autonoma della teoria artistica, furono perciò seguiti, da un lato, da una serie di insignificanti opere di bottega, tutte piú o meno dipendenti dall'*opus maius* dureriano, come gli opuscoli di Lautensack¹, di Beham², di Schön³, di Van der Heyden⁴ o Bergmüller⁵; dall'altro, da opere aridamente dogmatiche come quelle di uno Schadow⁶ o di uno Zeising⁷. Ma se i suoi metodi non giovarono, come egli aveva sperato, all'arte, risultarono invece di grande valore per lo sviluppo di nuove scienze come l'antropologia, la criminologia e, cosa piú sorprendente, la biologia⁸.

Questi sviluppi finali della teoria delle proporzioni corrispondono del resto all'evoluzione generale dell'arte stessa. Il valore e il significato artistico di una teoria, che si occupava esclusivamente delle dimensioni oggettive di corpi contenuti in limiti definibili, dovevano necessariamente dipendere dall'importanza che si attribuiva a questi corpi e cioè se essi erano o no riconosciuti come il fine ultimo dell'attività artistica. L'importanza della teoria era perciò destinata a ridursi via via che il genio artistico cominciava a porre l'accento sulla concezione soggettiva dell'oggetto anziché sull'oggetto stesso. Nell'arte egizia la teoria delle proporzioni significava quasi tutto perché il soggetto non significava quasi nulla;

¹ H. LAUTENSACK, *Des Circkels und Richtscheytz, auch der Perspectiva und Proportion der Menschen und Rosse kurtze doch gründliche Underweisung*, Norimberga 1564.

² H. S. BEHAM, *Dies Büchlein zeyget an... ein Mass oder Proportion des Ross*, Norimberga 1528; ID., *Kunst und Lere Büchlein...*, Francoforte 1546 (e ristampato di frequente in seguito); cfr. anche le sue incisioni, pp. 219-21.

³ E. SCHÖN, *Underweysung der Proportion und Stellung der Possen*, Norimberga 1542 (ed. in facsimile a cura di L. Baer, Francoforte 1920).

⁴ J. VAN DER HEYDEN, *Reissbüchlein ecc.*, Strasburgo 1634.

⁵ J. G. BERGMÜLLER, *Anthropometria oder Statur des Menschen*, Augusta 1723.

⁶ G. SHADOW, *Polyclet oder von den Massen der Menschen*, Berlino 1834 (11ª ed. Berlino 1909).

⁷ A. ZEISING, *Neue Lehre von den Proportionen des Körpers*, Lipsia 1854; ID., *Ästhetische Forschungen*, Francoforte 1855.

⁸ Mi riferisco a quella ripresa molto seria della dottrina dureriana della « variazione geometrica » (*Vier Bücher von menschlicher Proportion* cit., libro III) che si ha nel famoso libro di D'ARCY W. THOMPSON, *On Growth and Form* pubblicato per la prima volta nel 1917.

per contro la teoria dovette perdere completamente il suo significato quando questo rapporto fu rovesciato. Il trionfo del principio soggettivo fu preparato, ricordiamolo, dall'arte del Quattrocento che affermò l'autonomia mobilità delle cose rappresentate e l'autonomia della esperienza visiva tanto dell'artista che dell'osservatore. Quando, passato il momento della « rinascita dell'antichità classica », queste prime concessioni al principio soggettivo giunsero ad essere sfruttate a pieno, la funzione della teoria delle proporzioni come branca della teoria artistica venne meno. Gli stili che possono essere raccolti sotto il termine di soggettivismo « pittorico » – le espressioni piú significative ne sono la pittura olandese, del Seicento e l'Impressionismo ottocentesco – non seppero che farsene di una teoria delle proporzioni umane, in quanto per essi gli oggetti solidi in generale, e la figura umana in particolare, significavano ben poco rispetto alla luce e all'aria diffuse in uno spazio illimitato¹. Gli stili che possono elencarsi sotto il termine di soggettivismo « non-pittorico » – manierismo prebarocco e moderno espressionismo – non seppero che farsene di una teoria delle proporzioni umane in quanto per essi gli oggetti solidi in generale, e la figura umana in particolare, potevano avere qualche significato solo nella misura in cui erano suscettibili d'essere arbitrariamente accorciati e allungati, distorti e, infine, disintegrati².

Nei tempi « moderni » dunque la teoria delle proporzioni umane, abbandonata dagli artisti e dai teorici dell'arte, fu lasciata agli scienziati

¹ Nell'arte nordica questo vale anche per epoche anteriori (xv e xvi secolo), fatta eccezione per artisti come Dürer e i suoi seguaci che subirono l'ascendente delle tendenze classiche.

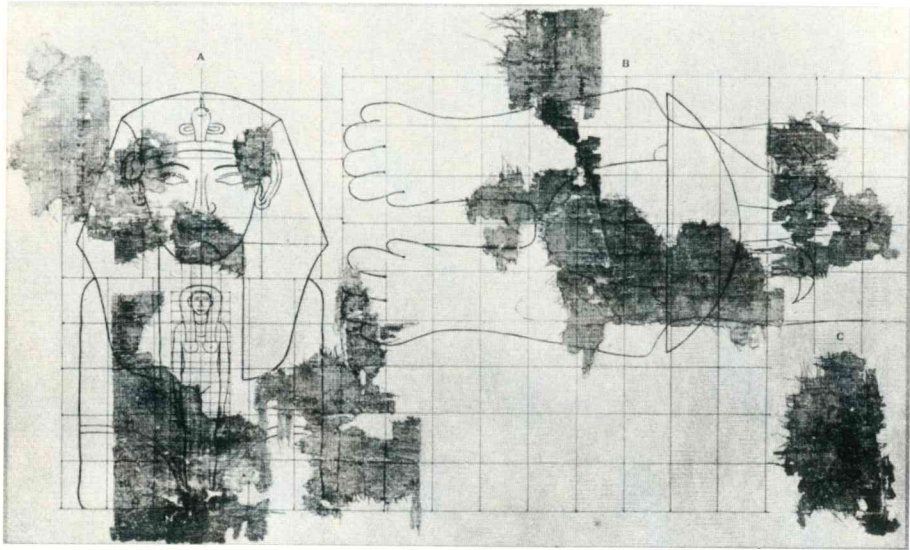
² Cfr. l'affermazione di Michelangelo richiamata alla nota 3 a p. 96. Anche nella letteratura teorica sull'arte che, in quanto tale, necessariamente tende al classicismo « oggettivistico », un diminuito interesse per una teoria scientifica delle proporzioni si può osservare in certi luoghi e in certe epoche. Vincenzo Danti, epigono di Michelangelo, progettò un'opera (di cui solo piccoli estratti furono pubblicati) che, ad onta del suo titolo, *Delle perfette proportioni*, non segue un procedimento matematico, ma affronta il soggetto da un punto di vista anatomico, mimico e patognomico (cfr. J. v. SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, 2ª ed., pp. 386 sgg., 400, 444); l'olandese Carel van Mander trattò il problema delle proporzioni con incredibile indifferenza (cfr. SCHLOSSER, *op. cit.*, pp. 354 sgg.). [Cfr. anche E. PANOFKY, *Idea*, « Studien der Bibliothek Warburg », V, Lipsia e Berlino 1924, pp. 41 sgg., trad. it. Firenze 1952, pp. 57 sgg.]. La cosa piú sorprendente è il fatto che Rembrandt, che certamente non aveva speciale interesse per la teoria delle proporzioni una volta disegnò un « uomo iscritto in un quadrato » secondo la regola vitruviana; ma lo « travesti » così bene che non fu riconosciuto per tale: lo travestì da orientale, disegnato dal vero e vestito con un turbante e una lunga palandrana, in una posa che è casuale anziché rigida, la testa girata leggermente di lato. Se non fosse per il quadrato e le diagonaloni che dividono il busto, il disegno (C. HOFSTEDE DE GROOT, *Die Handzeichnungen Rembrandts*, Haarlem 1906, n. 631) lo si prenderebbe per uno studio di costume dal vero e le braccia aperte sarebbero scambiate per un gesto espressivo.

(eccezion fatta per certi circoli fondamentalmente ostili al moto progressivo tendente al soggettivismo). Non è un caso che Goethe maturo, abbandonato il suo giovanile romanticismo e voltosi a una concezione dell'arte essenzialmente classicistica, abbia nutrito un caldo e attivo interesse per quella che era stata la disciplina favorita di Leonardo e di Dürer:

Lavorare assiduamente a un canone delle proporzioni maschili e femminili, – egli scrive a J. H. Meyer, – ricercare le variazioni da cui risulta il carattere, esaminare più da vicino la struttura anatomica e cercare le belle forme che costituiscono la perfezione esteriore: a queste difficili ricerche desidero che voi portiate il vostro contributo così come io, per parte mia, ho fatto alcune ricerche preliminari¹.

¹ Goethe, lettera a Meyer del 13 marzo 1791 (ed. di Weimar, IV, 9, p. 248).

*Parte terza***Suger abate di Saint-Denis ***



18. Disegno preparatorio di uno scultore egizio.



19. *Madonna con Bambino*, inizio del secolo XIII.

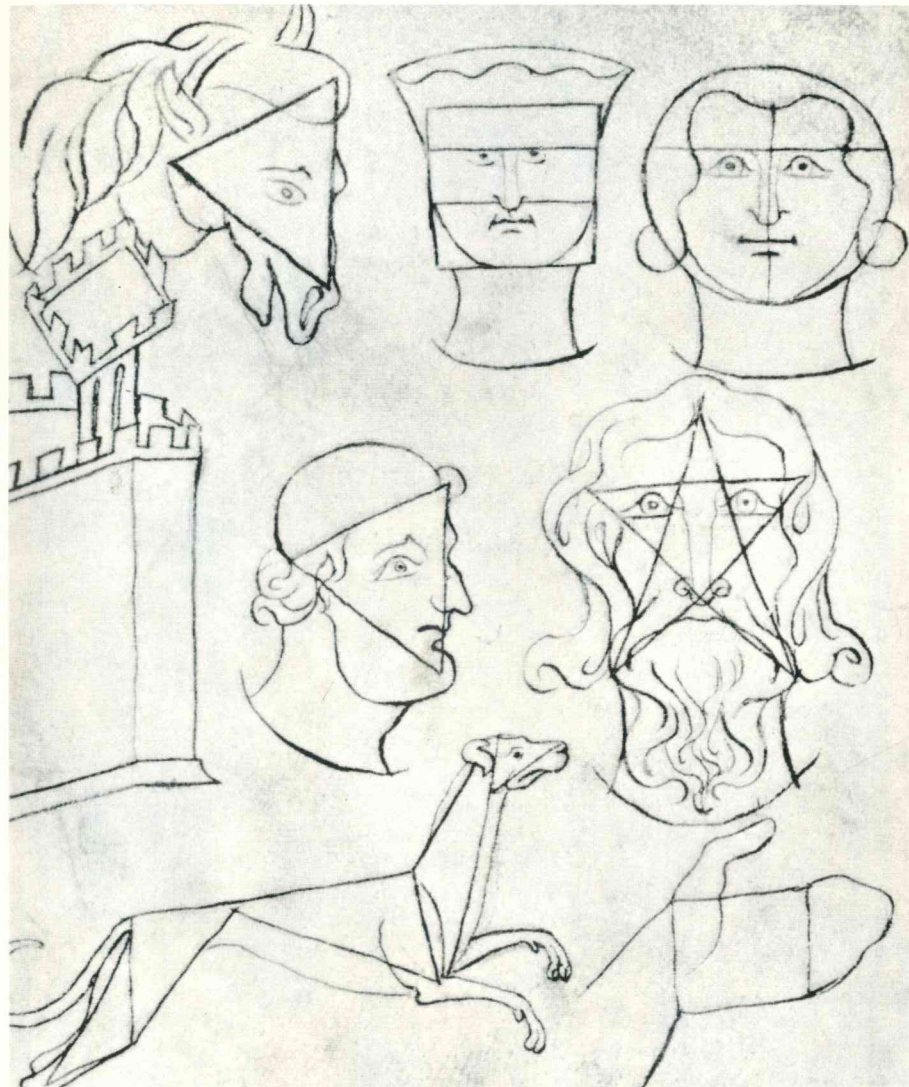
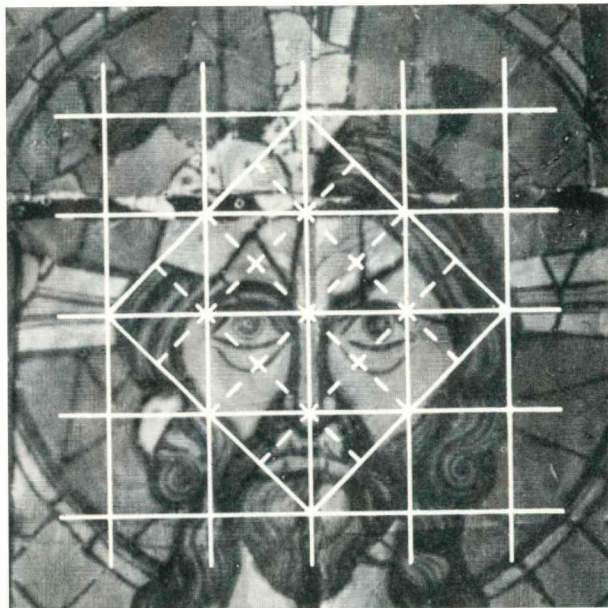
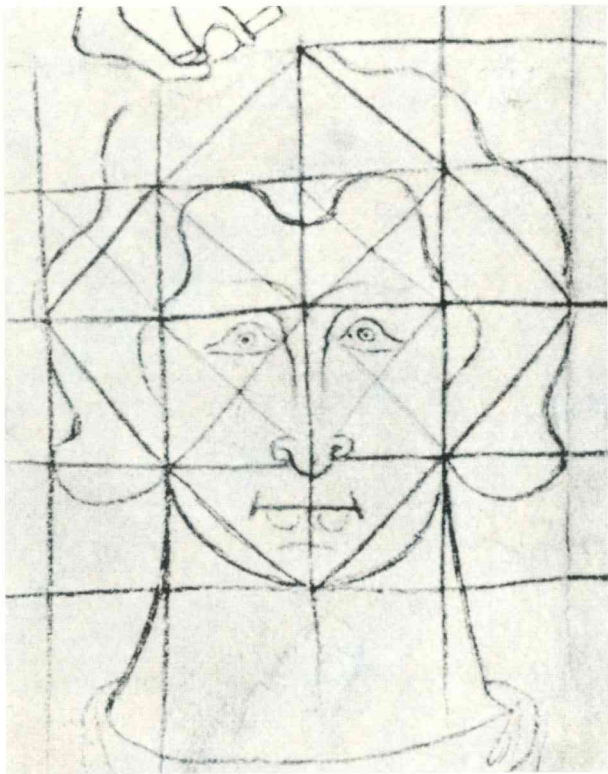


20. *Testa di Cristo*, inizio del secolo XIII.

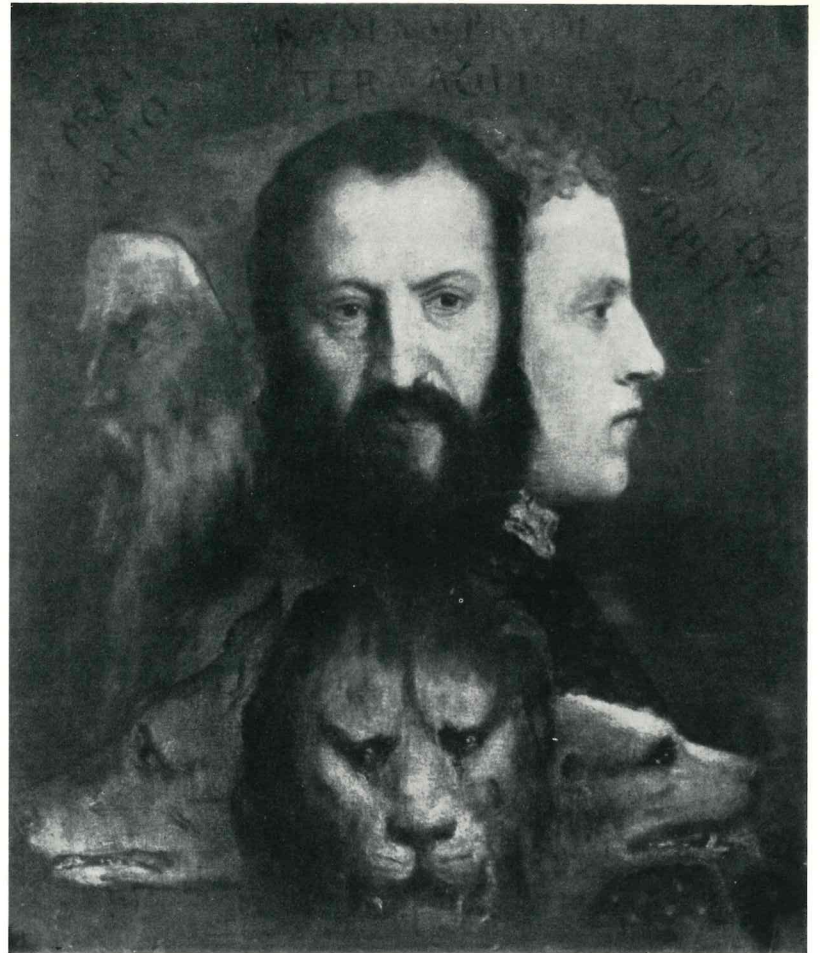
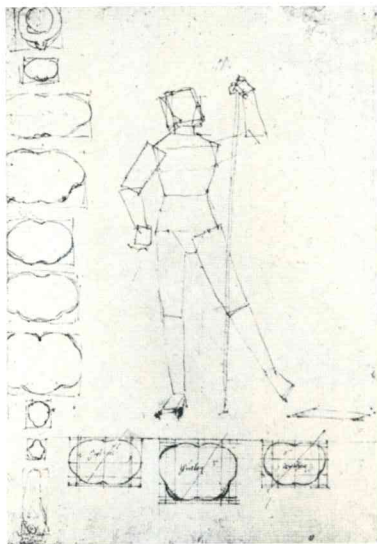
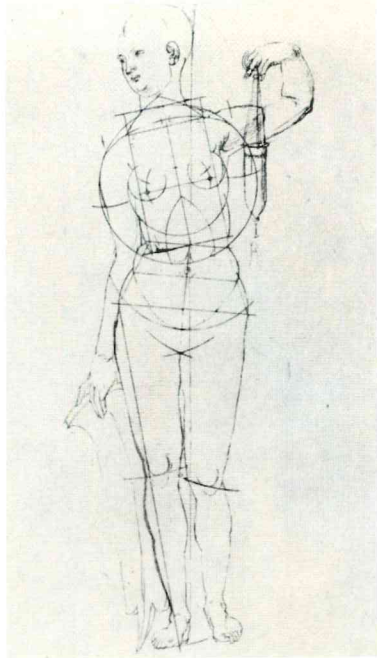
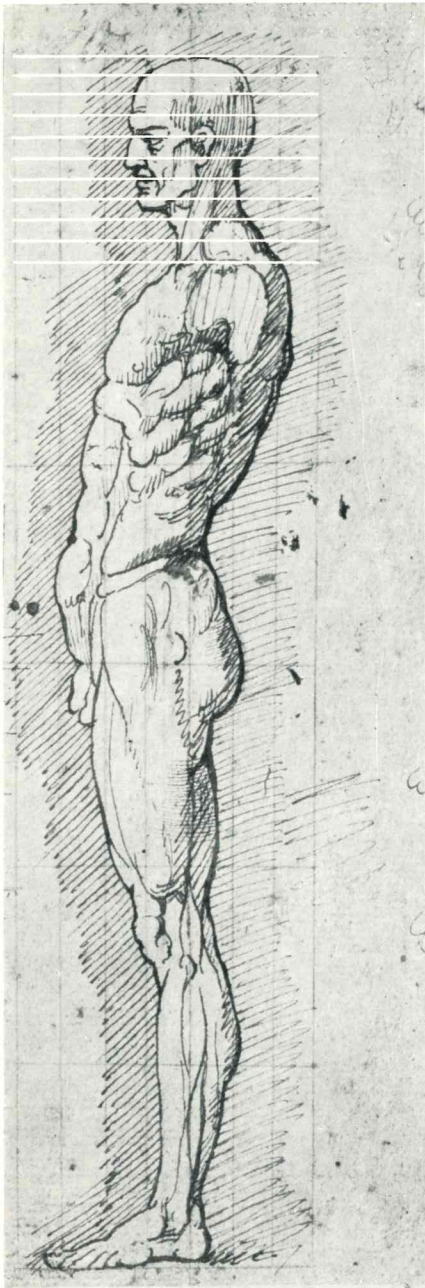
21. *Testa di San Floriano*, secolo XII.

22. *Santa Noemisia*, secolo XII.

23. Jacopino di Francesco (?), *Madonna con Bambino*.



24. Villard de Honnecourt, Costruzione di testa.
25. *Testa di Cristo*, c. 1235.
26. Villard de Honnecourt, Foglio di disegni.



27. Seguace di Leonardo da Vinci, Figura costruita secondo gli «Exempeda» di L. B. Alberti.

28. Albrecht Dürer, Planimetria di figura muliebre.

29. Albrecht Dürer, Stereometria di figura virile.

30. Tiziano, *Allegoria della Prudenza*.