

L'eternauta, il 'mano' e la caffettiera. Elementi di estetica poco extra e molto terrestre

Luca Vargiu

Uno dei momenti più memorabili de *El Eternauta* – il celebre fumetto argentino del 1957, sceneggiato da Héctor Germán Oesterheld e disegnato da Francisco Solano López¹ – è senza dubbio quello della morte del 'mano'. I 'manos' sono extraterrestri invasori, chiamati così perché hanno una mano con più di venti dita², i quali più avanti nella storia si rivelano essere anch'essi vittime dei veri invasori, che restano avvolti nel mistero e vengono sempre e soltanto nominati come 'ellos', 'loro'. Catturato da due terrestri – Juan Salvo, il protagonista e futuro eternauta, e Franco – e prima di morire nella cucina di una casa in cui i tre hanno trovato momentaneo riparo, il 'mano' si sofferma sulle cose belle che lo circondano: cose che non sembrano ricevere l'interesse dei terrestri perché sono oggetti comunissimi di cui essi fanno uso quotidianamente senza badarci troppo.

¹ Faremo riferimento all'edizione originale, consultata nella riedizione del 2013, e non all'edizione italiana (comunque tenuta presente nella riedizione del 2003), in quanto quest'ultima cambia i nomi di diversi personaggi, precludendo così al lettore più di un sottinteso e più di un possibile gioco. Per esempio, tradurre il nome del protagonista da Juan Salvo a Juan Galvez fa perdere l'ironia o la perfidia (Sasturain 2013) di chiamare in questo modo colui che è destinato a sopravvivere – a salvarsi – a ogni sorta di pericolo.

² Questo gioco – così come quello tra 'mano' e 'humano' ('umano' in spagnolo) – si perde nella traduzione italiana, nella quale i 'manos' sono ribattezzati 'kol'.



Se restiamo dentro la finzione del fumetto e proviamo ad analizzare il carattere, la personalità e le concezioni dei diversi personaggi, nelle parole del 'mano', così come in quelle dei terrestri che con lui conversano, possiamo rilevare una sorta di estetica implicita, per dirla con Władysław Tatarkiewicz (1979): non certo un'estetica che ha come esito una teorizzazione rifinita e coesa, ma comunque una concezione generale dell'arte, un modo essenziale di intendere l'arte che finisce con l'investire, almeno per certi aspetti, anche il concetto di bello e il modo di vivere l'esperienza estetica³. Dato che però siamo all'interno di una finzione, anche quest'estetica implicita non potrà che essere solo fittiziamente extraterrestre, per rivelarsi così – ricordando Bud Spencer – «poco extra e molto terrestre».

La scena ha inizio con il 'mano', ormai arresosi e quasi senza forze, seduto accanto al tavolo della cucina. Qui sopra sono poggiati alcuni oggetti, tra cui una caffettiera napoletana. È questa a incuriosire il 'mano', che così esordisce: «Avvicinami questa scultura, per favore... Nella grazia di questo collo ci sono secoli di arte» (Oesterheld, Solano López 2013: 166)⁴. L'extraterrestre prende dunque la caffettiera per una scultura (Fig. 1). Egli non sa che cosa sia una caffettiera, tuttavia per lui è un oggetto capace di raccontare una storia, di dare testimonianza dei «secoli di arte» racchiusi nella grazia del suo collo. E aggiunge:

Ogni cosa qui irradia millenni di intelligenza... millenni di arte, millenni di amore... Peccato non avere tempo per sapere perché questo recipiente è cilindrico, perché la gamba di questo tavolo è modellata in questo modo... e perché... (*ibidem*).

³ Dobbiamo a Tatarkiewicz (1979: 10-11) una riformulazione concettuale dell'estetica e della sua storia dalla quale consegue che «se lo storico dell'estetica dovesse desumere il suo materiale unicamente dagli studiosi di estetica, non sarebbe in grado di fornire un quadro completo di ciò che fu in passato il pensiero sull'arte e sul bello»; di qui l'imprescindibilità del ricorso all'estetica implicita, rinvenibile tanto nelle dichiarazioni degli artisti e nella stessa pratica artistica, quanto anche «nelle concezioni dominanti e nella *vox populi*», nel gusto diffuso, nella moda e nei costumi.

⁴ Il numero indica la tavola.

Il ‘mano’ viene interrotto dai terrestri. È Franco che prende la parola: «Non è una scultura, è una caffettiera» (*ibidem*) (Fig. 2). Il terrestre corregge l’alieno per dirgli che non si tratta di un’opera d’arte, ma la risposta del ‘mano’ è in sintonia con quest’osservazione: «Non so che cosa sia, probabilmente un utensile domestico» (*ibidem*). La differenza tra oggetto d’uso e opera d’arte non è quindi sconosciuta all’extraterrestre, il quale anzi aggiunge che un oggetto simile esiste anche nel suo pianeta, per un uso cerimoniale: «Laggiù, nel nostro pianeta, c’è un oggetto simile; serve per una cerimonia molto bella, tutte le sere, quando tramontano i due soli...» (*ibidem*).

L’estetica del ‘mano’ e l’estetica dei terrestri condividono dunque una concezione che ammette una differenza tra oggetti d’uso e opere d’arte. Nel ‘mano’ c’è tuttavia un’insistenza sugli aspetti artistici e storici della caffettiera che lo conduce verso il riconoscimento di un’artisticità più generale, non legata solamente a quel mondo delle arti belle al quale sembrano invece restare fermi Juan e Franco.

In questo contesto mette conto ricordare il pensiero di Antonio Banfi, che già negli anni Trenta-Cinquanta del secolo passato ha portato avanti in Italia una riflessione su quella che egli stesso chiamava «artisticità diffusa». Oggi quello dell’estetica del quotidiano, dell’*everyday aesthetics*, è un campo in pieno sviluppo, soprattutto in ambito angloamericano ma anche in Germania e in altri contesti. Esso si lega alla convinzione che l’estetica non debba più essere considerata esclusivamente come filosofia dell’arte, come ha voluto fin dai primi dell’Ottocento il *mainstream* della disciplina, ma si trovi ad avere a che fare con un vasto raggio di questioni, oggetti, eventi, attività che riguardano la vita di tutti i giorni nelle sue varie manifestazioni: dalla natura all’ambiente urbano, dal design alla cucina alla cura del corpo. In quest’ottica Yuriko Saito – una delle voci più autorevoli all’interno di questo filone di ricerca – sottolinea che «non vi sono virtualmente limiti a ciò che può divenire fonte di un’esperienza estetica» (Saito 2015)⁵.

Si tratta di un ampliamento – o anzi, come rivendica ancora Saito, di un «*ripristino* del campo dell’estetica piuttosto che dell’apertura di un

⁵ Per una prima presa di contatto sull’argomento cfr. anche Light, Smith 2005 e Saito 2007.

nuovo ambito» (*ibidem*) – a cui erano già giunti altri indirizzi di ricerca: è sufficiente menzionare André Leroi-Gourhan, sostenitore di un'«estetica funzionale» secondo la quale «non c'è altra arte se non quella utilitaria» (Leroi-Gourhan 1977: 422), o Giulio Angioni – per il quale, del resto, Leroi-Gourhan ha costituito un punto di riferimento importante – che ha parimenti avvertito «la riluttanza a estendere l'estetica all'interezza dei modi umani di vivere» (Angioni 2011: 317). Radici di quest'interesse sono però già rintracciabili nella temperie culturale tedesca d'inizio Novecento, tra Georg Simmel e *l'allgemeine Kunstwissenschaft* di Max Dessoir, ed è qui che trae linfa anche la riflessione di Banfi, il quale nel 1910-11 a Berlino seguì le lezioni, tra gli altri, proprio dei pensatori appena citati⁶. Banfi, in polemica soprattutto con la filosofia dell'arte di Croce e la sua separazione aprioristica di arte e non arte, ha infatti portato avanti un'indagine estetica nella quale l'arte bella è vista come termine di una tensione dialettica: al suo culmine l'arte si dà come campo autonomo, come «realtà spirituale indipendente» e tuttavia – proprio in quanto implicata in una tensione dialettica – questa sfera indipendente non è mai effettivamente autonoma: vi è solo un dirigersi verso una dimensione di purezza e di libertà da vincoli, anche se l'arte non risulta mai del tutto separata dalle dinamiche della vita. È appena il caso di aggiungere che il pensiero di Banfi ha aperto la strada alle riflessioni di Dino Formaggio (1962) e di Luciano Anceschi (1992, 1997), che sono stati suoi allievi diretti, oltre che di Gillo Dorfles (2003, 1963)⁷ e di diversi altri.

La questione dell'artisticità diffusa è così introdotta da Banfi:

V'è, per così dire, in primo luogo, tutta una zona di artisticità diffusa che ancora non s'è differenziata dalla prassi, che accompagna e idealizza le funzioni particolari della vita senza distinguersi in una sua propria sfera, senza costituire una realtà spirituale indipendente. Non v'è infatti atto della vita o oggetto in cui esso si compia, che non possa

⁶ Per Simmel cfr. almeno i saggi usciti in lingua italiana nelle seguenti raccolte: Simmel 1970, 1976, 1985, 2006, 2011. Per Dessoir cfr. Dessoir 1986.

⁷ Non è inutile in questa sede ricordare che tra i mille interessi di Dorfles troviamo anche la fantascienza. Cfr. almeno Dorfles 1980.

trasfigurarsi esteticamente, ed esprimere in forma intuitiva l’armonica segreta unità di quella funzione stessa in cui l’io ed il mondo praticamente si travagliano (Banfi 1988a: 101-102).

L’artisticità, in quanto diffusa e non separata dalla quotidianità, non costituisce dunque una sfera indipendente. A questo proposito è da segnalare l’affinità tra l’affermazione secondo la quale non c’è «atto della vita» o «oggetto» che «non possa trasfigurarsi esteticamente» e le parole di Saito viste sopra, per le quali «non vi sono virtualmente limiti a ciò che può divenire fonte di un’esperienza estetica».

I vari momenti di artisticità diffusa vengono tratteggiati dallo stesso Banfi secondo una sorta di topica che comprende, in una scala ascendente di sempre maggiore autonomia e purezza, gesti e atteggiamenti, l’abbigliamento, gli oggetti d’uso quotidiano e l’arredamento, le forme sociali come il banchetto, le cerimonie e le feste, e gli spettacoli (Banfi 1988a: 101-103).

In quest’ottica trova una giustificazione l’affermazione secondo la quale anche il ‘mano’ ragiona in termini di artisticità diffusa: egli rimprovera anzi i terrestri di soffermarsi soltanto su ciò che è raro e prezioso, trascurando le cose comuni e le esperienze quotidiane. La sua critica si estende al bello naturale, che evidentemente è meno considerato del bello artistico:

«Peccato che gli uomini diano valore solo a ciò che è raro... Non apprezzano ciò che abbonda. Per loro vale di più un pezzo d’oro grezzo, senza che sia stato lavorato, che una foglia di un albero o una piuma di un uccello...». Continuò a parlare. Sotto l’influenza delle sue parole il barattolo ammaccato del mate, le pentole sporche di fuliggine, lo sgangherato forno a carbone si trasformarono in oggetti unici, più preziosi che se fossero gioielli prelevati da una tomba egizia (Oesterheld, Solano López 2013: 166).

Ai terrestri appare strano che un forno sgangherato o delle pentole sporche siano degni di attenzione come se fossero oggetti unici e rari, e addirittura come se fossero più preziosi di gioielli o reperti archeologici. Il

rimprovero del 'mano' assume una coloritura etica, perché esprime l'esigenza di preservare il patrimonio naturale della Terra e storico-culturale dell'umanità, proprio in quanto patrimonio come tale, senza differenze di valore. È singolare che questo discorso lo faccia un extraterrestre – è l'espediente, retorico e letterario prima che del metodo delle scienze sociali, dello 'sguardo da lontano'⁸ – ed è drammaticamente efficace, dal punto di vista narrativo, che queste considerazioni vengano fatte durante l'invasione aliena, cioè nel momento in cui l'umanità rischia l'estinzione. Vale la pena riportare un altro passaggio del discorso pronunciato dal 'mano' mentre accarezza la caffettiera:

Si rendono conto gli uomini di tutte le meraviglie che li circondano? Hanno idea di quanti mondi abitati ci sono nell'universo e di quanto pochi sono quelli che sono fioriti creando oggetti come questo? (Oesterheld, Solano López 2013: 166).

Dal punto di vista estetico, come abbiamo già notato, il 'mano' è interessato agli aspetti formali: il collo della caffettiera, le forme delle gambe del tavolo, ecc. Sono questi gli aspetti che per lui sono capaci di raccontare una storia. Occorre però chiedersi quale storia raccontino, e a chi tra i terrestri il 'mano' potrebbe rivolgersi per sentirsi raccontare questa storia.

Per tentare una risposta, ritorniamo al saggio di Banfi citato in precedenza. Nel momento in cui parla degli oggetti quotidiani, Banfi li interpreta in questo modo:

Ancora una più ampia sfera di artisticità comprende la trasfigurazione estetica delle funzioni pratiche e degli oggetti che la rappresentano [...]. In questa arte funzionale una tesa dialettica sposta continuamente l'accento dall'adesione concreta ed utilitaria alla funzione pratica, alla libertà della creazione artistica. E questa, a sua volta, si manifesta o come un'artisticità astratta, destinata a coprire l'elemento funzionale e perciò essenzialmente decorativa, o come un'artisticità che

⁸ Se il riferimento immediato dell'espressione è ovviamente Lévi-Strauss 2010, i rimandi in merito possono essere copiosi ed eterogenei, da Montesquieu 2009 a Miner 1956.

eleva a senso estetico, a valore ideale la funzione stessa. Nell’uno come nell’altro caso – e la storia dell’anfora, del vaso, del calice, dell’arma, del veicolo ci mostra il gioco complesso di tale dialettica – la infinita varietà delle funzioni, degli oggetti, della loro materia [...] si offre allo sviluppo di infinite forme, alla scoperta d’innomerevoli piani d’intuizione e sfumature di sensibilità espressive (Banfi 1988a: 102-103).

Banfi parla dunque di «arte funzionale»: un tema, questo, e un approccio sul quale il filosofo tornerà altre volte nel corso della sua attività di ricerca (Banfi 1988b). L’arte funzionale riproduce la dialettica già osservata, precisandosi come tensione fra il pratico e l’artistico nella quale l’accento si sposta continuamente da una sfera all’altra.

Fra gli esempi proposti da Banfi, nel riferimento alla storia dell’anfora e del vaso si può cogliere una reminiscenza del saggio di Simmel del 1905 dedicato per l’appunto al manico (o all’ansa) del vaso. Come già accennato, Banfi seguì le lezioni di Simmel e ne fece conoscere il pensiero in Italia, traducendone e presentandone alcune opere (Simmel 2009, 1931, 1938).

In un universo parallelo – forse uno di quelli visitato dall’eternauta nel suo peregrinare – Simmel avrebbe potuto scrivere non un saggio sul vaso, ma uno sulla caffettiera. Possiamo fare un esperimento: prendiamo le parole di Simmel e sostituiamo «caffettiera» a «vaso». Simmel avrebbe potuto scrivere dunque così:

Come pezzo di metallo, che può essere toccato e pesato, maneggiato e connesso all’ambiente, la caffettiera è una parte di realtà, mentre la sua forma artistica conduce un’esistenza nettamente separata, di cui la realtà materiale è soltanto il sostegno. La caffettiera però, diversamente dal quadro o dalla statua, non è pensata in vista di una intangibilità e di una separazione insulare, ma deve adempiere ad uno scopo, anche se a volte soltanto in modo simbolico. Poiché, inoltre, viene maneggiata e inserita negli atti pratici della vita, si trova contemporaneamente in quei due mondi: infatti il momento della realtà nella pura opera d’arte è del tutto indifferente, per così dire consumato, ma rivendica dei diritti sulla caffettiera, che viene maneggiata, riempita e vuotata, che si può porgere e collocare in diversi luoghi (da Simmel 2007: 11-12, modif.).

Il discorso fila e non si nota alcuna forzatura. La caffettiera (o il vaso nell'originale), come in genere gli utensili, da un lato è «parte di realtà» – perché è un oggetto fatto per essere usato – e dall'altro lato conduce «un'esistenza nettamente separata»: la sua forma tende all'autonomia estetica. Pertanto, proprio per la sua partecipazione a due mondi, la condizione di separatezza della caffettiera, al contrario dell'arte bella, non è di quel tipo che Simmel chiama qui «insulare», con riferimento alla cosiddetta teoria dell'insularità dell'opera d'arte (*Inselhaftigkeit des Kunstwerks*), diffusa in quei decenni in Germania e che lo stesso studioso berlinese ha contribuito a teorizzare⁹. Per Simmel è il manico (l'ansa) del vaso a mostrare la coappartenenza del vaso stesso ai due mondi di cui fa parte:

Il modo in cui la forma dell'ansa armonizza in sé i due mondi: il mondo esterno, la cui esigenza giunge al vaso con l'ansa, e la forma artistica che, senza tener conto del mondo esterno, rivendica l'ansa per sé, sembra essere il criterio inconscio della sua efficacia estetica. Cioè, non solo l'ansa deve poter esercitare effettivamente la sua funzione pratica, ma deve anche metterla in evidenza con la sua forma visibile. [...] Ma l'impressione risulta spiacevole non appena uno dei due significati dell'ansa è trascurato a favore dell'altro nella forma visibile. (Simmel 2007: 12 e 13).

L'ansa – e ciò vale anche per il manico della caffettiera – è quindi realizzata sia per essere bella, sia per essere funzionale quando si tratta di versare il contenuto del vaso: non solo, essa deve anche mostrare visibilmente la sua praticità. Ciò significa che praticità ed esteticità devono armonizzarsi tra loro, per evitare di ottenere un'impressione spiacevole. L'armonizzazione che va ricercata deve portare a una bellezza «che appartiene ad un'istanza superiore», cioè a una bellezza «metaestetica» (Simmel 2007:

⁹ Benché l'estetica simmeliana si presenti comunque più articolata, l'idea dell'insularità dell'opera si ritrova proprio in Simmel, per esempio nel saggio sulla cornice, nel quale il ruolo della cornice è individuato nel favorire «quella posizione insulare di cui ha bisogno l'opera d'arte nei confronti del mondo esterno» (Simmel 1997: 212).

16), in cui si giunge a una nuova sintesi delle «esigenze dell’idea e della vita» (*ibidem*).

Il saggio di Simmel ha suscitato un vasto dibattito, i cui partecipanti principali sono stati Ernst Bloch e Theodor W. Adorno¹⁰. Simmel è criticato da Adorno in quanto la sua tesi appare «adialettica» (Adorno 2007: 90): mentre Simmel parla della coappartenenza del vaso ai due mondi, quello esterno e quello dell’arte, per Adorno al contrario, così come per Banfi, nemmeno l’opera d’arte autonoma è mai isolata davvero dall’empiria, bensì vive in una tensione dialettica con essa. Ciò mostra agli occhi di Adorno che Simmel, nonostante tutto, resta ancorato a un concetto artistico di bellezza, che è quello per il quale il vaso appartiene, almeno in parte, al mondo dell’arte. In Simmel, sintetizza Adorno (*ivi*: 91), «la fibra del pensiero capitola di fronte all’artigianato».

A questo proposito è lo stesso Adorno a contrapporre un passaggio dello *Spirito dell’utopia* in cui Bloch parla non di una brocca bella, ma di una brocca rozza. Adorno fa notare come, mentre Simmel sa già che cos’è il vaso, e quindi ne conosce il senso, Bloch no, e quindi va in cerca di questo senso. Egli si riferisce a questo passo:

Alcune di queste brocche [...] sono preziose, splendidamente conservate e modellate con sapienza, hanno il collo sottile, numerose scanalature, il capo ben acconciato sul collo e uno stemma sul ventre: mettono in ombra la brocca semplice. Eppure chi le ama si accorge di quanto superficiali siano le brocche preziose e a queste sorelle preferisce il recipiente bruno e rozzo, quasi privo di collo e dalla grinta selvaggia, che porta sulla rotondità un significativo segno solare a spirale (Bloch 2007: 31).

In merito Adorno commenta:

La mutata esperienza non si accontenta più dell’esperienza tradizionale della forma estetica, sfiancata dal filosofeggiarci sopra in

¹⁰ A essi potrebbero essere aggiunti Martin Heidegger (2007) ed Ernst Jünger (1999: 224-227). Per una visione d’insieme – escluso però Jünger – cfr. Pinotti 2007.

lungo e in largo. Hegelianamente, l'esperienza di Bloch trasferisce nel proprio interno il contenuto. Belli, per lui, non sono più i rapporti di misura della sua brocca ma ciò che in essa si è accumulato come divenire e storia di essa, ciò che vi è scomparso e che lo sguardo del pensatore, tanto tenero quanto aggressivo, desta alla vita (Adorno 2007: 93).

Per Bloch, secondo Adorno, conta il fatto che la brocca racconti una storia, esattamente come per il 'mano'. È una storia destata da uno «sguardo tanto tenero quanto aggressivo», perché questa storia va strapata alla brocca: l'aggressività, come la tenerezza, fa parte dell'armamentario metaforico con cui il filosofo indaga il mondo. Ancora, per Adorno «Difficilmente sbaglierà chi nella repulsione di Bloch per le opere d'arte che sotto la signoria del fine intendimento cessano di essere tali ci sente una polemica contro Simmel» (*ibidem*).

Ora il 'mano', dal punto di vista dell'attenzione ai valori formali, sembra più vicino a Simmel che a Bloch; tuttavia lo avvicina a quest'ultimo lo sguardo rivolto agli oggetti umili e, come abbiamo appena osservato, l'interesse per la storia che si è accumulata nell'oggetto stesso. Anzi, in quest'ottica possiamo notare una vicinanza con alcune tematiche della teoria contemporanea del design.

Assai genericamente e in maniera *tranchant* possiamo considerare la storia del rapporto tra opera d'arte e oggetto d'uso come caratterizzato da due grandi concezioni, una funzionalistica e una formalistica. Da un lato si segue la parola d'ordine *Form follows function*: si tratta di perseguire una corrispondenza tra forma e funzione – tra bello e utile – a partire dalla conformità dell'oggetto alla funzione alla quale deve assolvere (pensiamo, quantomeno nelle dichiarazioni d'intenti, al Bauhaus)¹¹. Dall'altro lato la forma può prevalere sulla funzione, fino a giungere al motto opposto *Function follows form*. Come abbiamo visto in Simmel, si può andare in cerca di

¹¹ In merito cfr. da ultimo la lettura critica di Welsch 2017 (da mettere tuttavia a confronto con alcune suggestioni provenienti da Cherchi 2001: 90-92).

un’armonia «metaestetica» tra forma e funzione, oppure si può caratterizzare il rapporto forma-funzione nei termini di una tensione dialettica, come abbiamo osservato, con accenti diversi, in Banfi e in Adorno.

A dispetto di questa rapida caratterizzazione, mette conto aggiungere che le teorie contemporanee del design non sono più basate esclusivamente sulla dicotomia forma-funzione. Il progettista e ‘guru’ del disegno industriale Donald A. Norman (2004), per esempio, distingue tre livelli nell’analisi del design. Il primo livello viene chiamato «viscerale» e riguarda l’aspetto esteriore, formale: in esso si trova dunque ritrascritta la questione del bello. Il secondo livello viene chiamato «comportamentale», e riguarda quello che si fa con l’oggetto: il discorso dell’utile, della funzione, rientra dunque in questo secondo livello. Il terzo livello è il livello che Norman chiama «riflessivo», che riguarda proprio la capacità di raccontare storie. Norman parla di razionalizzazione, di intellettualizzazione di un prodotto, ma si tratta in buona sostanza del fatto che noi possiamo raccontare storie a partire da un oggetto, oppure del fatto che è l’oggetto stesso a raccontarci una storia, la sua storia.

L’esempio di cui si serve Norman – c’è anche nella copertina del suo libro *Emotional Design*, tanto nell’edizione originale quanto nella traduzione italiana – è un’icona del design del tardo XX secolo, e cioè lo spremilimoni di Philippe Starck prodotto per Alessi (Fig. 3). Per Norman ciò che caratterizza lo spremilimoni è proprio la sua capacità di raccontare una storia o di suscitare storie. È quanto sostiene lo stesso Starck, come del resto anche Norman ci ricorda:

Lo spremiagrumi racconta una storia. Chiunque lo possieda deve metterlo in mostra, spiegarlo, magari darne una dimostrazione. Siamo attenti, però, lo spremiagrumi non è stato creato per essere usato come tale. Si dice che Starck abbia affermato: «Il mio spremiagrumi non è fatto per spremere limoni; è fatto per avviare conversazioni». Infatti, la versione in mio possesso, l’edizione costosa, numerata, dell’anniversario speciale (laminata in oro, nientemeno) è esplicita: «Non è fatto per essere usato come spremiagrumi», si legge nell’etichetta numerata che lo accompagna. «La lamina dorata potrebbe danneggiarsi qualora venga in contatto con qualsiasi sostanza

acida». Ho comprato uno spremiagrumi costoso, ma non mi si permette di usarlo per spremere degli agrumi! Zero punti per il design comportamentale. E allora? Lo tengo in mostra con orgoglio nel mio ingresso. Cento punti per l'attrazione viscerale. Cento punti per quella riflessiva. (Eppure una volta l'ho anche usato per spremere degli agrumi – chi potrebbe resistere?) (Norman 2004: 114).

Lo spremilimoni di Stark sprema pensiero più che limoni, potremmo dire (e Norman, dal canto suo, non ci rivela come è venuta la spremuta).

Se riportiamo questo discorso alla caffettiera del 'mano', potremmo obiettare che, al contrario dello spremiagrumi di Starck, la caffettiera non è un oggetto di design, o meglio, che il suo è un «design anonimo» dal «progetto incognito», per citare il titolo di un volume di Alberto Bassi (2008), e che il suo ambito è quello del «design degli oggetti quotidiani», per richiamare un altro titolo di Norman (2015). È una differenza che occorre tener presente, ma è una differenza che viene meno nel momento in cui entrambi, caffettiera e spremilimoni, sono in grado di raccontare una storia. La caffettiera è un oggetto umile, quotidiano, ma la sua capacità di raccontare una storia non prescinde dagli aspetti formali, come invece accade con la brocca di Bloch, bensì è basata precisamente su di essi, oltre che sulla sua umiltà di oggetto: ed è in questa umiltà che ritrova la brocca blochiana.

Per tirare le somme, usando la terminologia di Norman, possiamo dire che nel modo in cui il 'mano' considera la caffettiera il livello viscerale, legato alla forma, e il livello riflessivo vanno di pari passo, anzi, il livello riflessivo – il poter raccontare una storia – si fonda su quello viscerale. Nell'estetica implicita dell'extraterrestre si crea così un corto circuito tra le posizioni terrestri di Simmel, Bloch e Norman.



Fig. 1 – Il ‘mano’ e la caffettiera (da Oestherheld, Solano López 2013: 166).



Fig. 2 – Juan, Franco e il ‘mano’ (da Oestherheld, Solano López 2013: 166).



Fig. 3 – Philippe Starck, *Juicy Salif Lemon Squeezer*, Alessi, 1988 (da <http://www.alessi.com/it/prodotti/dettaglio/psjs-juicy-salif-spremiagrumi>).

Bibliografia

- Adorno 2007 = T. W. Adorno, *Manico, brocca e prima esperienza*, da *Note per la letteratura 1961-1968*, in Pinotti 2007, pp. 87-96 (ed. or. 1965).
- Anceschi 1992 = L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Garzanti, Milano 1992 (prima ed. 1936).
- Anceschi 1997 = L. Anceschi, *Progetto di una sistematica dell'arte*, Mursia, Milano 1997 (prima ed. 1962).
- Angioni 2011 = G. Angioni, *Fare, dire, sentire. L'identico e il diverso nelle culture*, Il Maestrato, Nuoro 2011.
- Banfi 1988a = A. Banfi, *L'esperienza estetica e la vita dell'arte*, in Id., *Opere*, vol. V, *Vita dell'arte. Scritti di estetica e di filosofia dell'arte*, Istituto Antonio Banfi, Reggio nell'Emilia 1988, pp. 77-123 (prima ed. 1940).
- Banfi 1988b = A. Banfi, *L'arte funzionale*, in Id., *Opere*, vol. V, *Vita dell'arte. Scritti di estetica e di filosofia dell'arte*, Istituto Antonio Banfi, Reggio nell'Emilia 1988, pp. 311-326 (prima ed. 1960, post.).
- Bassi 2008 = A. Bassi, *Design anonimo in Italia. Oggetti comuni e progetto incognito*, Electa, Milano 2008.
- Bloch 2007 = E. Bloch, *Una vecchia brocca*, da *Spirito dell'Utopia*, in Pinotti 2007, pp. 31-33 (ed. or. 1918, 1964³).
- Cherchi 2001 = P. Cherchi, *Paul Klee come problema*, in Id., *Il recupero del significato. Dall'utopia all'«identità» nella cultura figurativa sarda*, Zonza, Sestu 2001, pp. 75-117 (prima ed. del saggio 1981).
- Dessoir 1986 = M. Dessoir, *Estetica e scienza dell'arte*, Unicopli, Milano 1986 (ed. or. 1906).
- Dorfles 1963 = G. Dorfles, *Il disegno industriale e la sua estetica*, Cappelli, Bologna 1963.
- Dorfles 1980 = G. Dorfles, *L'impossibile nel verosimile*, in L. Russo (a cura di), *La fantascienza e la critica. Testi del convegno internazionale di Palermo*, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 44-51.
- Dorfles 2003 = G. Dorfles, *Discorso tecnico delle arti*, Christian Marinotti, Milano 2003 (prima ed. 1952).
- Formaggio 1962 = D. Formaggio, *L'idea di artisticità. Dalla morte dell'arte al ricominciamento dell'estetica filosofica*, Ceschina, Milano 1962.

- Heidegger 2007 = M. Heidegger, *La cosa*, in Pinotti 2007, pp. 53-68 (ed. or. 1953).
- Jünger 1999 = E. Jünger, *Terra sarda*, Il Maestrale, Nuoro 1999 (ed. or. 1956).
- Leroi-Gourhan 1977 = A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino 1977 (ed. or. 1964).
- Lévi-Strauss 2010 = C. Lévi-Strauss, *Lo sguardo da lontano*, Il Saggiatore, Milano 2010 (ed. or. 1983).
- Light, Smith 2005 = A. Light, J. M. Smith (eds.), *The Aesthetics of Everyday Life*, Columbia University Press, New York 2005.
- Miner 1956 = H. Miner, *Body Ritual among the Nacirema*, "American Anthropologist", 58, 1956, pp. 503-507.
- Montesquieu 2009 = C. L. de Montesquieu, *Lettere persiane*, BUR, Milano 2009 (ed. or. 1721, 1758).
- Norman 2004 = D. A. Norman, *Emotional design. Perché amiamo (o odiamo) gli oggetti della vita quotidiana*, Apogeo, Milano 2004 (ed. or. 2004).
- Norman 2015 = D. A. Norman, *La caffettiera del masochista. Il design degli oggetti quotidiani*, Giunti, Firenze 2015 (ed. or. 2013²).
- Oesterheld, Solano López 2003 = H. G. Oesterheld, F. Solano López, *L'eternauta*, trad. it. di S. Rizzo, Panini – La Repubblica, Roma 2003 (ed. or. 1957-1959).
- Oesterheld, Solano López 2013 = H. G. Oesterheld, F. Solano López, *El eternauta*, RM, Barcelona 2013 (prima ed. 1957-1959).
- Pinotti 2007 = A. Pinotti (a cura di), *La questione della brocca*, Mimesis, Milano 2007.
- Saito 2007 = Y. Saito, *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2007.
- Saito 2015 = Y. Saito, *s.v.*, *Aesthetics of Everyday*, in E. N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Winter 2015 edition, <https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/aesthetics-of-everyday/>, online (ultimo accesso 24/04/2017).
- Sasturain 2013 = J. Sasturain, *El Eternauta, la aventura y la Historia*, in Oesterheld, Solano López 2013, s.n.p.
- Simmel 1931 = G. Simmel, *Rembrandt. L'arte religioso-creatrice*, introduzione di A. Banfi, Doxa, Roma 1931 (ed. or. 1916).

- Simmel 1938 = G. Simmel, *Intuizione della vita*, introduzione di A. Banfi, Bompiani, Milano 1938 (ed. or. 1918).
- Simmel 1970 = G. Simmel, *Saggi di estetica*, Liviana, Padova 1970.
- Simmel 1976 = G. Simmel, *Arte e civiltà*, Isedi, Milano 1976.
- Simmel 1985 = G. Simmel, *Il volto e il ritratto*, Il Mulino, Bologna 1985.
- Simmel 1997 = G. Simmel, *La cornice del quadro*, in M. Mazzocut-Mis (a cura di), *I percorsi delle forme*, Bruno Mondadori, Milano 1997, pp. 208-217 (ed. or. 1902).
- Simmel 2006 = G. Simmel, *Saggi sul paesaggio*, Armando, Roma 2006.
- Simmel 2007 = G. Simmel, *L'ansa del vaso*, in Pinotti 2007, pp. 11-17 (ed. or. 1905).
- Simmel 2009 = G. Simmel, *I problemi fondamentali della filosofia*, trad. it. di A. Banfi, SE, Milano 2009 (prima ed. italiana 1921, ed. or. 1910).
- Simmel 2011 = G. Simmel, *Ponte e porta. Saggi di estetica*, Archetipolibri, Bologna 2011.
- Tatarkiewicz 1979 = W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, vol. I, Einaudi, Torino 1979 (ed. or. 1960).
- Welsch 2017 = W. Welsch, *Il Bauhaus come istituzione della modernità: sguardi retrospettivi e prospettive sul futuro*, in Id., *Cambio di rotta. Nuove vie dell'estetica*, Aesthetica, Palermo 2017, pp. 43-59 (ed. or. del saggio 1997, ed. or. del volume 2012).

L'autore

Luca Vargiu

Nato a Cagliari nel 1970, è ricercatore confermato di Estetica nell'Università degli Studi di Cagliari (Dipartimento di Pedagogia, Psicologia, Filosofia). È socio della SIE (Società Italiana d'Estetica) e dell'ISEB (Istituto “Emilio Betti” di Scienza e Teoria del Diritto nella storia e nella società). Nel 2009 ha vinto il Premio Nuova Estetica.

I suoi interessi di ricerca riguardano le teorie medievali e contemporanee dell'immagine, la riflessione teorica sulla storia dell'arte, il rapporto tra estetica ed ermeneutica, la filosofia del paesaggio.

Luca Vargiu, *L'eternauta, il "mano" e la caffettiera*

Tra le sue pubblicazioni: *Prima dell'età dell'arte. Hans Belting e l'immagine medievale* (2007); *Storia dell'arte in Sardegna. Introduzione allo studio* (2009); *Esplorare nel passato indagare sul contemporaneo. Dare senso al paesaggio vol. 1* (curatela, 2015); *Figure e bilanci. Saggi sparsi di filosofia dell'arte* (2016); *Hermeneutik und Kunstwissenschaft. Ein Dialog auf Distanz – Emilio Betti und Hans Sedlmayr* (2017).

Email: luca.vargiu@unica.it

L'articolo

Data invio: 29/12/2017

Data accettazione: 15/02/2018

Data pubblicazione: 30/09/2018

Come citare questo articolo

Luca Vargiu, *L'eternauta, il "mano" e la caffettiera. Elementi di estetica poco extra e molto terrestre, "Medea", IV, 1, 2018, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-3156>*