

# Rivista di estetica

58 | 2015 :  
architettura

---

## La bellezza utile dell'architettura

SIMONA CHIODO

p. 70-79

---

### **Abstract**

ItalianoEnglish

La relazione tra bellezza e utilità in architettura appare più complicata nel presente che nel passato. In particolare, nella cultura contemporanea si manifesta un antagonismo paradossale tra la prima e la seconda: più nascondiamo, e addirittura neghiamo, la dimensione dell'utilità di un oggetto architettonico più abbiamo la possibilità di aumentare la dimensione della sua bellezza. Ragionare sul significato della nozione di forma, articolata in *morphe* (la forma concreta, reale) ed *eidōs* (la forma astratta, ideale), può portarci verso una soluzione possibile, secondo la quale parlare di un *eidōs*, che è eteronomo e referenziale e risponde ai bisogni e alle aspirazioni degli esseri umani, significa parlare di un *eidōs* che include, e non esclude, l'idea che l'oggetto architettonico sia utile alle richieste umane – in particolare, a qualcosa che potremmo chiamare “misura umana ideale”. Allora, un oggetto architettonico può essere bello se la sua dimensione estetica afferma, e non nega, la sua utilità, perché affermare la sua utilità significa affermare una parte essenziale del suo statuto identitario. In ultimo, la relazione tra *morphe* ed *eidōs* può essere istruttiva anche a proposito di altri due casi: il primo riguarda una *morphe* che sembra generare un *eidōs* inedito; il secondo riguarda l'utilità di un elemento ornamentale.

The relationship between beauty and utility in architecture seems more puzzling now than in the past. In particular, contemporary culture frequently argues a paradoxical antagonism between the former and the latter: it seems that the more we hide, and even deny, the dimension of the utility of an architectural object, the more we have the possibility to increase the dimension of its beauty. Reasoning about the meaning of the notion of shape, divided into *morphe* (concrete, real) and *eidōs* (abstract, ideal), can get us to a possible solution, according to which speaking about an *eidōs* which is heteronomous and referential, and responds to the needs and the aspirations of those who interact with the architectural object, means speaking about an *eidōs* that includes, and does not exclude, the idea that the architectural object is useful to the human demands: something that we might call “human measure”. Then, an architectural object can be beautiful if its aesthetic dimension facilitates, and does not obstruct, its utility,

because facilitating its utility means facilitating an essential part of its identity. Besides, the relationship between *morphe* and *eidos* can be instructive also about the case of a *morphe* which seems to generate a new *eidos* and about the case of the possible utility of a decoration.

---

## **Termini di indicizzazione**

**Keywords** : aesthetics of architecture, beauty, utility, *eidos*, ideal human measure

**Parole chiave** : estetica dell'architettura, bellezza, utilità, *eidos*, misura umana ideale

---

## **Testo integrale**

- 1 Perché il dibattito filosofico contemporaneo è concentrato, tra l'altro, sulla relazione tra la bellezza e l'utilità in architettura se la teoria dell'architettura, a partire dalla sua genesi, sembra risolvere con facilità la diatriba tra la prima e la seconda? Provare a rispondere alla domanda è istruttivo, ed è uno dei modi più interessanti per provare a capire, tra l'altro, la storia della nozione occidentale di bellezza.
- 2 Alberti scrive nel *De re aedificatoria*: «Il tipo della casa trae la sua origine [...] dalla necessità»<sup>1</sup>. In particolare, «La casa non deve avere più entrate, bensì una sola, attraverso cui nessuno possa entrare o portar fuori qualcosa all'insaputa del portiere. Occorre evitare che porte e finestre siano accessibili ai ladri, e anche allo sguardo dei vicini, che potrebbero infastidire osservando e venendo a conoscenza di quanto si dice o si fa all'interno»<sup>2</sup>. L'insistenza sui dettagli, che sottolinea l'importanza dell'utilità, è rafforzata dall'affermazione seguente: «Quando un'opera pecca in eleganza, il fatto che risponda alla necessità è cosa di scarsissimo peso, e che soddisfi alla comodità non appaga sufficientemente. Inoltre la bellezza è qualità siffatta da contribuire in modo cospicuo alla comodità e perfino alla durata dell'edificio»<sup>3</sup>, perché «Tutti questi mezzi, insomma, hanno la loro utilità; ma, quali che siano, non serviranno a nulla se nel disporli non si osserverà il giusto ordine e la giusta misura»<sup>4</sup>. Non c'è una diatriba da risolvere, ma una sinergia risolta, tra l'«eleganza» e la «necessità», l'«appaga[mento]» e la «comodità», «la bellezza» e la «durata», «il giusto ordine e la giusta misura» e l'«utilità».
- 3 Ma secondo la classificazione settecentesca delle arti, sintetizzata con successo da Batteux, la relazione tra la bellezza e l'utilità in architettura significa che l'architettura, anche se è una delle arti «belle», è, comunque, insieme con l'eloquenza, un'arte «bella» *sui generis*, perché la sua utilità è un limite per la sua bellezza: ci sono arti che sono «belle» e arti che non sono «belle», e ci sono, in ultimo, «le arti che hanno per oggetto l'utilità e la piacevolezza insieme: sono l'eloquenza e l'architettura. Il bisogno le ha fatte fiorire e il gusto le ha perfezionate, esse stanno, in qualche modo, in mezzo alle altre due specie, spartendone la piacevolezza e l'utilità»<sup>5</sup>. Kant lavora alla distinzione tra la bellezza libera (da regole date, e in particolare da regole date da un criterio di utilità) e la bellezza aderente (a regole date, e in particolare a regole date da un criterio di utilità): la seconda, esemplificata in modo lapalissiano dall'architettura, è inferiore alla prima<sup>6</sup>. E secondo Schelling l'architettura è caratterizzata da una specie di sublimazione agita dalla bellezza sull'utilità: «l'arte, in quanto arte bella, non de[ve] essere subordinata ad alcuno scopo»<sup>7</sup>. «L'architettura, per esempio, se mirasse *soltanto* al bisogno e all'utilità, non sarebbe arte bella. Ma per l'architettura in quanto arte bella

l'utilità e il riferimento al bisogno è non già un principio, ma solo una *condizione*»<sup>8</sup>, perché «nel caso dell'architettura la *conformità allo scopo* è appunto la *forma* della sua manifestazione fenomenica, non però la sua *essenza*»<sup>9</sup>: «la particolare relazione di questa forma con l'utile e con il bisogno scompare quindi del tutto alla vista, poiché la forma viene contemplata esclusivamente nella sua identità con l'essenza. L'architettura in quanto arte bella risulta così pienamente sottratta al rapporto col bisogno che soltanto la forma è»<sup>10</sup>.

4 La cultura contemporanea parte da qui: dall'ambiguità della relazione tra due dimensioni fondative dell'architettura e, insieme, antagoniste. In particolare, gli studi novecenteschi registrano due direzioni dominanti: il lavoro a una riabilitazione dell'utilità e il lavoro a un'abolizione dell'utilità.

5 Il primo è soprattutto il caso di Dewey, (che riconosce l'importanza dell'utilità in un'esperienza estetica autentica dell'architettura<sup>11</sup>), di Santayana (che attraverso i casi del tempio greco e della casa nordica afferma l'importanza del bisogno nella determinazione della forma architettonica<sup>12</sup>), di Banfi (che scrive che «Le grandi opere d'arte pura [...] contengono sempre elementi caratterizzanti una loro funzionalità sociale o culturale»<sup>13</sup>: la didascalicità dei versi della *Divina commedia* di Dante, per esempio, «è e si sa strettamente congiunta col loro significato operativo umano, lo idealizza[no] e lo consacra [no]»<sup>14</sup>), di Arnheim (che afferma che «Non è possibile comprendere appieno la forma di una porta o di un ponte senza metterla in relazione con la sua funzione. Oltretutto, è certo che solo una mente deformata può considerare un fabbricato al di fuori del suo essere mezzo per un fine. Quel che richiede un attento esame è invece la natura di quel fine e i modi per raggiungerlo»<sup>15</sup>) e di Paci (che ispira l'affermazione di Rogers secondo la quale l'«architetto è colui il quale ha per professione di creare la sintesi tra il mondo dell'utile e quello della bellezza»<sup>16</sup>).

6 E il secondo è soprattutto il caso della radicalizzazione dell'affermazione idealistica dell'autonomia dell'attività artefattuale, e in particolare dell'attività artistica, dal riferimento ad altro da sé. Il risultato in architettura è una specie di assolutizzazione: l'architettura può, e deve, arrivare a un'"assolutizzazione" che significa, alla lettera, uno "scioglimento" di sé "da" altro da sé, a partire dall'utilità (una delle diagnosi filosofiche contemporanee più incisive dell'assolutizzazione citata è articolata da Scruton, secondo il quale «Mantenere questa marcata distinzione tra l'arte e l'abilità artefattuale significa semplicemente ignorare la realtà dell'architettura»<sup>17</sup>, perché «Le qualità funzionali di un edificio fanno parte della sua esistenza, e qualificano ogni compito al quale l'architetto si indirizza. È impossibile comprendere la dimensione dell'arte e la dimensione dell'abilità artefattuale indipendentemente»<sup>18</sup>, e in particolare «La visione scultorea dell'architettura implica l'idea sbagliata di poter in qualche modo giudicare la bellezza di una cosa *in abstracto*, senza sapere che *genere* di cosa essa è»<sup>19</sup>).

7 Adesso, proviamo a ragionare attraverso qualche esempio<sup>20</sup>. Immaginiamo di essere gli ospiti di un albergo firmato da un designer celebre. Entriamo nella nostra camera e andiamo in bagno perché abbiamo bisogno di lavarci le mani. Gli elementi del bagno sono dominati da una forma curvilinea: per esempio, il lavabo è un cerchio perfetto con bordi bombati e i sanitari sono sferici. La nostra prima impressione è positiva: ci sentiamo in uno spazio che sembra essere stato costruito per ospitarci, per accoglierci, e addirittura per avere cura di noi, attraverso una ricercatezza formale attentissima. Poi, cominciamo a fare l'operazione, semplicissima, che abbiamo bisogno di fare: lavarci le mani.

Scartiamo una saponetta, ci insaponiamo le mani e allunghiamo in modo istintivo il nostro braccio alla ricerca di un portasapone. Ma il portasapone non c'è. Ci guardiamo attorno, stupiti, alla ricerca di un sostituto possibile del portasapone, cioè di un oggetto caratterizzato da una forma orizzontale semplice, che ci dia la possibilità di appoggiare la saponetta. Ma l'oggetto non c'è (e cominciamo a sospettare che la ragione per la quale il portasapone, in particolare, e l'oggetto caratterizzato da una forma orizzontale semplice, in generale, non ci sono sia la volontà precisa del designer di dare una continuità assoluta alla forma curvilinea che domina gli elementi del bagno). Allora, appoggiamo la saponetta sul pavimento. Ci risciacquiamo le mani e allunghiamo in modo istintivo il nostro braccio alla ricerca di un portasciugamano. Ma il portasciugamano non c'è. Ci guardiamo attorno, stupiti, e vediamo una struttura metallica caratterizzata da una forma serpentina e fissata a una delle pareti del bagno sulla quale è appoggiato un asciugamano. Ma ci accorgiamo, anche, che la distanza che separa il lavabo dalla parete del bagno sulla quale è appoggiato l'asciugamano ci costringe a fare qualche passo, cioè a bagnare il pavimento (e sospettiamo che la ragione per la quale il portasciugamano non c'è, ed è sostituito dalla struttura metallica caratterizzata dalla forma serpentina, sia, ancora, la volontà precisa del designer di dare una continuità assoluta alla forma curvilinea che domina gli elementi del bagno, e che un portasciugamano di forma orizzontale, e in particolare un portasciugamano di forma orizzontale posto a pochi centimetri dal lavabo di forma curvilinea, avrebbe interrotto). Allora, facciamo qualche passo, bagniamo il pavimento, prendiamo l'asciugamano e ci asciugiamo le mani. Diamo ancora uno sguardo al bagno, e ci accorgiamo, ancora più stupiti, che il dominio assoluto della forma curvilinea chiude il suo cerchio attraverso la rimozione di un diaframma qualsiasi (foss'anche un vetro verticale) posto tra la doccia e la totalità degli altri elementi del bagno. Fare la doccia significa allagare il bagno intero. Allora, anche se siamo in un albergo, e la pulizia del bagno intero non spetta a noi, affiora in modo istintivo dentro di noi un pensiero solidale alle cameriere dell'albergo, e decidiamo di non fare la doccia la mattina seguente, prima di partire (e siamo quasi sicuri, adesso, che la ragione per la quale il diaframma non c'è sia la paura del designer che la verticalità del diaframma, ortogonale, di necessità, all'orizzontalità del pavimento e del soffitto, avrebbe interrotto troppo, e in modo irrimediabile, l'assolutezza, ossessiva, della forma curvilinea). L'impressione che abbiamo adesso del bagno della nostra camera è cambiata in modo radicale: ci sentiamo in uno spazio che sembra essere stato costruito per respingerci (e non per ospitarci), per ostacolarci (e non per accoglierci), e addirittura per farci fare malissimo anche le operazioni semplicissime (e non per avere cura di noi). Allora, usciamo dal bagno e dalla nostra camera, arriviamo alla reception e domandiamo al receptionist: "Ma perché fare un bagno che non ci facilita a lavarci e ad asciugarci le mani e a farci la doccia?". E la risposta del receptionist è la seguente: "Perché è più bello!".

- 8 Gli esempi articolati attraverso il caso dell'albergo firmato da un designer celebre danno visibilità a qualcosa di paradossale e, insieme, di frequentissimo nell'attività artefattuale contemporanea: l'idea che ci sia una relazione di proporzionalità inversa, e non di proporzionalità diretta, tra la dimensione della bellezza e la dimensione dell'utilità. In particolare, la risposta "Perché è più bello!" alla domanda "Ma perché fare un bagno che non ci facilita a lavarci e ad asciugarci le mani e a farci la doccia?" (che è una risposta vera a una domanda vera) sintetizza l'idea seguente: la bellezza di un oggetto artefattuale è

ottenuta attraverso il nascondimento, e addirittura la negazione, della sua utilità.

9 La domanda, allora, è la seguente: che cosa stiamo dicendo di preciso quando diciamo che più nascondiamo, e addirittura neghiamo, la dimensione dell'utilità di un oggetto artefattuale più abbiamo la possibilità di aumentare la dimensione della sua bellezza, che esplicitiamo e affermiamo?

10 La risposta possibile arriva da un ragionamento sulla forma dell'oggetto artefattuale. Continuiamo a ragionare attraverso il caso dell'albergo firmato da un designer celebre. Potremmo dire che il bagno dominato dalla forma curvilinea ha, in verità, due forme: una forma che potrebbe essere chiamata *morphé* e una forma che potrebbe essere chiamata *eĩdos*. La prima è la sua forma visibile, concreta, reale. La seconda è la sua forma invisibile, astratta, ideale. E cioè: la prima forma, *morphé*, è data dagli elementi del bagno visibili, concreti e reali che sono dominati dalla forma curvilinea (dal lavabo che è un cerchio perfetto con bordi bombati, dai sanitari che sono sferici *et cetera*) e la seconda forma, *eĩdos*, è data dall'idea invisibile, astratta e ideale che fonda la dimensione visibile, concreta e reale del bagno. In particolare, l'*eĩdos* del bagno dominato dalla forma curvilinea sembra avere a che fare con qualcosa che ci parla dell'esteticità della forma curvilinea, cioè con un'idea che fa riferimento a sé, e non ad altro da sé. Proviamo a chiarire attraverso una comparazione. Se proviamo a immaginare un bagno che risponde alla domanda, semplicissima, "Che cosa deve essere un bagno per potere essere un bagno?" è quasi sicuro che ci immaginiamo una *morphé* fondata su un *eĩdos* che ha a che fare con qualcosa che ci parla soprattutto di che cosa un essere umano "normale" fa in un bagno "normale", cioè dell'interazione tra il primo e il secondo – se ci domandiamo "Che cosa deve essere un bagno per potere essere un bagno?" è quasi sicuro che ci immaginiamo una *morphé* fondata su un *eĩdos* che ha a che fare con un'idea che fa riferimento ad altro da sé, e non a sé, cioè alle richieste di un essere umano a un bagno (ad esempio ai bisogni umani di lavare e di asciugare le mani e di fare la doccia, e all'aspirazione umana a essere facilitati a fare le operazioni citate).

11 In sintesi: potremmo dire che la *morphé* del bagno dominato dalla forma curvilinea è fondata su un *eĩdos* autonomo e autoreferenziale (secondo il quale fare un bagno può significare fare forme che non rispondono ai bisogni e alle aspirazioni di chi interagisce con il bagno) e che la *morphé* del bagno che ci immaginiamo se ci domandiamo "Che cosa deve essere un bagno per potere essere un bagno?" è fondata, viceversa, su un *eĩdos* eteronomo e referenziale (secondo il quale fare un bagno significa, e deve significare, fare forme che rispondono ai bisogni e alle aspirazioni di chi interagisce con il bagno) – e parlare di un *eĩdos* che è eteronomo e referenziale, e che risponde ai bisogni e alle aspirazioni di chi interagisce con l'oggetto artefattuale, significa parlare di un *eĩdos* che include, e non esclude, l'idea che l'oggetto artefattuale sia utile alle richieste umane, cioè a qualcosa che potremmo chiamare "misura umana".

12 Il risultato più significativo del ragionamento sulla relazione tra la *morphé* e l'*eĩdos* di un artefatto è che l'inclusione dell'utilità dell'artefatto riuscito nel suo *eĩdos* ci fa arrivare a credere che nascondere, e addirittura negare, l'utilità di un artefatto significhi nascondere, e addirittura negare, una parte essenziale del suo statuto identitario, cioè che cosa deve essere un artefatto X per potere essere un artefatto X – che cosa deve essere un artefatto X per potere essere un artefatto che ha *de facto* lo statuto identitario di un artefatto X. E cioè: l'utilità è essenziale per l'identità di un artefatto – allora, un artefatto può essere bello se la sua dimensione estetica facilita, e non ostacola, la sua utilità, perché

facilitare la sua utilità significa facilitare la sua identità, e in particolare l'idea secondo la quale una parte essenziale dell'identità di un artefatto ha a che fare con la sua capacità di essere a "misura umana" (ancora, di essere utile, cioè di rispondere alle richieste umane: ai bisogni umani e alle aspirazioni umane).

13 Arrivati qui, l'opposizione tra la bellezza e l'utilità sembra essere paradossale, se non altro nel caso degli oggetti artefattuali, in generale, e degli oggetti architettonici, in particolare.

14 Il ragionamento sulla relazione tra la *morphé* e l'*eĩdos* di un oggetto artefattuale, in generale, e di un oggetto architettonico, in particolare, non significa, comunque, che non sia possibile, se non altro in qualche caso, partire da una *morphé* e arrivare a un *eĩdos*. E cioè: immaginiamo, per esempio, che un architetto disegni una forma X (una *morphé* X), che non ha uno statuto identitario e, insieme, un'utilità (un *eĩdos*) precisi e specifici. La domanda è la seguente: è possibile che il destino della forma X sia, comunque, positivo? E cioè: è possibile che la forma X, anche se non ha uno statuto identitario e un'utilità precisi e specifici, perché non è stata fondata su uno statuto identitario e su un'utilità precisi e specifici, arrivi a essere, comunque, un oggetto architettonico preciso e specifico, cioè caratterizzato da uno statuto identitario e da un'utilità riconoscibili (ancora, da un *eĩdos* che, in ultimo, e in modo quasi paradossale, è riconoscibile)?

15 Prima di provare a dare una risposta è interessante considerare le posizioni articolate da Sullivan e da Scruton. La tesi di Sullivan è celebre: «se chiamiamo un edificio una forma, allora ci deve essere una funzione, uno scopo, una ragione, per ogni edificio, una precisa, giustificabile relazione fra la forma, l'evoluzione di ogni edificio, e la causa che lo fa presentare in quella particolare forma; e [...] l'edificio, per essere una buona architettura, deve, prima di tutto, corrispondere chiaramente alle sue funzioni, deve essere la sua immagine»<sup>21</sup>. Viceversa, la tesi di Scruton, che controargomenta in modo esplicito la tesi di Sullivan, è la seguente:

The architect Louis Sullivan [...] argu[ed] that beauty in architecture (and by implication in the other useful arts) arises when form follows function. In other words, we experience beauty when we see how the function of a thing generates and is expressed in its observable features. [...] *pace* Sullivan, when it comes to beautiful architecture function follows form. Beautiful buildings change their uses; merely functional buildings get torn down. Sancta Sophia in Istanbul was built as a church, became a barracks, then a stable, then a mosque and then a museum. The lofts of Lower Manhattan changed from warehouses to apartments to shops and (in some cases) back to warehouses<sup>22</sup>.

perché «when we take beauty seriously, function ceases to be an independent variable, and become absorbed into the aesthetic goal. This is another way of emphasizing the impossibility of approaching beauty from a purely instrumental viewpoint»<sup>23</sup>. Possiamo sintetizzare le tesi di Sullivan e di Scruton nel modo seguente: secondo Sullivan la *morphé* di un oggetto architettonico deriva da un *eĩdos* (in particolare, dalla sua utilità e dalla sua funzione, che fondano la sua identità) e secondo Scruton l'*eĩdos* di un oggetto architettonico deriva (può derivare) da una *morphé* – in particolare, dalla sua bellezza, che fonda (può fondare) la sua utilità, la sua funzione e, in ultimo, la sua identità.

16 La considerazione della posizione articolata da Scruton, che riconosce all'esteticità dell'architettura, e in particolare alla sua bellezza, la possibilità, se non altro, di fondare il suo statuto identitario, e in particolare la sua utilità e la sua funzione, facilita la risposta alla domanda sul destino possibile di una

*morphé* che non ha (ancora) un *eĩdos*. In particolare, possiamo provare a ragionare su un caso diverso dal caso analizzato da Scruton: che cosa potremmo dire nel caso in cui una *morphé* X, che non ha (ancora) un *eĩdos*, sembra avere la capacità di dare genesi a un *eĩdos* inedito – che cosa potremmo dire nel caso in cui una *morphé* X (per esempio la forma bella X, che è visibile, concreta e reale) sembra avere la capacità di dare genesi a un *eĩdos* che è lo statuto identitario di un oggetto architettonico inedito, che non esisteva ieri, ma che esiste oggi (per esempio alla forma identitaria X, che è invisibile, astratta e ideale, e che è, anche, l'utilità X, altrettanto inedita, e la funzione X, altrettanto inedita)? Facciamo un esempio. Immaginiamo che un architetto, e in particolare un designer, stia disegnando una sedia, e immaginiamo che cominci a giocare con la matita: la forma della sua sedia comincia a essere una *morphé* autonoma dal suo *eĩdos* di partenza (la sua sedia comincia a essere una forma che è, *à la* Kant, libera, e non aderente, rispetto al suo *eĩdos* di partenza, che ha a che fare con una risposta precisa e specifica a richieste umane precise e specifiche, per esempio al bisogno di stare seduti e all'aspirazione a stare seduti su una sedia bella). In ultimo, il designer ottiene una forma nella quale la sua sedia di partenza non è riconoscibile: l'estremità alta arriva a un'estensione singolare, che può ospitare la testa di chi è seduto, e l'estremità bassa arriva a un'estensione altrettanto singolare, che può ospitare le gambe di chi è seduto. Il gioco del designer con una *morphé* che è, *à la* Kant, libera da un *eĩdos* ha dato genesi a qualcosa di inedito: una *chaise longue* (che, in verità, è qualcosa che ha una genesi antica, e in particolare classica. Ma il significato dell'esempio della *chaise longue* è, qui, teorico, e non storico, cioè ci serve a immaginare la possibilità, e non l'attualità, della genesi di qualcosa di inedito a partire da una *morphé*, e non dall'unione di una *morphé* con un *eĩdos*).

17 Ma il risultato più interessante del nostro esercizio immaginativo non è, comunque, l'affermazione della possibilità di dare genesi a qualcosa di inedito a partire da una *morphé* libera da un *eĩdos*. Viceversa, il risultato ultimo che più ci interessa è il seguente: anche se sembra essere possibile dare genesi a un oggetto inedito a partire da una *morphé* libera da un *eĩdos*, non sembra essere possibile, comunque, l'esistenza effettiva dell'oggetto inedito, nel presente e nel futuro, se la sua *morphé* non trova un *eĩdos* con il quale essere unita – la condizione alla quale l'esistenza effettiva di un oggetto è possibile sembra essere, comunque, l'unione della sua *morphé* con un *eĩdos*, cioè l'unione della sua forma reale con una forma ideale, che, ancora, significa anche, e soprattutto, la sua utilità, la sua funzione, cioè una parte essenziale del suo statuto identitario (la *chaise longue* è un oggetto con un'esistenza effettiva, e con un nome effettivo, se il gioco del designer con la sua *morphé* arriva all'unione con un *eĩdos* che significa anche, e soprattutto, che cosa possiamo fare, e che cosa facciamo, con una forma che ha una seduta e due estremità, una alta e una bassa, caratterizzate da estensioni singolari. Quando la bellezza della *morphé* è unita con l'utilità di un *eĩdos*, che ci dice, per esempio, di sederci, di appoggiare la testa sull'estremità alta e di appoggiare le gambe sull'estremità bassa, la *chaise longue* è *de facto* una *chaise longue*, cioè un oggetto che ha un'identità effettiva, e un'esistenza effettiva, nel presente e nel futuro).

18 Possiamo domandarci, in ultimo: che cosa potremmo dire nel caso, per esempio, di una *chaise longue* che aggiunge all'estremità alta una decorazione che sembra essere una *morphé* libera da qualsiasi *eĩdos*, cioè una decorazione che sembra essere *sic et simpliciter* qualcosa di inutile, e di inessenziale per il suo statuto identitario?

- 19 La risposta alla domanda può arrivarci dalla considerazione del significato della parola “decorazione”, a partire dalla sua etimologia. “Decorazione” deriva da una parola del latino tardo che deriva dal participio passato del verbo latino *decorare*, che significa “ornare, abbellire, decorare”, e che ha a che fare con il sostantivo latino *decorum*, che significa “convenienza, decoro”, e che deriva dal verbo latino *decere*, che significa in modo letterale “convenire, star bene, addirsi, confarsi” e in modo figurato “essere giusto (conveniente, decoroso, opportuno), bisognare”. Allora, parlare di decorazione può significare parlare di qualcosa che non è affatto inutile e inessenziale per lo statuto identitario di un oggetto, perché può significare parlare di qualcosa che ha a che fare con una dimensione etica, che affiora, in particolare, dal significato figurato del verbo latino *decere* (“essere giusto – conveniente, decoroso, opportuno –, bisognare”), e che identifica un potere che, in architettura, dalla scala del design alla scala dell’urbanistica, è sia utile sia essenziale per lo statuto identitario dell’oggetto architettonico: il potere che l’architettura ha (può avere, e deve avere) di esibire, attraverso la sua *morphé*, un *eĩdos* che ci parla, anche, dell’idea di essere umano per il quale è progettata e costruita, che include, e non esclude, il suo *decorum*, cioè la dimensione etica di che cosa è “giusto (conveniente, decoroso, opportuno)” per la sua identità di essere umano (ancora, per i suoi bisogni di essere umano e per le sue aspirazioni di essere umano). Allora, una decorazione aggiunta all’estremità alta di una *chaise longue* può essere quasi necessaria, e non superflua, se è una *morphé* che ha il potere, importantissimo, di esibire un’idea di essere umano che ha una dimensione etica che richiede il soddisfacimento di bisogni e, insieme, il soddisfacimento, altrettanto essenziale, di aspirazioni, per esempio dell’aspirazione alla bellezza, a un’esistenza quotidiana in uno spazio bello.
- 20 Quasi a dire che, se è vero che l’architettura deve essere utile per potere essere bella, cioè deve essere fondata sulla concordanza, e non sulla discordanza, dell’utilità di un *eĩdos* e della bellezza di una *morphé*, è anche vero che l’utilità include, e non esclude, la superfluità (apparente) di una necessità (sostanziale), che è la necessità di progettare e di costruire un’architettura che ha il potere di rappresentare il *decorum* di un essere umano che ha una dimensione etica che supera i bisogni, perché è fatta, anche, da aspirazioni – e la bellezza è una delle aspirazioni più importanti di un essere umano (anche perché può essere il simbolo dell’importanza della dimensione dell’aspirazione che c’è al di là dalla dimensione del bisogno).

---

## **Bibliografia**

ALBERTI, L.B.

– 1450 circa, cfr. 1966, *De re aedificatoria* (*L’architettura*, a c. di P. Portoghesi, tr. it. di G. Orlandi, Milano, Il Polifilo)

ARNHEIM, R.

– 1991, *La dinamica della forma architettonica*, a c. di M. Vittal, Milano, Feltrinelli

BANFI, A.

– 1988, *L’arte funzionale*, in Id., *Vita dell’arte. Scritti di estetica e filosofia dell’arte*, a c. di E. Mattioli e G. Scaramuzza con la collaborazione di L. Anceschi e D. Formaggio, Reggio Emilia, Istituto Banfi: 311-326

BATTEUX, C.

– 1746, cfr. 1992, *Le belle arti ricondotte ad unico principio*, a c. di E. Migliorini, Palermo, Aesthetica



- DEWEY, J.  
– 2007, *Arte come esperienza*, a c. di G. Matteucci, tr. it. di G. Matteucci e L. Mengozzi, Palermo, Aesthetica
- DI STEFANO, E.  
– 2010, *Ornamento e architettura. L'estetica funzionalistica di Louis H. Sullivan*, Palermo, Aesthetica Preprint
- KANT, I.  
– 1790, cfr. 1999, *Critica della facoltà di giudizio*, a c. di E. Garroni e H. Hohenegger, Torino, Einaudi
- ROGERS, E.N.  
– 1997, *Esperienza dell'architettura*, a c. di L. Molinari, Milano, Skira
- SANTAYANA, G.  
– 1896, cfr. 1997, *Il senso della bellezza*, a c. di G. Patella, Palermo, Aesthetica
- SHELLING, F.W.J.  
– 1803, cfr. 1997, *Filosofia dell'arte*, a c. di A. Klein, Napoli, Prismi
- SCRUTON, R.V.  
– 1979, *Aesthetics of architecture*, London, Methuen  
– 2011, *Beauty. A very short introduction*, Oxford-New York, Oxford University Press (2011, *La bellezza: ragione ed esperienza estetica*, tr. it. di L. Majocchi, Milano, Vita e Pensiero)
- SULLIVAN, L.H.  
– 1970, *Autobiografia di un'idea e altri scritti di architettura*, a c. di M. Manieri-Elia, tr. it. di G. Monti, Roma, Officina Edizioni

---

## Note

1 Alberti 1450 circa, cfr. 1966: V, 1.

2 *Ibidem*: V, 2 (e continua: «Forse qualcuno riterrà opportuna la presenza di una porta posteriore da adibire al trasporto delle messi mediante carri o bestiame da carico, allo scopo di evitare che il vestibolo principale ne venga insudiciato; e si suggerirebbe magari anche una porticina segreta (sempre nel retro), attraverso cui solo il padrone, all'insaputa dei familiari, possa in segreto far entrare portatori di lettere e messaggeri ed uscire a suo talento, quando la situazione lo esiga. Questi espedienti si possono accettare; ma soprattutto è da raccomandare la presenza di rifugi ben nascosti, di recessi segreti, di vie occulte di scampo, note appena al capo della famiglia, per mezzo delle quali egli possa mettere in salvo nei momenti difficili il suo denaro e le sue robe, e – in casi disperati – se stesso» (Alberti 1450 circa, cfr. 1966: V, 2).

3 *Ibidem*: VI, 2.

4 *Ibidem*: VI, 5.

5 Batteux 1746, cfr. 1992: 36.

6 Cfr. Kant 1790, cfr. 1999.

7 Schelling 1803, cfr. 1997: 242-3.

8 *Ibidem*: 243.

9 *Ibidem*: 243.

10 *Ibidem*: 243.

11 Cfr., in particolare, Dewey 2007.

12 Cfr. Santayana 1896, cfr. 1997.

13 Banfi 1988: 315.

14 *Ibidem*: 314.

15 Arnheim 1991: 11.

16 Rogers 1997: 49.

17 Scruton 1979: 6, tr. it. mia.

18 *Ibidem*: 6, tr. it. mia.

19 *Ibidem*: 9, tr. it. mia.

20 L'uso dell'esempio può facilitare il ragionamento su questioni teoriche complesse e caratterizzate da una genesi antica (cfr., in particolare, i risultati della filosofia analitica, ma anche della fenomenologia).

21 Sullivan 1970: 351. E cfr. Di Stefano 2010.

22 Cito l'edizione originale per l'incisività maggiore delle parole inglesi. Scruton 2011: 18.

23 Scruton 2011: 18.

---

## ***Per citare questo articolo***

### *Notizia bibliografica*

Simona Chiodo, « La bellezza utile dell'architettura », *Rivista di estetica*, 58 | 2015, 70-79.

### *Notizia bibliografica digitale*

Simona Chiodo, « La bellezza utile dell'architettura », *Rivista di estetica* [Online], 58 | 2015, online dal 01 avril 2015, consultato il 12 settembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/estetica/395> ; DOI : 10.4000/estetica.395

---

## ***Questo articolo è citato da***

- Marotta, Anna. Pavignano, Martino. (2019) *Graphic Imprints*. DOI: 10.1007/978-3-319-93749-6\_17

---

## ***Autore***

### **Simona Chiodo**

#### *Articoli dello stesso autore*

##### **La casa ideale** [Testo integrale]

Apparso in *Rivista di estetica*, 64 | 2017

##### **G. Matteucci (a c. di), Elementi di estetica analitica, "Discipline Filosofiche", XV, 2** [Testo integrale]

Apparso in *Rivista di estetica*, 37 | 2008

---

## ***Diritti d'autore***



Rivista di Estetica è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.