

Tonino Griffero

Estetica patica. Appunti per un'atmosferologia neofenomenologica

1. L'aisthesis come passato e (quindi) futuro

Se l'estetica fosse davvero soltanto una filosofia dell'arte, non sarebbe affatto inverosimile considerarla una disciplina "non più ovvia"¹, una forma di riflessione che, raggiunto il proprio apogeo entro quella cultura altoborghese del XIX secolo che ravvisava nell'autonomo mondo dell'arte un autentico surrogato della fede, ha forse ormai perso in larga parte la propria ragion d'essere. E questo non tanto perché, come sentenziava il celeberrimo necrologio hegeliano (preso alla lettera), l'irrappresentabilità del puramente spirituale ne farebbe qualcosa di irreversibilmente "passato", quanto perché, dal punto di vista di un'interpretazione storico-culturale rigorosamente *leiblich*, a partire dall'età romantica la forza creativa stilizzante si sarebbe indebolita a causa di una disposizione proprio-corporea collettiva sempre più superficiale. Ma se questa diagnosi potrebbe forse valere (il condizionale è naturalmente d'obbligo!) per un'estetica il cui unico tema fosse l'arte, di certo non appare all'altezza di un'estetica di segno diverso. In nulla cioè pregiudica, ad esempio, un'estetica che rivalorizzi la propria genesi come filosofia (ad ampio raggio) della conoscenza sensibile, e che infatti sopravvive senza particolari angosce a quella fase un po' megalomane che pretendeva di

¹ Per questo drastico ridimensionamento filosofico dell'estetica come filosofia dell'arte cfr. Schmitz 1977: 613-85; 1990: 455-97; 2007: 81-93.

ravvisare nell'arte, e nei suoi non meglio precisati capolavori, ora la rivelazione di assoluti eterni altrimenti solo congetturali e interiori, ora la messa-in-opera di verità dall'essere strategicamente celate in favore di semplice-presenze largamente disponibili (e per ciò stesso ontologicamente squalificate), e ora anche l'anticipazione di condizioni sociali utopiche che risarcirebbero gli uomini dei torti loro inflitti dalla storia. Svincolata così, anche grazie a una sorta di ritorno a Baumgarten, da una visione dell'arte quale continuazione "con altri mezzi" della religione e/o della politica, l'estetica ci pare possa rivendicare con forza proprio negli ultimi decenni il proprio ruolo di filosofia non gnosica ma patica² della sensibilità. E quasi si presenta qui come una "filosofia prima", per la quale le opere d'arte non sarebbero che degli esempi, emblematici quanto si vuole, come un'estetica che, da un lato, si oppone all'altrimenti irreversibile processo di "cerebrazione" (Benn) del razionalismo occidentale, impegnandosi così a riequilibrare l'unilaterale progetto della Modernità, e, dall'altro, lavora però per ovviare all'immunizzazione rispetto ai problemi del presente operata in lungo e in largo dalla teoria estetica *standard* (Böhme 1995: 11).

Una volta ricentrata la riflessione estetologica sulla dimensione patica che guida l'intera esistenza, anche a ben vedere nelle sue ricadute tecnoscientifiche, si tratta di inquadrarla in modo non automatico entro un orientamento come la cosiddetta Nuova Fenomenologia, elaborata ormai da decenni da Hermann Schmitz³, ossia di un progetto teorico che, pienamente congruente con l'attuale rinascita dell'interesse globalmente scientifico per l'emozionale, pensa

² Per questa distinzione in ambito percettivo tra il "cosa" oggettuale-concettuale e il "come" intuitivo-sensibile cfr. Straus (1930-35: 42 ss.).

³ Per un primo approccio (in italiano) cfr. Schmitz (2009) e Griffero (2011).

la filosofia come una riflessione su come “ci si sente” in un certo spazio (vissuto, predimensionale e non geometrico) e al cospetto di esperienze vitali involontarie, ma, soprattutto, respinge *a limine* la totale introiezione psichica degli stati affettivi, considerati viceversa esterni al soggetto e spesso proprio per questo refrattari a ogni sua proiezione soggettiva. La conseguenza estetologica, relativamente prevedibile, sarà allora quella di indagare non tanto le tradizionali categorie dell'estetica (bello, sublime, opera, grazia, etc.) e l'arte, quanto la struttura patemica fungente in qualsiasi ontologia regionale (arte compresa, naturalmente), inoltre di abbandonare il piano intellettualistico del giudizio critico (focalizzato, *more solito*, sull'arte), per avviare piuttosto una riflessione sulle potenzialità estesiologiche generali della percezione, inclusa quella ordinaria.

2. *L'arte è rapimento atmosferico “a distanza”*

Ma quand'anche volesse focalizzarsi sull'arte, un'estetica patica dovrebbe ravvisarvi semplicemente uno dei modi (certo tra i più significativi) in cui rendiamo accettabile e quindi gestibile il nostro turbamento affettivo, tutt'al più il modo storicamente specifico in cui l'uomo europeo, in un'epoca aperta alla produzione non solo di oggetti strumentali ma anche di esperienze esonerate dall'urgenza pragmatica (e perciò stesso assurte a simboli di libertà e sacralità), cercava una sorta di “sentire di prova” (Böhme 1989: 153). Vi vede quindi una forma di addomesticamento e “coltivazione”, in uno spazio controllabile, delle atmosfere, e cioè di quei sentimenti che, naturali o artificiali che siano, sentiamo diffusi nei nostri “intorni”, e sui quali raramente – comunque mai quando si presentano come atmosfere prototipiche, cioè oggettive, esterne, inintenzionali e antagonistiche rispetto allo stato d'animo del percipiente – possiamo intervenire in modo trasformativo, potendovi tutt'al più reagire, a

seconda anche della nostra disposizione *leiblich*, concedendovisi pienamente o sfuggendovi anche materialmente (una fuga spaziale che ne dimostra meglio di ogni altra cosa la quasi-oggettività). Normalmente afferrato “da fuori” da tali sentimenti spazializzati, sullo sfondo di situazioni la cui significatività internamente diffusa è caotico-molteplice in quanto irriducibile a elementi discreti e, peggio ancora, linguistici, nell’esperienza dell’arte l’uomo manterrebbe dunque un proprio contegno, rielaborando culturalmente le aggressioni centripete dei sentimenti grazie al fatto di obiettarli in una veste relativamente stabile.

Linguistiche o meno⁴, le opere d’arte portano allora ad apparenza situazioni atmosfericamente invadenti: come l’interno di una chiesa impone a chi vi entra una certa tonalità emotiva e un comportamento conseguente (di devozione o quanto meno di riverenza), così una fuga di Bach attraverso suggestioni motorie e caratteri sinestesici irradia atmosfere penetranti ancorché indeterminate, e la cui efficacia (*Wirklichkeit*) ricorda quella attribuita da Rudolf Otto al numinoso come *mysterium tremendum et fascinatum*. In entrambi i casi abbiamo dei sentimenti atmosferici effusi negli spazi e che afferrano il *Leib* del percipiente, il cui sentire, in virtù della sua permanente comunicazione *leiblich* con gli intorni, è così perfettamente intonato a quei sentimenti, nel senso che vi trovano una perfetta risonanza⁵ quegli insiemi di qualità espressive, fisicalisticamente ter-

⁴ Prescindiamo qui dalla distinzione schmitziana tra le arti linguistiche, che esplicitano in forma necessariamente parsimoniosa delle situazioni ambigue e polivoche, e le arti non linguistiche, cui spetta non tanto di esplicitare il sentito, quanto di “presentare” impressioni sentimentalmente sature.

⁵ È proprio il *Leib* come corpo vissuto, composto non da organi ma da “isole corporee” di durata e configurazione variabile, irriducibile al contorno cutaneo e solo oc-

ziarie ma fenomenologicamente primarie, che chiamiamo appunto atmosfere, e che tutto sono meno che l'esito di processi associazionistici o di proiezioni soggettive su un mondo esterno a qualitativo (che appare tale, in realtà, perché preventivamente e riduzionisticamente svuotato di qualità).

In breve: le forme artistiche sono qui un'"esca", utile a evocare e catturare atmosfere altrimenti refrattarie se non distruttive. Le quali, tra l'altro, perfino in questa loro versione "addomesticata" possiedono comunque un'autorità (Griffero 2104a; 2014b), francamente irriducibile a quella psicoginnastica, troppo intellettualistica e disciplinata, in cui consiste, come reazione disinteressata e in fondo puramente cognitiva al bello, il kantiano libero gioco delle facoltà. Certo, mentre nella vita quotidiana, per fare alcuni esempi, l'atmosfera di grave tristezza di una persona suscita normalmente il rispetto dei suoi interlocutori, un'atmosfera euforica contagia e trascina perfino le persone più riservate, l'atmosfera centripeta della vergogna costringe all'angustia chi ne è responsabile e perfino chi ne è spettatore incolpevole (come nel caso intrigante della vergogna vicaria; Griffero 2012; 2013: 89-108), o, ancora, l'atmosfera dell'ingiustizia esige da chi la subisce una ritorsione diretta (o legale) – ebbene, nel caso invece dell'opera d'arte, questa autorità o autorevolezza assume ovviamente delle forme mitigate e contemplative. Proprio così andrebbe inteso, forse, l'abusato "devi cambiare la tua vita" attribuito da Rilke al torso arcaico di Apollo, e cioè come un'ingiunzione affettiva e *leiblich* all'osservatore da parte di una riuscita forma artistica.

casionalmente coincidente col corpo fisico (e col cosiddetto schema corporeo), a fungere da cassa di risonanza dei sentimenti atmosferici.

Ne consegue che l'*affordance* avanzata dall'opera d'arte non consiste mai in un turbamento del tutto irrazionale. In quanto tale indubbiamente rischioso per l'equilibrio del soggetto, questo rapimento, proprio mentre suggerisce la regressione a quella presenza primitiva cui è peraltro assolutamente salutare di tanto in tanto regredire, per assicurarsi di un'identità che non sia puramente formale e autoattributiva ma assolutamente soggettiva (tale appunto in quanto affettiva e *leiblich*), costituisce però anche una fase importante dell'emancipazione personale, e questo grazie sia alla singolarizzazione in un "questo" (sussunzione sotto genere e specie dell'"artistico") dell'inizialmente indeterminato alone semantico situazionale, sia alla "distanza" devozionale implicita nell'orientamento estetico. Così l'arte, esattamente come altre esperienze affettive privilegiate (*in primis* l'abitare), esige sempre che l'osservatore si conceda all'influsso delle impressioni atmosferiche da cui è circondato, eventualmente condensate in alcuni oggetti particolarmente pregnanti, ma senza mai sprofondarvi fino a esserne del tutto soggiogato. L'equilibrio così raggiunto, esito di una felice alternanza *leiblich* tra contrazione ed espansione, è il ben noto stato di quiete e di raccoglimento che caratterizza ogni finale condizione catartica: quella condizione di riverenza distanziata che circonda e in un certo senso cristallizza nella configurazione specifica, che sia l'opera o la singola esperienza estetica, le potenze demoniche presenti nello spazio vissuto e alle quali, volenti o nolenti, siamo chiamati a partecipare.

È quasi superfluo sottolineare, allora, che una teoria atmosferologica, fondata oggi su un'ormai vasta letteratura interdisciplinare, sembra fornire un'adeguata comprensione soprattutto dell'arte contemporanea, sempre più orientata nella sua extracosmicità (opere effimere, installazioni ottiche ma intangibili, trasformazioni naturali

solo astrattamente o fotograficamente percepibili, realizzazioni sinestesiche intenzionalmente eccedenti ogni elementare piano semantico, dislocazioni percettive, etc.) a generare, infatti, atmosfere intensamente immersive, a coinvolgere lo spettatore in pratiche performative il cui esito non può che essere, tuttavia, una contemplazione (relativamente) distaccata. La stessa metamorfosi avanguardistica della vita in opera d'arte totale si rivela appunto possibile e artisticamente gestibile, in ultima analisi, solo se al coinvolgimento immersivo fa regolarmente seguito un distanziamento quanto meno semiriflessivo. Ma non intendiamo affatto insistere più di tanto sull'“attualità” di un'estetica atmosferologica, se non altro perché qualsiasi opera d'arte, pur essendo indubbiamente *moins un monde qu'une atmosphère de monde* (Dufrenne), è in fin dei conti atmosferica solo perché seleziona e intensifica impressioni atmosferiche esperite già in ambito extraartistico (Hauskeller 2002: 180), veicolandole poi sulla scorta di principi formalistici e di una legittimazione istituzionale (musei, sale da concerto, editoria, etc.) alla cui atmosfera soltanto – in un altro senso della nozione però (quello “istituzionale”, evidentemente) – ci si può notoriamente richiamare per distinguere un'opera d'arte da un oggetto ordinario. Insomma, non si vuole affatto colonizzare atmosferologicamente l'intero discorso sull'arte, poiché l'eccedenza è duplice: se è vero, cioè, che l'arte nella sua ricca stratificazione sociosimbolica è irriducibile a un'analisi (solo) atmosferologica (Griffero 2010b), è però altrettanto vero che le situazioni atmosferiche appaiono a loro volta irriducibili al *numerus* (comunque) *clausus* di cose speciali come le opere d'arte.

3. Per un'estetica atmosferologica

Fin qui un'analisi atmosferologica del fenomeno dell'arte. Ma è indubbio che l'estetica patica, di cui stiamo cercando di definire qui i contorni, intende tematizzare piuttosto la percezione sensibile-affettiva in generale. Si dimostra così in grado di comprendere sia le (cosiddette) arti-non-più-belle, come si è già ricordato sempre più asemantiche e orientate all'immersione atmosferica, detto altrimenti al riorientamento qualitativo, non più statico-contemplativo o riflessivo-giudicativo, della fruizione affettiva, sia, e soprattutto, l'odierna estetizzazione del mondo della vita, nella quale rientrano tutte quelle attività, un tempo stigmatizzate dall'elitaria estetica tradizionale (scenografia, pubblicità, pianificazione del paesaggio, organizzazione di eventi, allestimento museale, cosmesi, progettazione urbanistica, moda, comunicazione politica e istituzionale, industria dell'*entertainment*, *marketing* emozionale e polisensoriale orientato alla fidelizzazione, arredamento d'interni, etc.), che giustamente Böhme include nella categoria, così finalmente anche filosoficamente legittimata, del "lavoro estetico". Questa estetica patica pare rivolta, dunque, non tanto all'arte quanto a quella sorta di *design* diffuso che quotidianamente ci influenza e del quale, con ogni nostra scelta, siamo però anche quanto meno corresponsabili.

Dovendo affrontare problemi un tempo almeno in parte ignoti – dall'esigenza ecologica di un rinnovato rapporto con la natura al bisogno pratico-teorico di essere criticamente all'altezza della cosiddetta *Erlebnisgesellschaft* – questa estetica patica (neofenomenologica) suggerisce un progetto assai ambizioso (Böhme 2001; 2006a; 2006b), prima di tutto opponendo alla radicale scientificizzazione dell'esperienza, fondata su una percezione resa possibile esclusivamente da apparati tecnici, l'inaggirabilità *lebensweltlich* dell'esperienza sensibile e affettiva ordinaria (ingenua). Ed è quindi chiaro il

motivo per cui l'estetica andrebbe emancipata dalla sua interpretazione idealistica come filosofia (o addirittura metafisica) dell'arte, per tornare così al progetto originario (Baumgarten) di un'estetica come teoria generale della conoscenza sensibile (*aisthesis*). Idealistica nel focalizzarsi sull'opera, ritenuta autonoma, metafisica nel considerare l'arte e il bello *sub specie aeternitatis*, borghese nel suo essere in tutto e per tutto organica al processo di civilizzazione (per astrazione) dell'*élite* europea, intellettualistica nel focalizzarsi esclusivamente sul giudizio critico anziché sull'*esperienza* estetica e nell'aggrare l'apporto della sensibilità *leiblich* attraverso l'alibi del "disinteresse" (in senso kantiano), l'estetica classica (nel senso di moderna) si nutre, infatti, della medesima estraniamento della e dalla natura che ispira tanto le scienze esatte quanto la (presunta) emancipazione postilluministica del soggetto.

E, invece, evitando di farsi dire dalle *hard sciences* che cosa sia (riduzionisticamente) la natura, ma ravvisandovi piuttosto l'immancabile *partner* di ogni prestazione emotiva e sensoriale dell'essere umano (Böhme 1995: 180), vale a dire ciò attraverso la cui integrazione in sé l'uomo (ri)comprende anche se stesso, l'estetica patica e neofenomenologica – lo si è anticipato – dovrebbe mettere in primo piano, da un lato, in quanto specialissima declinazione dell'estetica della ricezione, il criterio intenzionalmente "ingenuo" dell'affettività, del "come ci si sente" nella copresenza di io (o, meglio, "me", come vedremo) e cosa (o, meglio, situazione), e dall'altro, in quanto speciale declinazione dell'estetica della produzione, la competenza di quelle professioni che, oggettivando – baumgartenianamente: perfezionando – la conoscenza sensibile tramite un vero e proprio "lavoro estetico", si specializzano appunto nella generazione di atmosfere, o, per meglio dire, vista l'assenza di qualsiasi garanzia di successo, almeno nella loro evocazione. Respinto l'abbraccio letale

di ermeneutica e semiotica, di orientamenti comunque radicati nell'idea che il senso dell'esperienza sia immancabilmente oggetto di interpretazione-decodificazione, in quanto in qualche modo differito rispetto alla presenza, *questa* estetica ambisce invece a presentarsi come una teoria generale della percezione (sensibile). Beninteso: di una percezione non sperimentale né meramente constativa, ma vissuta e affettiva, e così di una sensibilità che, appunto presupponendo la reciproca presenza *leiblich* di soggetto e oggetto⁶, assume necessariamente la forma di un coinvolgimento affettivo (preriflessivo e antepredicativo) suscitato da impressioni irradiate da spazi e cose, il cui senso, tra l'altro, coincide in tutto e per tutto con questa loro presenza e realtà (efficacia, attività, *Wirklichkeit* appunto) proprio-corporea. "Quando 'c'è un cattivo odore', l'uomo non si limita a sentire una puzza, ma si sente male" (Böhme 1989: 47), e indipendentemente da qualsiasi esatta misurazione dell'intensità dell'odore: nel medesimo senso l'uomo vive sempre esperienze estesiologiche che, sia attraverso i diversi sensi sia su un piano poli-modale (per non dire sinestetico), si rivelano esemplari per comprendere la nostra più generale *Befindlichkeit*.

Si è già detto delle vaste ambizioni di questa estetica patica. Come teoria generale della percezione (sensibile e *leiblich*), interessata all'"uomo stesso come essere naturale, sensibilmente e affettivamente toccato dal suo mondo circostante" (Böhme 1989: 45), essa va intesa infatti come un capitolo rilevante di una più generale teo-

⁶ Cfr. Böhme (1995: 177): "il soggetto percipiente è reale nella partecipazione alla presenza delle cose, l'oggetto percepito è reale nella presenza percipiente del soggetto".

ria fenomenologica delle atmosfere⁷, ossia delle risonanze proprio-corporee suscitate in noi dagli spazi (vissuti) in cui ci troviamo e, come tali, decisive per la qualità della nostra intera esistenza. Il presupposto è apertamente antipsicologista: nella loro forma prototipica le atmosfere vanno intese, infatti, come sentimenti non interni al soggetto ma effusi nello spazio esterno e pericorporeo. Di contro al rigido dualismo mente/corpo e all'oblio della spazialità affettiva imposto dal paradigma introiezionistico, che pretende che i sentimenti possano essere solo interni⁸ e incontra, infatti, difficoltà insormontabili nello spiegare come un siffatto mondo interno possa poi uscire per acquisire un'affidabile conoscenza del mondo esterno, si tratta qui di valorizzare (ovviamente anche in senso estesiologico) quello spazio vissuto – proprio-corporeo, predimensionale e pregeometrico – in cui aleggiano le atmosfere quali autentiche quasi-cose⁹, di per sé fisicalisticamente ineffabili ancorché talvolta effettivamente condensate in un punto o riferite a un qualche punto di ancoraggio, e comunque tanto “esterne” da aggredirci improvvisamente, impossessarsi di noi e altrettanto improvvisamente abbandonarci. Tanto esterne, inoltre, da risultare impermeabili all'impulso proiettivo-interpretativo, cui si è nella modernità ascritta un'assurda

⁷ Sulle atmosfere ci limitiamo a segnalare qui solo le principali monografie a firma unica: Tellenbach (1968), Schmitz (dal 1969 innanzi, da ultimo 2014), Böhme (1989, 1995, 1998, 2001, 2006), Hauskeller (1995), Hasse (2005), Griffero (2010, 2013), Rauh (2012). Ma si veda la vasta bibliografia, a nostra cura, in: <https://atmosphericspaces.wordpress.com/literature/>.

⁸ “Per ogni avente coscienza il mondo si scinde nel suo mondo esterno e nel suo mondo interno, con la clausola che egli diviene massimamente consapevole di un oggetto del proprio mondo esterno nella misura in cui quest'oggetto ha quanto meno un rappresentante nel mondo interno dell'avente coscienza” (Schmitz 2007: 14).

⁹ Alla nozione schmitziana abbiamo dato sviluppo altrove (cfr. Griffero 2013).

onnipotenza proprio a causa della millenaria quanto erronea credenza nella vuotezza semantico-affettiva del mondo, le atmosfere risultano dunque, e nonostante l'inibizione oppostavi talvolta (per usare un concetto di Schmitz) dall'emancipazione personale, tanto influenti e autorevoli da suscitare un'assoluta precisione mimica (anche sul piano, largamente inconsapevole, dei cosiddetti movimenti virtuali). Estranee per la loro inaggirabile indeterminatezza (vaghezza e chiaroscuralità) a ogni approccio riduzionistico-fisicalista e a ogni deflazionismo ontologico, le atmosfere rivendicano invece una quasi-oggettività in ragione appunto della risonanza *leiblich* e intersoggettivamente verificabile che esse suscitano nei percipienti, quanto meno entro cerchie culturalmente omogenee, in breve per la loro invadenza e aggressività quasi-cosale.

Ma come si sviluppa, propriamente, un'estetica atmosferologica? Una prima possibilità è naturalmente quella di tradurre e ripensare in termini atmosferici non solo la tavolozza generale dei sentimenti (abiezione, serenità, solennità, oppressione, potere, sacralità, equivocità, paura) ma anche le principali nozioni dell'estetica classica (bellezza, grazia, sublime, pittoresco), ravvisando eventualmente nell'aura "l'atmosfera priva di caratteristiche, ossia l'atmosfera in generale" (Böhme 2006a: 15), e perfino in ciò che ne sembra privo una qualche atmosfericità, evidentemente scialba e anonima, oppure semplicemente al di sotto della soglia necessaria alla sua manifestazione e ricezione inconsapevole. In effetti, di tutte le possibili atmosfere l'estetica classica ha sviscerato ossessivamente solo quella (la bellezza) prodotta dalla cosiddette arti belle e ne ha per di più

mitigato la forza coinvolgente¹⁰. Un'egemonia del bello che un approccio atmosferologico è invece chiamato a minare, riconoscendo, invero, che il bello è "l'atmosfera di un'evidente presenza che ci attrae e incrementa il nostro sentimento vitale", ma anche rammentando che "l'arte è solo un modo particolare di avere a che fare con le atmosfere", più esattamente una "politica delle atmosfere" in grado di toccare e incantare i percipienti (Böhme 2006b: 20, 26). E qui occorre subito precisare, però, che le atmosfere artistiche non sono tanto ciò che esse rappresentano, quanto ciò che in esse accade, ossia ciò che "è con e in esse realmente presente" (Böhme 1989: 152). E infatti "le si genera, si producono atmosfere, le si inchioda alla tela, le si può evocare, si possono diffondere atmosfere, e tuttavia *non* le si esprime" (Böhme 1989: 149, corsivo nostro). Così trasfigurate, le categorie dell'estetica tradizionale perdono finalmente la propria asfittica "differenziazione", cessano di essere (kantianamente) una reazione solo soggettiva (quantunque nobilitata dalla qualifica di "trascendentale") e tornano a essere qualità espressive radicate nella realtà stessa e da essa autonomamente irradiate.

Concepita come il modo specifico e *leiblich* in cui si esprime la presenza sensibile di qualcosa (di una cosa, di una persona, di un ambiente, etc.), in cui cioè il suo potenziale d'impressione (sintonico o distonico rispetto al nostro stato d'animo pregresso) si condensa in una peculiare apparizione fisiognomica – in nulla e per nulla da intendere come segno di un qualche "interno" – l'atmosferico eccede però di gran lunga, come si è visto, il mondo dell'arte, rivelandosi alla base della nostra intera vita patica. Essendo il *prius* della nostra

¹⁰ Come dimostra l'assenza di una specifica espressione per la reazione al bello artistico (Böhme 2010: 177): laddove un paesaggio lieto rende lieti, un'opera bella infatti non rende certo belli, tutt'al più incrementa il nostro sentimento vitale.

esperienza percettiva, affettiva, *leiblich*, e soprattutto involontaria, del mondo circostante – un *prius* oltre tutto predualistico, non potendosi ancora distinguere a quest’altezza il polo soggettivo da quello oggettivo –, le atmosfere sono in un certo senso delle *affordances* affettive e polimodali che, tonalizzando la situazione in cui di volta in volta ci troviamo, ci “invitano” non tanto a fare, quanto a “prova-re” qualcosa. Ed ecco che, allora, un’estetica atmosferologicamente ripensata avrà tra i suoi temi, oltre all’arte, sia più impalpabili fenomeni naturali, come il crepuscolo, la luminosità, l’oscurità, le stagioni, il vento, il clima meteorologico, le ore del giorno, la nebbia, la grandezza e potenza della natura (il sublime, debitamente sottratto, però, all’interpretazione intellettualistica kantiana in termini di superiorità dell’uomo), sia fenomeni più artificiali come il *townscape*, la musica in quanto (sempre più) arte dello spazio (*soundscape*, arredamento sonoro, specifici suoni urbani, etc.), il sacro come numinoso, lo spazio della chiesa, il *genius loci*, lo sfumato nell’arte e nella fotografia, il carisma di un *leader*, etc.

Che l’esperienza atmosferica dell’arte sia in un’estetica patica solo un capitolo di una più generale teoria della percezione è però particolarmente evidente, come si è già anticipato, nel quadro dell’estetizzazione della vita quotidiana nella società tardocapitalista, il cui quasi esclusivo orientamento alla messa-in-scena non esclude peraltro, e inaspettatamente, un vero e proprio ritorno alla “materialità”. È paradossalmente proprio la cultura della messa-in-scena, infatti, a promuovere la potenza atmosferogena dei materiali (nuovi e vecchi)¹¹, che li si utilizzi nelle più originali ed effettistiche soluzio-

¹¹ Böhme (1995: 54): “noi sentiamo il materiale nella misura in cui l’atmosfera irradiata dai materiali entra nella nostra situazione affettiva”.

ni del *marketing* oppure in opere d'arte la cui matericità, sfuggendo al classico dualismo di forma e contenuto, mira appunto quasi esclusivamente a generare uno spazio atmosfericamente intonato. Inutile dire, da ultimo, quanto sia qui fondamentale l'architettura, poiché "nel sentire avvertiamo dove ci troviamo. Avvertendo la nostra propria presenza, avvertiamo nel medesimo tempo lo spazio in cui siamo presenti" (Böhme 2006b: 110). Proprio perché fondata sul sentir-si, che "significa da un lato trovarsi in uno spazio e dall'altro sentirsi così e così, essere emozionalmente intonati in questo o quel modo" (Böhme 2006b: 122), l'architettura, in quanto arte dello spazio affettivo (cfr. Böhme 2006b; Griffero 2014c), sta a giusto titolo, infatti, al centro dell'estetica patica e atmosferologica.

4. *Conseguenze etico-estetiche*

Non vanno certo taciute a questo punto le ingenti rettifiche imposte da *questa* estetica all'ontologia classica. L'insistenza sulla realtà-efficiacia dell'apparenza comporta, ad esempio, accanto al ridimensionamento del primato della cosalità e della diade sostanza/proprietà, anche la piena legittimazione ontologica di qualità espressive (caratteri, fisionomie, appunto atmosfere, etc.) assai più sfuggenti e non rigorosamente predicabili, suggerite da cose e ambienti, e talvolta, nella loro effimera virtualità, addirittura prive di una substrato d'inerenza. Ecco perché le atmosfere svolgono un ruolo esemplarmente eversivo come quasi-cose: anzitutto perché si tratta di *Gestalten* la cui apparenza esterna non rinvia affatto a qualche dimensione interna e, chissà perché, ritenuta automaticamente più vera; in secondo luogo perché la loro azione coinvolgente, del tutto coincidente col suo effetto-risonanza, non necessita di essere ricondotta a una causa pregressa e autonoma, della quale sembra non poter fare a meno solo il pensiero finalizzato alla manipolazione e alla

prognosi; in terzo luogo perché costituiscono un “tra” anteriore a soggetto e oggetto, una relazione che precede i relati (un vero scandalo logico!); infine, perché cariche di un’efficacia e autorità, nonostante il carattere effimero e l’intermittenza temporale che ne caratterizza la manifestazione (e, in questa prospettiva, quindi *ipso facto* l’esistenza).

Un’estetica patica non può, quindi, che rivendicare la centralità di dimensioni come l’apparenza e l’effimero, nelle quali il pensiero occidentale e il senso comune si rifiutano di ravvisare la vera realtà, preferendo puntare tutto sulle cose in senso stretto, chiuse da confini, separate nella loro individualità da altre, perduranti e normalmente inattive in assenza di contatto. Il che non ne fa necessariamente un’estetica postmoderna e priva di valenze etiche, in cui, come si usa dire, *anything goes*. La sua ambizione è, al contrario, quella di guardare in faccia senza tentazioni nostalgiche l’attuale e ubiqua “economia estetica” in vista addirittura di una rinnovata “educazione estetica del genere umano”, che sia in grado di “sviluppare nuovamente le potenzialità esperienziali sensibili e proprio-corporee dell’uomo e dargli la consapevolezza che esse sono forme della sua creaturalità” (Böhme 1989: 15). E se l’arte in questo contesto rappresenta un vero istituto formativo, finalizzato a “sviluppare la coscienza sensibile che l’uomo ha di sé” (Böhme 1989: 34), tale coscienza sensibile risulta però già egregiamente addestrata dalla percezione ecologica quotidiana e naturalmente dal “lavoro estetico”, vale a dire dalle creazioni di coloro che sono particolarmente competenti nel far apparire (atmosfericamente) qualcosa.

Certo, all’utopico e conciliativo “gioco” schilleriano subentra qui l’atmosfera, che è appunto “qualcosa di mediano, qualcosa che media, [che] è un tra, tra soggetto e oggetto, tra definire e ricevere, tra fare e patire” (Böhme 2006b: 52). Essere criticamente educati a

questo *in-between* o *Zwischen* significa, del resto, apprendere come “trattare” le atmosfere con la necessaria competenza sul piano sia operativo-creativo sia ricettivo-percettivo (che può voler dire anche sapersene talvolta dissociare). È solo in virtù di questa acquisizione di una consapevolezza atmosferica, infatti, che si può, ovviamente entro certi limiti, evitare gli esiti maggiormente alienanti e manipolatori dell’odierna estetizzazione. Intendiamoci: l’estetica patica (neofenomenologica e atmosferologica) qui delineata resta, e intende restare, rigorosamente focalizzata sull’apparenza come tale. Vuole interessarsi, cioè, più della risonanza *leiblich* dell’apparire di cose e spazi che non dei loro supporti materiali, talvolta addirittura del tutto assenti, e della loro valenza strettamente semantica. E, tuttavia, non mette così in mora il proprio potenziale critico, persuasa del fatto che solo un esperto dell’apparenza possa, ad esempio, disattivare abilmente quelle messe-in-scena che si spacciano per la realtà *tout court*, sviluppare cioè la necessaria competenza critica rispetto al “modo in cui coloro che vi sono esposti sono catturati, manipolati e suggestionati dalla produzione di atmosfere” (Böhme 2006a: 23). Laddove Schmitz esclude la generabilità intenzionale delle atmosfere, degradata a mera “tecnica dell’impressione” (nel senso peggiorativo di Schmitz 1998: 182), occorre invece ribadire che, una volta debitamente deassiologizzato il concetto di “atmosfera”, è atmosferica qualsiasi affettività spazialmente diffusa, indipendentemente dal fatto che sia generata involontariamente e magari la sua *agency* non sia umana (clima, fenomeni naturali, etc.), o sia prodotta abilmente da specialisti per ottenere qualcosa, fosse anche il successo commerciale o il consenso politico.

A questa estetica atmosferologica, che è indubbiamente “realista” – un termine oggi abusato e utilizzabile invece solo *cum grano salis* – nel respingere la pigra ipotesi esplicativa di tipo associazioni-

stico e proiettivistico, secondo la quale una certa qualità atmosferica non sarebbe che una costruzione-proiezione del percipiente, bisogna, in conclusione, guardare come a una teoria che valorizza in modo relativamente inedito la relazione cooperativa che s'instaura tra la percezione dell'uomo e l'estaticità del mondo¹²: cioè quella zona patica intermedia ("tra") che, preliminare alla successiva differenziazione di un polo soggettivo e uno oggettivo, attende ancora la propria adeguata analisi filosofica ed estetologica. Come si è accennato più volte, la chiave di volta di questo "tra" è sempre il *Leib*, ossia quella corporeità vissuta (e non fisiologico-anatomica) che, lungi dall'essere un "fatto" imm modificabile, ci si presenta piuttosto come un "compito", come qualcosa di cui siamo quotidianamente responsabili rispetto alla qualità della nostra intera condizione esistenziale, crescentemente soggetta a (minacciata da?) modifiche e protesi tecnologiche¹³. Questo necessario ripensamento del vivere *leiblich* dell'uomo, dell'esperienza nella quale, sentendo se stesso, egli percepisce sensibilmente anche il mondo, ha evidentemente per noi, allora, una valenza non più estetica che etica.

E, del resto, il parallelo venir meno dell'illusione precettistica in ambito artistico e dell'illusione normativo-argomentativa in ambito etico è dovuto probabilmente anche all'imporsi del paradigma squisitamente estetologico di una certezza pensata come *experientia vaga* e priva di regole. Di una certezza che è infallibilmente dimostrata, inoltre, dalle tanto onnipresenti quanto misconosciute espe-

¹² Böhme (1995: 157): "alla ricettività da parte del soggetto corrisponde un mostrar-si da parte della natura, un fuoriuscire-da-sé delle cose della natura".

¹³ Böhme (2008: 67): "dalla nostra corporeità propria ci giungono dei problemi morali, quindi problemi seri, decidendo dei quali noi decidiamo pure che cosa siamo e come siamo in quanto esseri umani".

rienze vitali involontarie, troppo spesso degradate a insignificanti automatismi, e che, lungi dal promuovere ideali di atarassia e autonomia, coincide piuttosto con l'accettazione, mai banalmente acritica, della nostra eterodeterminazione affettiva, tanto da certificare meglio di altri stati tradizionalmente privilegiati (*cogito* compreso) il nostro essere-nel-mondo. È, infatti, proprio l'esposizione immersiva a una particolare presenza "estetica", a una percezione che ci è in certo qual modo "estorta" dall'esterno, ed entro la quale il *che* fenomenologico si rivela irriducibile al *che cosa* cognitivo, a testimoniare meglio di ogni altra cosa la nostra esistenza (che è anzitutto patica).

Un'estetica patica (atmosferologica e neofenomenologica) cessa, dunque, di essere una teoria riflessiva su oggetti privilegiati, per trasformarsi piuttosto in una prassi, grazie alla quale apprendere "come esporsi" (Böhme 1994: 189) a ciò che accade, facendo tesoro di quanto incontriamo di inatteso. È un orientamento patico, del resto, proprio perché riconosce il primato dei sentimenti, che ci afferrano atmosfericamente dall'esterno e ci coinvolgono *leiblich* anche al di là e contro la nostra volontà. Da questo "patire" (privo di inclinazioni doloristiche, ovviamente) s'impara in termini etico-estetici ben di più che non dall'agire, s'impara, ad esempio, che anziché del soggetto, patologicamente sopravvalutato dalla Modernità, ci si dovrebbe occupare piuttosto di quel "mi" patico – o, più generalmente, di quel "me" percettologico – che precede la solidificazione egologica (cfr., rispettivamente, Böhme 2001: 123 ss.; Böhme 2012: 11-54; Wiesing (2009).

Dovrebbe, a questo punto, essere sufficientemente chiara la valenza filosofica generale di un percorso dell'estetica che negli ultimi trent'anni si è mostrato straordinariamente promettente (ancorché solo abbozzato): il suo fine è un'indagine non gnosica ("non esper-

ta”) ma patica del nostro coinvolgimento affettivo e *leiblich* (perciò a pieno titolo “estetico”) a opera di sentimenti atmosferici effusi nello spazio (vissuto) e da noi indipendenti quanto le (husserliane) sintesi passive. Alla luce di questo davvero interdisciplinare *atmospheric turn*, il cui merito è forse anche quello di rivitalizzare istanze da tempo erroneamente confinate in quello snodo tra Sette e Ottocento cui si diede a giusto titolo il nome di “epoca della *Empfindsamkeit*”, è finalmente possibile concepire, e senza tentazioni regressive, l’uomo non tanto come un soggetto-di quanto come un soggetto-a, come un ente non tanto autonomo e indipendente, come pretende a forza la Modernità, quanto “sovrano” e “maggiorenne”: e tale perché finalmente sicuro di sé non in forza di una nevrotica rimozione di ciò che di negativo gli accade, di ciò che, tra l’altro, lo eterodetermina assai più violentemente quando egli gli si oppone che non quando (*cum grano salis*) gli si concede. Ecco ciò a cui guarda *questa* ambiziosa estetica patica: a insegnarci a convivere col coinvolgimento cui siamo sottoposti, con quell’immediatezza affettiva che la nostra cultura paranoica considera sempre e comunque una mediazione occulta e alienante anziché una *chance* emancipativa.

Bibliografia

Böhme, G., *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1989.

Böhme, G., *Weltweisheit-Lebensform-Wissenschaft. Eine Einführung in die Philosophie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1994.

Böhme, G., *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1995.

Böhme, G., *Anmutungen. Über das Atmosphärische*, Ostfildern v. Stuttgart, Tertium, 1998.

Böhme, G., *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione* (2001), tr. it. a cura di T. Griffero, Milano, Marinotti, 2010.

Böhme, G., *L'atmosfera come concetto fondamentale di una nuova estetica* (2006a), tr. it. di T. Griffero, in T. Griffero, A. Somaini (a cura di), *Atmosfera*, "Rivista di estetica", n. 33/3 (2006), XLVI, pp. 5-24.

Böhme, G., *Architektur und Atmosphäre*, München, Wilhelm Fink, 2006b.

Böhme, G., *Ethik leiblicher Existenz*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2008.

Böhme, G., *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Bielefeld-Basel, Sirius im Aisthesis Verlag, 2010.

Böhme, G., *Ich-Selbst. Über die Formation des Subjekts*, München, Wilhelm Fink, 2012.

Griffero, T., *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Roma-Bari, Laterza, 2010a; tr. ingl. *Atmospheres. Aesthetics of emotional spaces*, Farnham, Ashgate, 2014.

Griffero, T., *Dal bello all'atmosferico. Tra estetica e atmosferologia*, in L. Russo (a cura di), *Dopo l'estetica*, Palermo, Aesthetica Supplementa, 2010b, pp. 133-46.

Griffero, T., *Introduzione: Come ci si sente qui e ora? La "Nuova Fenomenologia" di Hermann Schmitz*, in H. Schmitz, *Nuova Fenomenologia. Un'introduzione*, a cura di T. Griffero, Milano, Marinotti, 2011, pp. 5-23.

Griffero, T., *Vergognarsi di, per, con... Le atmosfere della vergogna*, in E. Antonelli, M. Rotili (a cura di), *La vergogna/The shame* (Sensibilia 5, 2011), Milano, Mimesis, 2012, pp. 161-90.

Griffero, T., *Quasi-cose. La realtà dei sentimenti*, Milano, Bruno Mondadori, 2013.

Griffero, T., *L'autorità (atmosferica) di sentimenti ed emozioni. Obiezioni e repliche*, in G. Matteucci, M. Portera (a cura di), *La natura delle emozioni*, Milano, Mimesis, 2014a, pp. 145-70.

Griffero, T., *Who's afraid of atmospheres (and of their authority)?*, "Lebenswelt", n. 1/IV (2014b), pp. 193-213:

<http://riviste.unimi.it/index.php/Lebenswelt/article/view/4200>.

Griffero, T., *Architectural affordances. The atmospheric authority of spaces*, in P. Tidwell (ed.), *Architecture and atmosphere*, Helsinki, Tapio Wirkkala-Rut Bryk Foundation, 2014c, pp. 15-47.

Hasse, J., *Fundsachen der Sinne. Eine phänomenologische Revision alltäglichen Erlebens*, Freiburg-München, Alber Karl, 2005.

Hauskeller, M., *Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*, Berlin, Akademie Verlag, 1995.

Hauskeller, M., *I could go for something Koons. Neue Ästhetik und Kommunikative Kunst*, in Z. Mahayni (Hg.), *Neue Ästhetik. Das Atmosphärische und die Kunst*, München, Wilhelm Fink, 2002, pp. 173-82.

Rauh, A., *Die besondere Atmosphäre. Ästhetische Feldforschungen*, Bielefeld, transkript Verlag, 2012.

Schmitz, H., *System der Philosophie*, Bd. III, 2, *Der Gefühlsraum*, Bonn, Bouvier, 1969.

Schmitz, H., *System der Philosophie*, Bd. III, 4, *Das Göttliche und der Raum*, Bonn, Bouvier, 1977.

Schmitz, H., *Der unerschöpfliche Gegenstand. Grundzüge der Philosophie*, Bonn, Bouvier, 1990.

Schmitz, H., *Situationen und Atmosphären. Zur Ästhetik und Ontologie bei Gernot Böhme*, in M. Hauskeller, C. Rehmann-Sutter, G. Schiemann (Hg.), *Naturerkenntnis und Natursein. Für Gernot Böhme*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1998, pp. 176-90.

Schmitz, H., *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, Bielefeld-Locarno, Edition Tertium, 2007.

Schmitz, H., *Nuova Fenomenologia. Un'introduzione* (2009), tr. it. e cura di T. Griffero, Milano, Marinotti, 2011.

Schmitz, H., *Atmosphären*, Freiburg-München, Alber, 2014.

Straus, E., *Le forme della spazialità. Paesaggio e geografia*, in E. Straus, H. Maldiney, *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia* (1930-35), tr. it. di P. Quadrelli et al., Milano, Mimesis, 2005, pp. 35-79.

Tellenbach, H., *L'aroma del mondo. Gusto, olfatto e atmosfere* (1968), a cura di M. Mazzeo, Milano, Mimesis, 2013.

Wiesing, L., *Il Me della percezione. Un'autopsia* (2009), a cura di T. Griffero, Milano, Marinotti, 2014.