

seguire una adeguata percezione dei centri può provocare una alterazione della valutazione delle proporzioni.

Il caso riguarda specialmente quei punti di vista architettonici che appaiono fuggevolmente durante un normale atto di vita od una normale osservazione critica attuata in movimento entro od intorno alle strutture di una realizzazione architettonica. Da cui l'interesse allo studio delle alterazioni di proporzioni che ne conseguono.

9) *Alterazione delle proporzioni dovute a stanchezza dei centri di percezione nel caso di reiterazione di rapporti simili.* - È nota l'alterazione di apprezzamento dei rapporti di proporzione causata alla percezione quando una composizione naturale od artificiale ripropone una molteplicità di partiti sistemati, tanto da giungere ad una sorta di onubilamento dei centri della percezione stessa.

10) *Alterazioni delle proporzioni dovute ad inframmettenza di reazioni fisiologiche estranee.* - Il processo della percezione può essere alterato

dalla concomitanza di sensazioni auditive, olfattive, tattili, nonché da particolari posizioni del corpo o del capo rispetto al corpo o dei bulbi oculari rispetto al capo. Lo studio si propone una valutazione delle alterazioni degli apprezzamenti di proporzione in tali casi (per esempio l'osservazione laterale o verso l'alto e via dicendo).

Quasi tutte le considerazioni qui esposte erano già note alla più antica conoscenza, che spesso ne seppe evitare le conseguenze o sfruttare l'illusione, come risulta dalle predeterminate deformazioni del Partenone e da illustri esempi della scenografia di tutti i tempi. D'altra parte su tali argomenti furono curati degli studi di grande interesse.

Lo scopo della ricerca qui accennata consiste invece in una raccolta di dati generali sulla valutazione delle variazioni a cui debbono essere necessariamente sottoposte le proporzioni reali per la relatività di interpretazione del processo di percezione umana.

Gino Levi-Montalcini

Retoriche e poetiche della proporzione

L'A., dopo aver discusso la natura delle ricerche intese a chiudere in formula razionale-matematica la espressione estetica, afferma decisamente la natura extra estetica di queste codificazioni, ne deduce che la loro verifica non è condizione sufficiente e nemmeno necessaria alla validità dell'opera d'arte e conclude limitandone il loro valore a mero orientamento filologico.

Nella maggior parte delle dotte relazioni degli oratori che mi hanno preceduto (¹), credo di poter scorgere una comune e persistente istanza, più o meno esplicitamente formulata: cioè la *codificazione in leggi matematiche*, sia espresse in forme analitiche che geometriche, delle misure atte a definire una espressione estetica nello spazio o nel tempo.

Non credo gratuito, anzi ritengo ovvio, cercare prima di tutto di definire il campo di legittimità di queste codificazioni, ritrovate, unificate, o proposte in nuove e più sintetiche formulazioni.

Costruire un sistema cristallografico che unifichi i più celebrati monumenti dell'età classica, esercitare della raffinata agrimensura su mappe di famosi agglomerati edilizi, scoprire stelle di neve, a forza di riga e compasso, su piante e facciate di architetture gotiche, oppure coprire, e a volte violentare, con gabbie di rettangoli e diagonali un quadro, un vaso o addirittura un viso o altri luoghi tipici di una bellezza muliebre, passando per punti ritenuti più o meno significativi e invocando geometria, analisi e quant'altro ai fini di una codificazione generale, mi pare debba presupporre il problema dell'inclusione o meno di queste « regole » in quello dell'estetica in generale e non solo, ma ancora la relativa denuncia di risoluzione.

In sede preliminare sorge ovvio il chiedersi, almeno, *in nome di che cosa e a qual fine condu-*

ciamo queste macchinose ricerche; cioè, in altre parole, stabilire il loro valore. Ed è con questa relazione, di ordine forse troppo generale, che vorrei tentare di rispondere alla domanda.

Da qualunque confessione estetica si voglia prendere l'avvio, credo pacifica l'affermazione della impossibilità di comprendere e tanto meno di creare l'opera d'arte in virtù di un « sistema scientifico » e come tale retto da leggi oggettive.

Il ricorso frequente degli illustri oratori che mi hanno preceduto, alla generazione dell'incanto estetico racchiuso nel segreto di un qualsivoglia gruppo più o meno unificato di relazioni logico matematiche, mi fa però sospettare che l'aspetto fondamentale di queste formulazioni, pur con tanta competenza e informazione filologica prospettate, abbia nel campo specifico dell'estetica una posizione caratteristicamente vaga e forse volentieri evitata come problema.

Non è quindi inutile, ritengo, il richiamo al principio dell'assoluta indipendenza del fenomeno estetico da codificazioni di natura matematica e, come tali, capaci di generare la seduzione dell'arte.

Qualsiasi tesi contraria significherebbe un ritorno al mitico mondo platonico delle « forme » preesistenti, oppure alla metafisica pitagorica di Keplero: « prius autem figurae sunt in archetypo quam in opere ». E ancora potrebbe significare un ritorno alla comoda estetica dell'« Einfühlung » non solo, ma attraverso gli apporti scientifici che da Wertheimer a Lund, attraverso Koffka, Zeising

o Hambidge e quant'altri diedero vigore alle estetiche formali, significherebbe la riesumazione di una qualche teoria di più o meno « pura visibilità ».

L'errore fondamentale di queste formulazioni, pur nelle loro diversissime e sottili caratterizzazioni distintive, si riduce alla incapacità di distinguere il piacere fisiologico dal fenomeno estetico, cioè nella millenaria confusione tra *bello* e *arte*. Ciò significa, oggi, non tener conto di un totale di circa ventitré secoli di cammino dell'estetica.

Tutte queste poderose ricerche di codificazione, ben legittime, come vedremo, quando considerate nel loro reale valore, hanno la loro motivazione nel fatto che risultano ben più problematiche, e perciò misteriose, di quelle già affermate e pacifiche in altri campi dell'estetica che non siano quelli delle arti plastiche in generale.

Infatti se dalla musica, dove abbiamo una teoria di contrappunto, fuga e armonia, e dalla poesia, che da secoli è pacificamente pilotata dai manuali di retorica, metrica e stilistica, passiamo alle arti plastiche, non possiamo non osservare una soluzione di continuità, cioè una conclamata difficoltà di chiusura in canoni; ciò a prescindere dal reale o presunto loro valore.

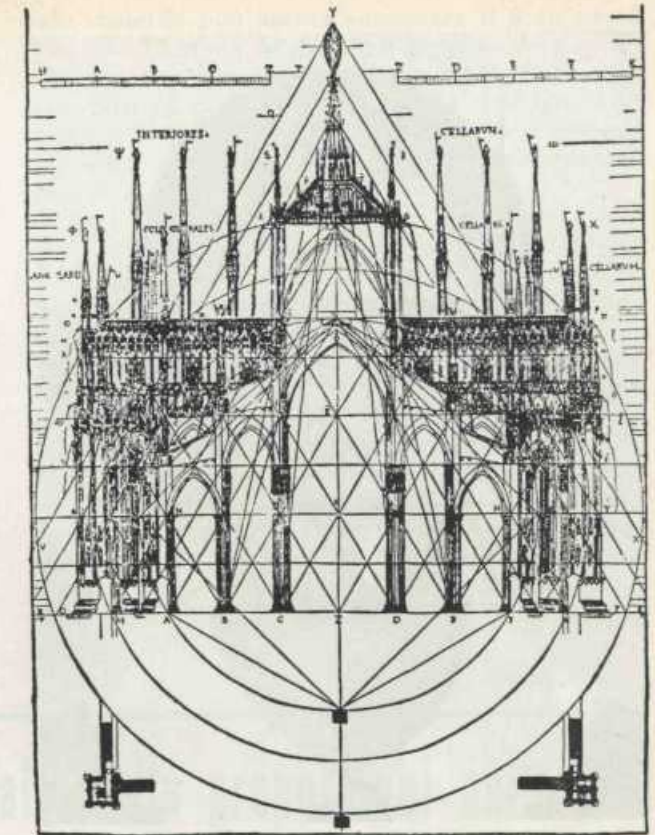
Tale difficoltà è attribuibile alla differente possibilità di esperienza che i diversi campi delle arti presentano. Ad esempio, in architettura la problematica della materia costruttiva, in uno con la frequente imponenza delle esigenze funzionali che ne sono occasione, rende l'esperienza artistica meno accessibile, ma ben più praticamente impegnativa, che non la realizzazione di un poema, una sinfonia, un canto. Per quest'ultimo le possibilità di esperienza sono immediate per ogni individuo già dai primordi dell'umanità.

Comunque frammentarie, incerte e penose siano le codificazioni riferite al campo delle arti plastiche, tuttavia esse hanno l'identico valore teorico di quelle compiutamente elaborate per le arti specifiche di altri campi sensoriali e precisamente mero valore retorico che, come tale, nulla ha in comune con quello estetico.

Per definizione, e ancora dimostrabile « ab absurdo », l'ineffabile dell'arte comincia *solo* al di là di questi canoni più o meno matematicamente commensurabili, ma comunque razionali.

Non credo necessario dimostrare come l'attività estetica trascenda il razionale. L'affermazione contraria condurrebbe all'immediata quanto assurda conseguenza del coincidere della medesima con altre e ben distinte forme dell'attività conoscitiva, quali la logica, l'etica, economia e quant'altro, a seconda di qualsivoglia, purchè degna, convinzione filosofica.

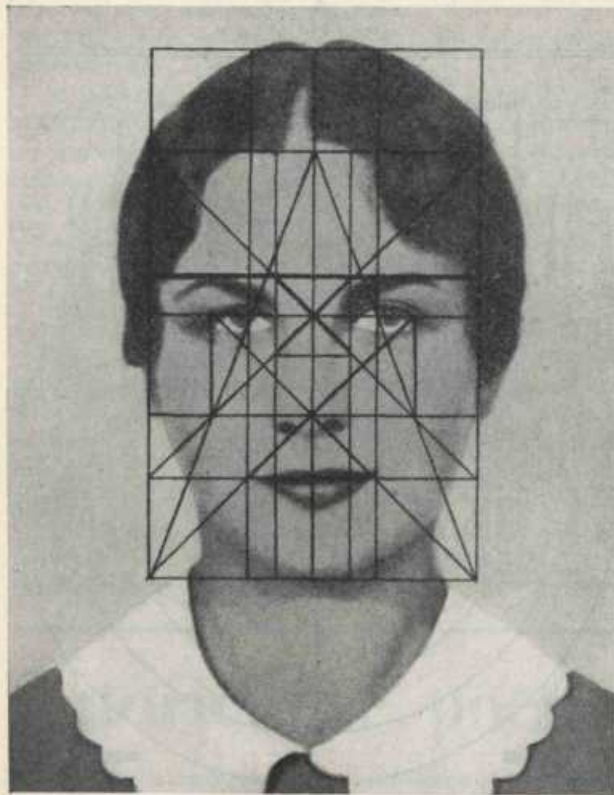
Qualsiasi codificazione razionale matematica non può quindi che riferirsi all'identificazione del *bello* e relative leggi applicate ai concetti *extra estetici* della proporzione, simmetria, armonia, ritmo, eutritmia e simili termini nei loro numerosi ed elastici significati assunti nel corso dei secoli. Come ripeto, indagare scientificamente quali sono, le formule atte a generare il *piacere*, cioè il *bello*, non



ha ancora nulla a che fare con l'arte. E qui non è inopportuno ricordare anche come un fondamentale apporto dell'estetica crociana sia appunto il concetto extra-estetico del bello: « ... Il Bello, infatti, che dava tanta materia a tanta parte delle vecchie estetiche trova una breve e chiara formula nello scolastico: *id cuius ipsa apprehensio placet* » (B. CROCE, *Nuovi saggi di estetica*, Gap. X); apporto che, tra gli altri, pur tra negazioni apodittiche e polemiche, nessuno ha ancora saputo negare o « superare ».

Quando nella contemplazione dell'opera d'arte si incontrano e riconoscono, o addirittura si riducono in formula questi rapporti, e ci si chiede la causa per cui essi generano piacere e seduzione, si deve riconoscere che esuliamo allora dal campo dell'estetica per inoltrarci in quello della sperimentale, della fisiologia, se non addirittura in quello della biologia. Ben sovente invece, di fronte a queste colonne d'Ercole, comodamente denunciando, magari con fumate, l'enigma dell'arte, e senza peraltro avvertire che la soglia di tale mistero sta da tutt'altra parte. Altri esploratori procedono invece ad operazioni cartografiche, cioè *filologiche*; in altri termini costruiscono una sistematica delle *apparecchiature tecnico matematiche* che hanno generato il piacere. *Piacere che immediatamente confondono con l'arte medesima*, illusi di averne così trovata, come se fosse possibile, la chiave razionale e il segreto.

Ciò che è notevole qui osservare è che questo meccanismo psicofisiologico di generatore di *piacere*



cere è accuratamente abbandonato al momento cruciale in cui sarebbe necessario procedere all'indagine della sua relazione causa-effetto non solo, ma che neppure pare interessi la ricerca delle ragioni per le quali viene tecnicamente usato come strumento dell'attività estetica.

È da ritenere invece che le utilissime, quanto dimenticate indagini di questo meccanismo, pur sempre rimanendo nell'ambito della filologia, debbano essere orientate più precisamente con l'applicazione analitica delle fondamentali leggi naturali, quali ad esempio il principio di « massima semplicità » dei fenomeni fisici originariamente affermato dal Fermat, ricerche che si ricollegherebbero a quelle di Wertheimer-Glük, per le quali forme di equazione analiticamente più semplice hanno la caratteristica di essere appetite e permanere nel ricordo al di là di ogni associazione logica, quali fenomeni di conoscenza primordiale.

Analogamente tali ricerche si estenderebbero alle cause di piacere di un qualsivoglia ritmo codificato nel ricordo e atto a generare, col minimo sforzo, un fenomeno dinamico e trascinatore di ordine automatico.

Comunque rimane da indagare seriamente e precisamente i motivi per i quali queste manifestazioni del piacere, e perciò del bello, vengono usate tecnicamente quali onde portanti al fine di situare in particolari condizioni di creazione e di ricettività, « sensibilizzato » e insieme liberato dalle inibizioni del razionale, chi opera e contempla nell'atto estetico.

È opportuno notare come il bello, in virtù del

quale si usa aggettivare un'opera d'arte, non abbia nulla in comune con quello originato dalla impeccabile applicazione di una qualsiasi codificazione formale. In ambedue i casi è legittima la definizione di « bello », per quanto originato da differenti nature di piacere.

* * *

In queste considerazioni si può anche trovare una risposta agli interessanti interrogativi proposti dall'ingegnere Nervi. Il primo chiede se il limite di « soluzione unica », al quale tendono fatalmente le risoluzioni dei problemi meccanici costruttivi, non significhi la morte della soggettiva libertà dell'arte.

Le direzioni pratiche dell'operare umano tese alla verifica di quel « minimo sforzo » che, come ho accennato, corrisponde a una legge di natura, hanno appunto per limite la coincidenza di questa opera umana con quella della stessa natura, ovviamente dissolto nelle sue « ferree leggi » ogni residuo di libertà fantastica.

Non è la prima volta, nel corso delle età, che un'arte muore o sposta il suo campo d'attività; nè vale invocare il tempo andato e deprecare la desolazione dell'attuale. Non è qui il luogo per illustrare come queste direzioni, comunque assintotiche, siano già ben avvertibili nel campo dell'architettura attuale e a dispetto di tutte le difese disperate delle ultime libertà concesse dall'unificazione, dallo standard e quant'altro, con le relative premesse economico sociali. Per contro è da osservare che nulla possiamo prevedere intorno al variare dell'entità del campo di applicazione di questi vettori.

E all'interrogativo riferito all'arcana natura delle cause per cui queste forme dettate dalla legge del minimo sforzo acquistano o conservano un valore « estetico », non altro si ha da rispondere che queste forme seducono perchè sono belle così come lo è ogni opera della natura. Bello che, ripeto, per le già esposte ragioni, non ha nulla a che fare con il fatto « estetico », così come la sua origine nulla ha in comune con quella del bello di cui l'arte è causa.

Infine, l'interrogazione sulle conseguenze del definirsi di queste « forme uniche » e relative influenze sulle attività rimaste libere e perciò con possibilità estetiche, implica l'arrischiare una profezia sul divenire del gusto. È attuale, anzi già di ieri, l'influenza e persino l'inflazione di tali forme « funzionali » divenute occasione e pretesto, tanto da risorgere trasfigurate e non necessarie in quelle rimaste « libere ».

In modo non dissimile nella stessa architettura classica elementi funzionali si trasfigurarono, non necessari, in forme puramente espressive, anche se ispirate da tutt'altra poetica e momento del gusto. Profetia questa altrettanto facile di quell'altra, pur di possibile coesistenza, dove il gusto, stanco di un ideale scientifico meccanicistico, ne rifiuta ogni occasione e pretesto. Già questo rifiuto, in nome come sempre di Una rinnovata libertà, può essere il principio di una nuova poetica.

* * *

Dopo aver molto sommariamente affermato la natura puramente edonistica e il valore strettamente tecnico di qualsiasi sistemazione formale o funzionale, si può concludere che il suo posto è naturalmente e per definizione fuori dal campo dell'estetica.

Pertanto queste ricerche, e specialmente del sopraccennato meccanismo di causa-effetto, le ritengo un'acquisizione di singolare importanza, in particolare se riferite alle arti espresse da forma e colore. E ciò in virtù della ampliata possibilità di applicazione nei preliminari dell'esercizio dell'attività critica, sia dell'autore quanto del contemplante. Essa concede una più esatta indagine ermeneutica e ancora dà modo di denunciare con maggiore approssimazione quando l'opera rimane fatto tecnico o edonistico e quando trascende in autentica opera d'arte, così come già più agevolmente è possibile, ad esempio, in campo musicale e letterario; ciò per le ragioni già accennate.

Verificata l'insufficienza di queste formulazioni ricondotte alla loro natura retorica, rimane da assodare il loro eventuale carattere di necessità. A

Carlo Mollino

Il primo Convegno Internazionale sulle proporzioni nelle arti



LLA 9^a Triennale di Milano hanno avuto interessantissimi svolgimenti due manifestazioni i cui risultati non debbono andare dispersi: la Mostra bibliografica degli studi sulle proporzioni nelle Arti e il Convegno Internazionale sullo stesso argomento con la sigla fasciosa « De divina proportione ».

Gli amici torinesi che hanno partecipato al convegno ci hanno messo in comunicazione con gli or-

Il Centro Studi della Nona Triennale di Milano, presieduta dall'On. Ivan Matteo Lombardo, su proposta della Signora Carla Marzoli, ordinatrice della Mostra Bibliografica: Gli Studi sulle Proporzioni, ha indetto il Primo Convegno Internazionale sulle Proporzioni nelle Arti che ha avuto luogo il 27, 28 e 29 settembre 1951 al Palazzo dell'Arte.

Il tema del Convegno « De Divina Proportione » è stato ispirato dalla Mostra soprannominata dove le culture di epoche diverse e di diversi paesi sono state avvicinate in funzione di quell'armonia universale che informa e regge ogni invenzione ed ogni creazione dell'uomo. In questa Mostra una sintesi storica del problema è stata largamente documentata, ma gli accostamenti tra testi antichi e moderni e la presenza di opere d'arte del Rinascimento accanto ad opere di avanguardia, stanno a dimostrare il rinnovato interesse e l'importanza della ripresa degli studi sulle proporzioni nel nostro tempo.

Il tema del Convegno è stato considerato da diversi punti di vista: anzitutto secondo la tradizione e la storia, e molto si è parlato della legge del numero che da Pitagora sino alla fisica nucleare o a Le Corbusier resta fulcro immutabile nel pensiero umano; è seguito poi lo studio e la discussione dei differenti aspetti dei problemi delle proporzioni nel nostro tempo, secondo le esigenze della vita nostra di oggi e secondo le più vive e più alte aspirazioni dell'uomo moderno che hanno sostanzialmente modificato certi valori fondamentali del pensiero umano e certe valutazioni artistiche del passato. E soprattutto sono stati considerati quei rapporti umani che, secondo un nuovo concetto di sensibilità moderna le arti, oggi, rendono possibile fra gli uomini.

Il problema creativo dell'artista è stato così esaminato anche nei confronti della scoperta scientifica, nella sua attuale impetosa universalità. Le relazioni hanno toccato la matematica, la tecnica e la

tale riguardo può ancora soccorrere il noto parallelo con l'attività letteraria e precisamente la distinzione formale tra prosa e poesia. È pacifico che può esistere una poesia al di qua dell'arte, cioè mera letteratura, così come può esistere in una prosa un autentico fatto d'arte da qualunque occasione o pretesto pratico abbia origine.

Così in architettura può esistere un'opera che, pur verificata nel modo più rigoroso al profilo di qualsiasi legge formale, rimane esercizio stilistica, mentre può esistere altresì un'architettura dove non è affatto verificabile alcuna delle invocate leggi formali e che pertanto, usando una tecnica di comunicazione unicamente analogica o associativa, può trascendere ad opera d'arte.

Rimane quindi legittimo affermare come l'uso di un linguaggio formale diretto è altrettanto non necessario, quanto non sufficiente, alla generazione dell'opera d'arte. La scelta della natura del linguaggio altro non dipende che da un fatto di gusto e come tale è da definirsi poetica particolare, sia pure legittima anche se contingente, anzichè legge generale dell'estetica.

ganizzatori e la gentile signora Carla Marzoli ci ha dato, con l'autorizzazione di scegliere qualcosa, un grosso pacco di materiale. Vorremmo avere a disposizione più spazio per pubblicare molto di più; facciamo seguire a queste brevi giustificazioni una cronaca della manifestazione stralciata da una relazione di Carla Marzoli ed una sequenza di sunti delle comunicazioni significative che forse più di altre forme didascaliche possono illuminare sul vero risultato del convegno e dare una traccia per ricerche bibliografiche non impossibili dato che molti congressisti sono autori di rinomati libri sugli argomenti trattati.

volgarizzazione di certi fenomeni naturali che hanno reso familiari mondi finora sconosciuti; si è verificata una tendenza a stabilire una reciprocità di armonia tra il mondo delle arti e il mondo delle scienze, il che potrà aprire ben più vasti orizzonti di affiatamento e di collaborazione tra gli artisti e gli studiosi indipendentemente dalla loro specializzazione.

« Proportione » quindi, a tema del Convegno, nel senso kepleriano dell'Harmonices Mundi, proporzione quale legge universale di misura, e misura universale del rapporto tra l'uomo e la sua conoscenza.

I difficili e vastissimi problemi della architettura moderna, le nuove concezioni delle attuali espressioni e tendenze delle arti plastiche, sono stati oggetto di appassionate relazioni, ma con particolare orientamento critico del lato universale del problema anche se considerato nell'espressione individuale di un'artista.