

Simona Chiodo

LA BELLEZZA ETERONOMA DELLO SPAZIO ARTEFATTUALE

Abstract

Why is the space of our daily existence often made of benches with seats that stab our backs with pain? Of train stations similar to labyrinths that make us miss the train? Of airports whose façades present such an obsessive formal homogeneity that we cannot distinguish the entry? Of squared glasses that let us drink poorly? Of printers that hide the power switch? An answer to these questions will be sought through the comparison of the notions of autonomous and heteronomous beauty. Such a comparison will ultimately lead us to ponder the positive consequences that the notion of an ideal human measure can have for the construction of space in our daily existence.

1

Cominciamo da un esempio: da una piazza con una fontana. La fontana ha due caratteristiche distintive: la prima è che l'acqua è all'altezza del suolo (e l'effetto è l'idea di un lago che arriva quasi ai piedi di chi attraversa la piazza), la seconda è che una parte del bordo della fontana è circondata da panchine di pietra, che sorgono dal suolo in continuità con la sua materia, e che hanno schienali arrotondati a forma di onde (e l'effetto è l'idea, rafforzata, di un lago con le sue onde, ma anche di una sabbia dunosa attorno al lago). La prima impressione è che la piazza con la fontana sia bella. Poi ci sediamo sulle panchine, e scopriamo due cose, se non altro: la prima è che non possiamo stare seduti per più di pochi minuti, perché le curvature degli schienali di pietra a contatto con le nostre spine dorsali sono quasi stiletate, la seconda è che non possiamo girarci verso l'acqua, perché le panchine sono orientate verso l'esterno. Allora, sentiamo affiorare nelle nostre teste una domanda: "Siamo sicuri che la piazza con la fontana è bella?". E ci ricordiamo di un passaggio della *Repubblica* di Platone, del quale, adesso, sentiamo di capire di più una parte del significato:

«Il pittore, diciamo, dipingerà briglie e morso?». «Sì». «Ma li fabbricheranno il cuoiaio e il fabbro?». «Senza dubbio». «E il pittore s'intende di come devono essere le briglie o il morso? O non se ne intende nemmeno chi li fabbrica, il fabbro e il cuoiaio, ma chi sa usarli, il solo cavaliere?». «È verissimo». «E non diremo che è così per ogni altra cosa?». «Come?». «Che per ciascuna esistono, in certo modo, queste tre arti: quella che la userà, quella che la fabbricherà, quella che la imiterà?». «Sì». «Ora, virtù, bellezza, regolarità di ciascun oggetto, di ciascun animale e di ciascuna azione non esistono se non in funzione dell'uso per cui ciascuno è fabbricato o ha naturale costituzione?». «È così». «Allora chi usa ciascun oggetto deve per forza averne esperienza e comunicare al fabbricante quali siano gli effetti, buoni o cattivi, che l'oggetto da lui usato produce nell'atto dell'uso. Per esempio un auleta

comunica al fabbricante di *auloi* i dati relativi agli *auloi* che gli servono quando suona. Gli darà le direttive sui vari requisiti da tenere presenti nella fabbricazione, e quegli le attuerà”. “E come no?”. “Ora, se il primo segnala qualità e difetti degli *auloi*, non lo fa perché sa? E il secondo non li fabbricherà perché gli crede?”. “Sì”. “Quindi il fabbricante sarà sempre in buona fede sulla perfezione o sull’imperfezione di un utensile, si tratti pure del medesimo: ciò perché frequenta chi sa e ha l’obbligo di ascoltarlo. Invece chi usa quell’utensile, ne avrà scienza”. “Senza dubbio”. “E delle cose che dipinge, siano o no belle e rette, l’imitatore avrà scienza derivante dall’uso? O ne avrà retta opinione perché è obbligato a frequentare chi sa e a riceverne le direttive sui soggetti da dipingere?”. “Né questo né quello”. “E allora sulle cose che imita, considerate in rapporto alla loro perfezione o imperfezione, l’imitatore non avrà né scienza né rette opinioni”. “Sembra di no”. “Carino davvero sarebbe l’imitatore della poesia, se si considera quanta è la sua sapienza negli argomenti trattati!”. “Non troppo”. “Eppure imiterà, senza sapere quali siano i difetti o i pregi di ciascun argomento. A quanto sembra, imiterà ciò che appare bello ai più, che non sanno nulla”. “E che altro dovrebbe fare?”. “Su questo punto, almeno a quello che sembra, siamo abbastanza d’accordo: l’imitatore conosce solo un poco le cose che imita, e l’imitazione è uno scherzo e non una cosa seria”¹.

Platone ci insegna che «virtù, bellezza, regolarità di ciascun oggetto, di ciascun animale e di ciascuna azione non esistono se non in funzione dell’uso per cui ciascuno è fabbricato o ha naturale costituzione». Allora, se voglio fare una cosa bella, devo ascoltare «chi usa ciascun oggetto», che «deve per forza averne esperienza e comunicare al fabbricante quali siano gli effetti, buoni o cattivi, che l’oggetto da lui usato produce nell’atto dell’uso». Viceversa, non fondare la cosa che faccio sul suo «uso» significa «imita[re]», cioè fare una cosa che non è bella: «l’imitatore», che «conosce solo un poco le cose», fa «ciò che appare bello ai più, che non sanno nulla», cioè fa «uno scherzo e non una cosa seria». *Mutatis mutandis*, le panchine ostili al loro «uso» non sono belle: «appa[iono] bell[e] ai più, che non sanno nulla», cioè sono «uno scherzo e non una cosa seria».

La ragione per la quale la bellezza è fondata anche sull’uso è importante. La nozione antica di bellezza è “eteronoma”: una cosa può essere bella se le “leggi” della sua dimensione estetica sono date anche dalle “altre” sue dimensioni identitarie (ad esempio, una panchina può essere bella se le “leggi” della sua dimensione estetica sono date anche dalle “altre” dimensioni che definiscono il suo statuto identitario: che genere di cosa è una panchina? In particolare, che genere di interazione c’è tra una panchina e un essere umano? Rispondere significa parlare anche di uso).

L’eteronomia della nozione antica di bellezza è importante perché fa riferimento a qualcosa di ambizioso e sofisticato: dire che una panchina deve sapere rispondere alle domande citate per potere essere bella significa dire che la nozione di bellezza ha a che fare con la nozione di *misura umana*. Il significato del riferimento della *techne* antica alla natura è il seguente: studio, in particolare, l’acme della natura, che è il *kosmos*, cioè l’ordine del cielo, e imparo da lì le regole di costruzione della bellezza – ma la bellezza del *kosmos* è, soprattutto, la bellezza della cosa che ha il potere di definire la misura umana, cioè le mie misure spaziotemporali di essere umano, che oriento il mio spazio attraverso l’ordine del cielo (dal quale imparo a distinguere, ad esempio, il nord, il sud, l’est e l’ovest) e oriento il mio tempo attraverso l’ordine del cielo (dal quale imparo a distinguere, ad esempio, i giorni, i mesi, le stagioni e gli anni). Allora, parlare di

¹ PLATONE, *Repubblica*, 601c-602 b (la citazione segue la trad. it. a cura di F. Sartori, Laterza, Roma-Bari 1994).

eteronomia della bellezza significa parlare di una bellezza che, attraverso il riferimento alle altre dimensioni identitarie delle cose, tra le quali il loro uso, fa riferimento a qualcosa di ambizioso e sofisticato, cioè alla misura umana: alle nostre misure spaziotemporali di esseri umani.

Il passaggio dall'antichità alla modernità è caratterizzato dalla sostituzione progressiva dell'idea di bellezza eteronoma con l'idea di bellezza autonoma, che è quasi il simbolo della libertà umana, e dell'affrancamento conseguente dell'essere umano (e delle sue leggi) dalla natura (e dalle sue leggi). Kant introduce la distinzione celeberrima tra bellezza aderente (eteronoma) e bellezza libera (autonoma), della quale argomenta la superiorità: «Vi sono due specie di bellezza: la bellezza libera (*pulchritudo vaga*) o la bellezza semplicemente aderente (*pulchritudo adhaerens*). La prima non presuppone alcun concetto di ciò che l'oggetto deve essere, la seconda presuppone un tale concetto e la perfezione dell'oggetto secondo quel concetto»²: «I fiori sono bellezze naturali libere»³, «Ma la bellezza di un essere umano (e in questa specie quella di un uomo, di una donna o di un bambino), la bellezza di un cavallo, di un edificio (quale una chiesa, un palazzo, un arsenale, una villa) presuppone un concetto dello scopo che determina ciò che la cosa deve essere, e di conseguenza un concetto della sua perfezione; ed è quindi una bellezza semplicemente aderente»⁴. Hegel, in un passaggio altrettanto celebre, radicalizza l'idea di bellezza autonoma, fondata, in particolare, sull'affermazione della libertà dei prodotti artistici umani dai prodotti naturali, perché i primi esprimono una spiritualità estranea ai secondi: «Il bello [...] è in se stesso *infinito* e libero»⁵: «Per questo la considerazione del bello è di specie liberale, un lasciar fare gli oggetti come in sé liberi ed infiniti, e non il voler possederli ed il servirsene come utili per bisogni e intenzioni finiti, cosicché anche l'oggetto come bello non appare né oppresso e costretto da noi, né combattuto e vinto dalle restanti cose esterne»⁶.

Ma la radicalizzazione dell'autonomia della bellezza, che nell'Ottocento significa soprattutto l'affermazione del valore positivo della libertà umana, arriva, nel Novecento, a risultati meno positivi: in sintesi, all'autorizzazione di uno spazio artefattuale autonomo dalla misura umana. Allora, lo spazio della nostra esistenza quotidiana è fatto di frequente da panchine con schienali che sono stiletate a contatto con le nostre spine dorsali, e, ancora, da stazioni ferroviarie che sono labirinti che ci fanno perdere i treni, da

² I. KANT, *Kritik der Urtheilskraft*, in ID., *Kant's gesammelte Schriften*, a cura dell'Accademia Prussiana delle Scienze, Akademie-Verlag, Berlin-Leipzig 1900ss., vol. V, p. 229; trad. it. E. Garroni e H. Hohenegger, *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino 1999, pp. 64-65. Sulla nozione di bellezza e la filosofia di Kant cfr., se non altro, tra gli studi degli ultimi trent'anni, J. ARMSTRONG, *Il potere segreto della bellezza. Una guida al bello di ogni epoca*, trad. it. S. Piraccini, Guanda, Parma 2007, P. GUYER, *Values of Beauty. Historical Essays in Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2005, M. MOTHERSILL, *Beauty Restored*, Clarendon Press, Oxford 1984 e A. NEHAMAS, *Only a Promise of Happiness. The Place of Beauty in a World of Art*, Princeton University Press, Princeton 2007.

³ I. Kant, *op. cit.*, p. 229; it. p. 65.

⁴ *Ibidem*, p. 230; it. pp. 65-66.

⁵ G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 3 voll. (voll. 13-15 di ID., *Werke in zwanzig Bänden*), Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970, vol. I, p. 152; trad. it. a cura di N. Merker, *Estetica*, con un'introduzione di S. Givone, Einaudi, Torino 1997, p. 129. Sulla nozione di bellezza e la filosofia di Hegel cfr., se non altro, lo studio recente di F. VERCELLONE, *Oltre la bellezza*, Il Mulino, Bologna 2008.

⁶ G.W.F. HEGEL, *op. cit.*, vol. I, pp. 155-156; it. p. 132.

aeroporti con facciate di un'omogeneità formale ossessiva che non ci fa distinguere l'entrata, da bicchieri quadrati che ci fanno bere male, da stampanti che mimetizzano il pulsante di accensione *et sic ad libitum*. E quando ci succede di domandare a chi è responsabile dello spazio artefattuale le ragioni della costruzione dei generi citati di panchine, di stazioni ferroviarie, di aeroporti, di bicchieri e di stampanti la risposta è la seguente: "Perché sono più belli!".

L'idea che la bellezza sia maggiore quando è autonoma può arrivare ad autorizzare uno spazio artefattuale paradossale, la bellezza del quale è considerata maggiore quando dissimula l'identità, e, insieme, l'uso, dell'artefatto (quando le dimensioni estetiche di panchine, di stazioni ferroviarie, di aeroporti, di bicchieri e di stampanti nascondono che genere di cose sono, e, insieme, che genere di interazioni ci sono tra loro e gli esseri umani) – il paradosso della bellezza autonoma dello spazio artefattuale è di potere essere considerata maggiore quando non è affatto a misura umana, cioè quando è addirittura ostile alle nostre misure spaziotemporali di esseri umani.

2

Dovremmo affermare, allora, che la bellezza dello spazio artefattuale è maggiore quando è fondata sull'uso? Sì. E cioè: c'è un senso, ambizioso e sofisticato, nel quale parlare di uso non significa svalorizzare e diminuire, ma valorizzare e aumentare, lo spazio della ricerca estetica. Dire che lo schienale della panchina deve sapere rispondere a un uso specifico significa introdurre di sicuro un limite allo spazio della ricerca estetica (che, ad esempio, non può sperimentare soluzioni formali ostili alla forma della schiena umana). Ma il limite introdotto è anche, e soprattutto, un'indicazione preziosa. Quasi a dire: se vuoi costruire una panchina bella, allora limita lo spazio della tua ricerca estetica alle soluzioni formali che facilitano, e non ostacolano, il suo uso. Qui, parlare di limite non significa chiudere le strade che portano a soluzioni formali promettenti, ma aiutare a concentrare l'attenzione sulle strade che hanno possibilità maggiori di portare a soluzioni formali promettenti, perché sanno rispondere alla misura umana, e in particolare alla misura umana *ideale*.

Potremmo anche dire la cosa seguente: la ragione per la quale una panchina, per potere essere bella, deve avere uno schienale a misura umana ideale è che, viceversa, non è una panchina, e, allora, non può essere una panchina bella. E cioè: l'uso è una dimensione identitaria essenziale dello spazio artefattuale, e la sua assenza dalla dimensione estetica significa, *sic et simpliciter*, l'assenza dell'identità dell'oggetto, cioè l'assenza dell'oggetto *tout court*. Una panchina sulla quale non è possibile stare seduti non è *de facto* una panchina, e, allora, non può essere *de facto* una panchina bella: è un oggetto che tradisce una delle dimensioni identitarie essenziali di una panchina, e che, allora, può essere considerato, ad esempio, una scultura, ma non una panchina.

L'idea importante che le parole di Platone ci insegnano è visibile qui: la bellezza dello spazio artefattuale è eteronoma, e non autonoma, perché è una parte integrante dello statuto identitario di un oggetto. Una panchina con uno schienale ostile alla forma della schiena umana non è affatto una valorizzazione della bellezza, e in particolare della

libertà della bellezza, perché la sua costruzione è fondata, in verità, sull'idea secondo la quale la bellezza non è una parte integrante dello statuto identitario di un oggetto, cioè è esclusa dalla definizione della sua identità. Posso costruire una panchina che ha uno schienale ostile alla forma della schiena umana se penso che la sua esteticità non interagisce in modo profondo con la definizione dell'identità della panchina. Viceversa, se penso che l'esteticità di qualsiasi spazio artefattuale interagisca in modo profondo con la definizione della sua identità, allora non può succedere che io costruisca le panchine, le stazioni ferroviarie, gli aeroporti, i bicchieri e le stampanti citate. In sintesi: l'esteticità in generale e la bellezza in particolare sono una parte integrante dello statuto identitario dello spazio artefattuale – allora, la bellezza non può non interagire con l'uso, cioè con una delle dimensioni essenziali dello statuto identitario dello spazio artefattuale. E interagire significa, in particolare, essere a servizio: la bellezza di una panchina non può non essere a servizio delle dimensioni identitarie che definiscono che genere di cosa è una panchina, e in particolare che genere di interazione c'è tra una panchina e un essere umano, a partire dall'uso che il secondo fa della prima.

L'architettura di Carlo De Carli, ispirata anche dalla filosofia di Dino Formaggio, può servire a chiarire che cosa può essere uno spazio artefattuale bello, cioè a misura umana ideale. In particolare, Carlo De Carli lavora alla nozione di spazio primario, secondo la quale lo spazio architettonico deve sapere «ricreare, ogni volta, quello spazio della nascita di ogni atto umano»⁷, che significa «Ricerca lo spazio della nascita delle cose e degli uomini»⁸, e «cercare di illuminare le ragioni della loro nascita [...] ricavando da questo sforzo una capacità di mettere in relazione, con maggior chiarezza, gli atti e gli avvenimenti umani; la sostanza umana; e, sempre più sottilmente, la persona»⁹, e in particolare la sua «preziosità»¹⁰. Possiamo affermare, allora, che c'è un senso nel quale la nozione di spazio primario ha a che fare con la nozione di misura umana ideale: parlare di spazio primario significa parlare della «necessità di trovare i valori di misura»¹¹, cioè «la misura architettonica per accostare ogni cosa, avendo ritrovato la giusta dimensione dell'uomo»¹², attraverso «un lavoro di misura che dalle ipotesi procederà alle verifiche e alle successive prove, nuovamente verificate; infine giungerà a una soluzione architettonica concreta»¹³.

La nozione di spazio primario può servire a chiarire anche che parlare di misura umana significa parlare sia di una dimensione reale (ad esempio dello schienale di una panchina che ha una misura *reale* che è umana, perché è capace di rispondere alla perfezione alle richieste, altrettanto reali, della mia schiena) sia di una dimensione ideale

⁷ C. DE CARLI, *Architettura: spazio primario*, Hoepli, Milano 1982, p. 361. Sulla relazione tra la nozione di bellezza e l'artefattualità, e in particolare l'architettura, cfr., se non altro, A. CARLSON-G. PARSONS, *Functional Beauty*, Oxford University Press, Oxford-New York 2008, Y. REISNER, *Architecture and Beauty: Conversations with Architects about a Troubled Relationship*, Wiley, Hoboken-Chichester 2010 e R. SCRUTON, *La bellezza. Ragione ed esperienza estetica*, trad. it. L. Majocchi, Vita e Pensiero, Milano 2011.

⁸ C. DE CARLI, *op. cit.*, p. 362.

⁹ *Ibidem*, *ivi*.

¹⁰ *Ibidem*, p. 228.

¹¹ *Ibidem*, p. 361.

¹² *Ibidem*, p. 364.

¹³ *Ibidem*, *ivi*.

(ad esempio dello schienale di una panchina che ha una misura *ideale* che è umana, perché è capace di rispondere alla perfezione alle richieste, altrettanto ideali, di che cosa immagino che sia lo schienale ideale della panchina ideale). E cioè: dire che la bellezza dello spazio artefattuale è fondata su qualcosa che potremmo chiamare *misura umana ideale* significa dire, ad esempio, che lo schienale di una panchina, per potere essere bello, deve sapere rispondere con successo alla domanda seguente: “Che cosa immaginerei che sia lo schienale ideale della panchina ideale?”. Provo a rispondere: “Immaginerei che lo schienale ideale della panchina ideale sia, se non altro, il genere di cosa che il vocabolario della lingua italiana dice che sia: ‘parte di sedia, poltrona, divano, cui si appoggia la schiena’, dalla quale definizione immagino che la prima richiesta alla quale lo schienale ideale della panchina ideale deve essere capace di rispondere alla perfezione sia la positività della sua interazione con la mia schiena”. Ma posso aggiungere altro, perché la mia immaginazione può eccedere la definizione data dal vocabolario della lingua italiana. In particolare, posso dire che lo schienale di una panchina, per potere essere bello, deve sapere rispondere con successo al genere di richiesta che le parole di Dostoevskij sintetizzano alla perfezione: «Non sarei capace di immaginarvi più bella di quello che siete...»¹⁴, dice Myškin a Nastas’ja, che significa che la bellezza ha il potere straordinario di soddisfare addirittura l’immaginazione. E cioè: la bellezza può soddisfare un essere umano che sta osservando qualcosa di reale, ma la cosa straordinaria che la bellezza può fare è *soddisfare un essere umano che sta immaginando qualcosa di ideale*. Torniamo alla bellezza dello spazio artefattuale: lo schienale reale di una panchina reale, per potere essere bello, deve sapere essere ideale nel senso che deve sapere farci dire le parole di Myškin a Nastas’ja. Se lo schienale di una panchina sa farci dire le parole «Non sare[mmo] capac[i] di immaginar[ti] più bell[o] di quello che s[ei]...», allora è bello – in particolare, è bello nel senso che è a misura umana ideale.

E, se la nozione di bellezza proposta è sostenibile, allora è chiara la ragione per la quale la sua presenza può essere essenziale soprattutto per la costruzione dello spazio artefattuale, cioè dello spazio della nostra esistenza quotidiana, dalle panchine alle stazioni ferroviarie, agli aeroporti, ai bicchieri e alle stampanti: la ragione è che è irrinunciabile per noi che lo spazio della nostra esistenza quotidiana sia *a misura della nostra esistenza quotidiana*, cioè, ancora, *a misura umana ideale*, nel senso di sapere rispondere alle nostre richieste sia reali sia ideali.

Allora, quando ci succede di sederci su una panchina che sa farci dire le parole «Non sare[mmo] capac[i] di immaginar[ti] più bella di quello che s[ei]...», abbiamo la possibilità, importante, di fare due cose. La prima, data dalla dimensione reale della bellezza della panchina, è sederci su una panchina che è *de facto* una panchina, e che sa interagire alla perfezione con le nostre spine dorsali, che provano una sensazione profonda di accoglienza. La seconda, data dalla dimensione ideale della bellezza della panchina, è spingere la nostra immaginazione, a partire da lì, verso panchine che sappiano farci provare una sensazione di accoglienza ancora più profonda, e che, allora, saremo pronti a provare a costruire a partire da domani – la dimensione ideale della bellezza dello spazio artefattuale ha il potere di spingerci a lavorare alla costruzione di spazi reali futuri che siano ancora più promettenti degli spazi reali presenti che definiamo

¹⁴ F.M. DOSTOEVSKIJ, *L’idiota*, trad. it. F. Verdinois, Newton Compton, Roma 2010, p. 125.

belli, e che, in particolare, sappiano accogliere ancora di più la nostra umanità, cioè i bisogni reali e le aspirazioni ideali di noi esseri umani. Se la bellezza, attraverso l'idealità che ha il potere di simboleggiare, sa farci fare la cosa citata, allora è cruciale che lo spazio della nostra esistenza quotidiana sia il più bello possibile.