

Tonino Griffiero

Corpi e atmosfere: il “punto di vista” delle cose*

1. Per una “nuova” estetica dal basso. Come (ma forse perfino di più che) in altri ambiti filosofici, nell'estetica ci si continua sempre a domandare le condizioni di possibilità del proprio approccio. Niente di male, visto che Kant stesso ci avverte che nel pensare, proprio come nella tela di Penelope, la mattina comporta inevitabilmente il disfacimento di quanto si è finito la notte precedente. Questo avvertimento, quasi una esortazione a uno scetticismo in servizio permanente effettivo, non può non valere dunque anche per l'estetica, specie se filosoficamente intesa. Persuasa, sì, della propria centralità – se ha ragione Herder, tutto ciò che l'uomo è, ha una natura più o meno estetica –, ma indubbiamente incerta su come declinare tale centralità, e comunque oggi del tutto insoddisfatta sia dalla tradizionale e strabiccissima identificazione con la filosofia dell'arte, sia dall'appello di chi si limita a ravvisarvi una conoscenza sensibile in termini puramente negativi, appellandosi, cioè, più a ciò che essa non è (e cioè conoscenza “non distinta”) che non a ciò che essa può legittimamente essere. Ma insoddisfatta anche di un approccio ancor sempre d'impianto trascendentalista e dunque incapace di render conto di quanto spetta alle cose e alla loro autonoma forza espressiva.

Eppure basterà riflettere sull'esperienza quotidiana per comprendere quale possa essere una importante direzione per una nuova estetica, un'estetica – come si usa dire per quella minoritaria (sociologico-psicologica) dell'Ottocento – rigorosamente “dal basso”, ossia priva di eccessive pretese metafisiche e soteriologiche. Partiamo da alcuni esempi triviali. Qualche tempo fa un loquacissimo decoratore voleva convincermi a dipingere una parete con un colore rosa-salmone, perché persuaso dell'effetto riposante che tale tinta avrebbe esercitato sugli inquilini dell'appartamento. E ancora: che cosa ci spinge, nell'acquistare un prodotto di tecnologia avanzata come un impianto ad alta fedeltà, a preferire a un apparecchio dotato di una forma strettamente funzionale e (probabilmente) gelidamente metallico, magari, un apparecchio con involucro in legno, e perciò, come si suol dire, più “caldo”, oltre che di gusto vagamente antiquario? O ancora: si pensi a quando, durante un viaggio in auto, ci fermiamo, scendiamo e ci affacciamo al *guard rail* di destra e, improvvisamente, inaspettatamente, ci si apre un paesaggio marino a perdita d'occhio, che percepiamo di necessità in maniera indefinita, ma che produce altrettanto sicuramente una certa liberazione del nostro animo.

Non è il caso di continuare con esempi così triviali. Insieme alla felicissima affermazione di Max Wertheimer secondo cui «il nero è lugubre prima ancora di essere nero», ci pare che questi esempi bastino a segnalare quale sia l'insufficienza dell'estetica classica, di un'estetica cioè che, in tutto e per tutto edificatasi entro il paradigma messo a disposizione dalla cosiddetta “età dell'arte”, ha quasi sempre tralasciato

a) tutto ciò che non si rapporta intimamente all'arte e all'opera d'arte (peggio ancora: esclusivamente alla imprecisata “grande” arte);

b) ma ha tralasciato anche tutto ciò che, nel contesto di una vera e propria (e paradossale per l'“estetica”) tabuizzazione del corporeo e del sensibile – di certo non compensata dall'odierna ossessiva cultura del corpo, definibile come una consapevolezza più del corpo nelle sue “isole” corporee che non del corpo come tale¹ –, non si riduce a “giudizio” e discorso razionale, non si lascia cioè accomodare in termini semiotici, linguistici ed ermeneutici: termini, questi, invariabilmente condizionati dall'idea ristretta dell'estetica come comprensione del contenuto artistico (ci torneremo), e, a ben vedere, neppure all'altezza dell'esplosione formale dell'arte contemporanea (si pensi alla desemantizzazione dell'immagine in ambito figurativo e allo sconfinamento nell'atonalità se non addirittura nel rumore in quello musicale), della sua materica tautegoricità, della centralità in essa dell'elemento corporeo-sensibile, con troppa superficialità circoscritto invece all'ambito psicofisiologico.

c) Ma l'estetica tradizionale non ci pare all'altezza neppure del processo, apparentemente irresistibile, che prende il nome, più o meno condivisibile, di “estetizzazione della vita quotidiana”. Proprio in relazione a quest'ultimo punto, davvero poco comprensibile ci pare la grave circostanza che impedisce alla gran parte degli ambiti dell'estetica applicata di accedere alla tematizzazione dell'estetica filosofica: perché mai, infatti, non dovrebbero porre problemi autenticamente filosofici pratiche come la pubblicità e l'architettura d'interni, la cosmetica e la sonorizzazione degli ambienti, la progettazione urbana, la messa in scena della vita sociale nonché la teatralizzazione della politica – in una parola, tutto ciò che potremmo agevolmente e sinotticamente definire il *design*²? Un'esigenza tanto più urgente quanto più appare chiaro

* Il presente testo è la prima versione del saggio poi apparso con lo stesso titolo in A. Somaini (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Vita & Pensiero, Milano, 2005, pp. 283-317.

¹ Così G. Böhme, *Leibliches Bewusstsein*, in M. Hauskeller (hg.), *Die Kunst der Wahrnehmung. Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*, Zug/Schweiz 2003, p. 44.

² Per l'urbanistica cfr. ad esempio K. Lynch, *L'immagine della città*, introd. di G. C. Guarda, Padova 1971³.

che tali ambiti, pur pervasivi e a ben vedere dominanti nella vita quotidiana e nelle pratiche del senso comune, risultano largamente estranei anche alle altre forme di sapere.

Ebbene, il minimo che si possa dire, accanto alla già ricordata esigenza di una desoggettivazione ontologica del predominante approccio kantiano, è allora che l'interesse per la (eventuale) verità dell'arte ha di fatto rimosso l'iniziale domanda baumgarteniana circa la legittimità di una specifica conoscenza estetica: una domanda, peraltro, non riattivabile come tale, stante la controversa convinzione, propria del Giovanni Battista dell'estetica, di una sostanziale continuità tra conoscenza estetica e conoscenza razionale. Eppure siamo sicuri che ogni progetto di estetica concentrato su uno solo dei molteplici ambiti arruolati a suo tempo dalla definizione baumgarteniana sia destinato al fallimento, a suscitare più problemi di quanti ne risolve, tanto che ci pare valga la pena di cercare una definizione dell'estetica filosofica sufficientemente ecumenica. Questo approccio ontologico all'estetico ha – sarà bene ripeterlo – il grande beneficio di non avere quale suo oggetto esclusivo l'opera d'arte, ma di potersi espandere al ben più vasto mondo degli oggetti e degli ambienti capaci di suscitare stati emotivi in chi li percepisca o vi entri in contatto.

L'impulso a un ridefinizione dell'estetica, non solo – come pure è legittimo – nel suo impianto storiografico (ossia indagando con un approccio *ideengeschichtlich* le trascorse filosofie, tanto fisiologiche quanto simboliche, della sensibilità e della corporeità) ma anche in quello teorico, giunge oggi, secondo noi, non tanto dal mondo dall'arte quanto dalla "estetizzazione della realtà", come pure dai gravi problemi della tutela della natura e dell'ambiente, di cui dovrebbe farsi carico anche una moderna estetica della natura. E tale impulso sembra indicare come possibile soluzione ecumenica quella di una estetica intesa come teoria (in senso lato fenomenologica) della percezione.

2. L'estetica come percezione "ingenua". Ma si fa presto a dire estetica come teoria della percezione. C'è, infatti, percezione e percezione. Quella che definisce l'estetica, ad esempio, non è quella richiesta da finalità eminentemente pragmatiche, ma neppure quella presupposta dall'orientamento puramente teoretico delle scienze naturali. Anche se identificata col vasto e certamente problematico campo dell'*aisthesis*, l'estetica ci pare guadagni così un suo proprio ambito e metodo d'indagine, rivolgendosi comunque a ciò che, lungi dal limitarsi come la grande arte a soddisfare i colti *happy few*, rientra tra i bisogni fondamentali dell'uomo. A ciò che potremmo – kantianamente – definire, di contro all'ancora rinunciataria definizione stendhaliana del bello come promessa di felicità, come l'intensificazione della vita; in altri termini, a un bisogno che, a differenza di quelli primari, non viene mai completamente soddisfatto, inducendo quindi, e non casualmente ma in virtù della propria essenza, a un continuo rilancio. Proprio questo fattore estetico – che lo si chiami "gratificazione", "riconoscimento", "messa in scena di sé" – rientra, infatti, tra quei bisogni la cui peculiarità consiste nell'essere inappagabili e anzi autoincrementantisi: tutto un ambito, cioè, che agli altri saperi resta largamente inaccessibile, orientato com'è alle condizioni non formali ma empiriche e radicalmente fenomenologiche dell'apparire.

Ma l'avvertenza di intendere la percezione in modo relativamente autonomo dal suo inquadramento nell'ambito delle scienze naturali va ulteriormente chiarita. Tanto per cominciare,

a) lasciandosi alle spalle anche in ambito estetico l'elementarismo sensoriale (non percepiamo infatti mai dati sensoriali, né un caos sensibile alla maniera immaginata da Kant, ma forme compiute).

b) Poi sostituendo all'idea secondo cui la percezione non è se non uno strumento per cogliere la fattualità della natura, delle cose, quella che vi ravvisa, invece, una speciale via d'accesso alla natura come partner della sensibilità umana, una forma di essere-nel-mondo del mondo che co-implica sempre i percepiti e i loro peculiari "punti di vista" (nel senso che vedremo).

c) Indagando non il quantitativo ma il modo in cui, pur se necessariamente sulla base dei fenomeni quantitativi (ad esempio sulla base dell'estensione spaziale), emerge il mondo qualitativo, ossia i modi specifici in cui i fenomeni si articolano giungendo a contare per la nostra esperienza quotidiana, detto altrimenti le qualità sensibili percepite come salienti in quanto emergenti e sopravvenienti rispetto a comportamenti inosservabili del sistema fisico soggiacente: qualità per ciò accessibili al linguaggio naturale³ e fondamentalmente oggettive (si pensi ai colori come riflettanze spettrali di superficie), posto che con "oggettivo" s'intenda ciò che nel suo valore qualitativo-espressivo non dipende (del tutto) dall'osservatore, pur senza essere per questo riducibile a proprietà fisiche più fondamentali.

d) Di più: notando che, anziché cose, noi anzitutto percepiamo "impressioni", e che sono appunto le impressioni le unità naturali della percezione. Le impressioni o realtà attuali – in quanto distinte da quelle fattuali, in larga parte non percepibili ma solo pensabili, come ad esempio nel caso delle proprietà microscopiche, o solo potenziali (ma ci torneremo) – altro non sono che le cose in una certa qual disposizione, detto in breve entro una certa "atmosfera", alla luce della quale, soltanto, percepiamo poi eventualmente anche i singoli dettagli.

In breve: percezione significa qui, dunque, modo, "punto di vista" della presenza corporea, un essere-presso non rappresentativo in cui il percipiente – lo spettatore se vogliamo – e l'oggetto percepito sono ancora tutt'uno, fusi nella percezione stessa, una condizione in cui, per fare un esempio, io non tanto sento la mia mano, quanto sono tutt'uno con essa in questo sentire; quindi la considerazione, certo storicamente e culturalmente educabile, della forma in cui l'oggetto della percezione, che sia un oggetto in senso proprio

³ Cfr. B. Smith, *Le strutture del mondo del senso comune*, «Iride», 9 (1992), pp. 36-39.

o un ambiente, ci tocca affettivamente, in breve della “qualità” o realtà in atto (fondamentalmente immateriale) che proviamo nel nostro corpo nel momento in cui lo percepiamo. Una percezione, beninteso, che è sempre al tempo stesso anche un non-percepire, stanti certi vincoli e tabù culturali (materiali, sociali, sessuali, ecc.) che c’inducono, ad esempio, a prestare attenzione a certe cose a scapito di altre.

Ma quando si prescinde dal carattere ristrettamente oggettivo della percezione, dalla natura essenzialmente distanziante del percepire in quanto semplice “vedere”, come pure da quella più intima del tatto, e si orienta la propria attenzione anche al polo soggettivo, a quel che accade nel soggetto percipiente, ci si rende subito conto che ad essere percepite, risultando da un condizione che potremmo definire di co-presenza di soggetto ed oggetto, sono anzitutto dei non-oggetti, ossia quelle apparenze fenomeniche alla cui immaterialità possiamo dare – come chiariremo meglio in seguito – il nome di realtà puramente in atto. Prendiamo la percezione della paura o il sentire freddo: in questi casi sento effettivamente qualche cosa, che però non è affatto identificabile con un certo oggetto (l’oggetto non è la paura e il freddo non è una cosa ma neppure una proprietà di un oggetto, ad esempio dell’aria), piuttosto una esperienza della natura che eccede l’io, pur essendone questo l’indispensabile supporto, un po’ come accade quando un profondo esercizio respiratorio tramuta lo stato del “respirare” in quello del “sentire il respiro in sé”. Sento cioè una qualità in larga misura indeterminata e imprecisabile, che si libra in un certo ambiente, pur estendosi in certo qual senso sempre nello spazio; e la sento, tra l’altro, non con un organo specificamente localizzato. Ma prendiamo anche il percepire un albero con la sua ombra: indubbiamente lo vediamo, ma non certo nel modo distanziante in cui si può dire, facendo seguito a un atteggiamento metodologicamente controllato, che “vediamo un albero”, bensì secondo una modalità percettiva che implica l’udire lo stormire delle sue fronde, sentirne la natura protettiva (perché altrimenti, nonostante l’antitetica avvertenza della protezione civile, tenderemo a rifugiarci sotto agli alberi durante un temporale?). E ancora, “sentire” la notte oppure l’autunno: ebbene, che cosa significherà se non percepire una certa atmosfera che non si condensa in un oggetto e dalla quale perciò non è ovviamente possibile distanziarsi, un’atmosfera cui certo contribuisce il polo soggettivo, ma senza in nessun caso ridurvisi?

Anche in questo caso gli esempi si potrebbero moltiplicare, e tutti indicherebbero il percepire atmosfericamente una presenza indeterminata (un’atmosfera appunto), la quale solo in un secondo tempo, eventualmente, abbandona la sua natura originariamente sinestesica per articolarsi in un polo soggettivo e in un polo oggettivo, differenziandosi in specifiche prestazioni sensoriali e dando così modo al percipiente di individuare, eventualmente, la cosa non più solo come indeterminato generatore d’atmosfera, ma ora anche come una cosa precisamente localizzata nello spazio: una cosa in cui l’atmosfera si è in ultima istanza come rappresa, simmetricamente alla presa di coscienza del soggetto di non essere solo corpo proprio (*Leib*) ma anche corpo fisico (*Körper*), passibile di esserne fisicamente toccato.

Fin qui sul valore specificamente estetico della percezione, la quale equivale, in ultima analisi, a sentire la presenza tanto di me stesso come soggetto percipiente quanto di qualcosa di esterno, ma rigorosamente prima che la percezione vada incontro a quella diversificazione e determinazione disciplinata in cui consiste la percezione nel senso ordinario (dell’ottica ad esempio). È proprio sulla base di questa percezione metodicamente purificata – converrà ricordarlo – che lo sguardo estetico, tradizionalmente caratterizzato (quanto meno da Kant innanzi) in termini, ad esempio, di astrazione e afinalità, perse la sua specificità estetica, per rivelarsi viceversa, nella sua rigidità dualistica e anaffettiva, assai più prossimo di quanto si pensi all’orientamento teoretico, a un atteggiamento dunque a rigore “anestetico”. L’*aisthesis* – ed è proprio Aristotele a ricordarcelo – è pur sempre alterazione, un subire e un essere mossi, in breve un patire (*De an.* 415b 23-25; 416b 32-35; 424a 1): una sottolineatura dei nessi intrinseci tra percezione, conoscenza e corporeità⁴ che costituisce una risposta alla fin troppo facile obiezione secondo cui una *pathetic fallacy* inficerebbe *ab origine* questa programmatica estetica ontologica delle atmosfere (a patto, ovviamente, che l’ontologia non subisca una “occupazione” radicalmente concettuale).

Certo, il concetto di “atmosfera” può sembrare troppo esotico. Ma un po’ meno quando si rammenti che si tratta pur sempre di qualcosa di spaziale, di certo non nel senso dello spazio kantianamente inteso come forma del senso esterno, semmai come una forma esterna dotata di una sua peculiare pregnanza in quanto diretta a “offrire” un qualche appiglio emozionale al percipiente. Donde la possibilità di far interagire lo studio estetico-ontologico delle “atmosfera” – che è poi un certo orientamento della fenomenologia tedesca contemporanea (da Hermann Schmitz⁵ fino a Michael Hauskeller⁶, passando per Gernot Böhme, l’autore da cui mutuamo gran parte delle idee che costituiscono il nucleo di questo nostro lavoro programmatico⁷) – con la teoria percettologica di Gibson dell’*affordance*⁸ nonché con la

⁴ F. Ricken, *Probleme der Aristotelischen Sinneslehre*, «Philosophische Rundschau», 38 (1991), 3, pp. 212 sgg.

⁵ Cfr. H. Schmitz, *System der Philosophie*, Bd. II.1, *Der Leib*; Bd. III.1, *Der leibliche Raum*; Bd. III.2, *Der Gefühlsraum*, Bonn, 1965, 1967, 1969.

⁶ M. Hauskeller, *Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*, Berlin 1995.

⁷ G. Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt/M. 1995; *Anmutungen. Über das Atmosphärische, Ostfildern vor Stuttgart 1998*; *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001.

⁸ J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva* (1986), trad. it. di R. Luccio, introd. di P. Bozzi e R. Luccio, Bologna 1999.

geopsicologia di Hellpach⁹, ma anche con la dottrina filosofico-antropologica della *Bedeutsamkeit* suggerita dalla biologia teoretica di von Uexküll¹⁰ e confluita nella logica delle *Geisteswissenschaften* di Erich Rothacker¹¹. Metodologicamente, si tratta di provare ad attribuire tutto ciò che è possibile alle cose, prima di far intervenire il costruttivismo del soggetto e dare così inevitabilmente carta bianca al relativismo culturalista e/o al proiettivismo eliminativista (conseguenze ineludibili dei tratti, rispettivamente, ermeneutici e scientifico-antiquale della modernità). Si tratta, in altri termini, di ascrivere alle cose e agli ambienti un loro specifico “punto di vista” – donde il titolo di questo nostro lavoro –, al fine di valutare in che misura anche tali irradiazioni qualitativo-espressive, tali “atmosfera” appunto, rientrino di diritto nel tanto enorme quanto tacito repertorio ontologico in cui consiste la nostra ordinaria segmentazione della realtà.

3. ...che crea una atmosfera. Dunque il primo compito di una estetica rinnovata ci pare sia quello di ampliare e approfondire il concetto stesso di percezione. Più precisamente, si tratterebbe di far rientrare nella percezione due aspetti solitamente banditi.

a) Anzitutto l'effetto affettivo-emotivo che essa esercita sul percipiente, ossia il modo specifico in cui, in seguito al nostro naturale interesse fisico-sensibile per le cose, sentiamo noi stessi e il nostro corpo quando, per così dire, “respiriamo” una certa atmosfera aleggiante nell'ambiente circostante. In quanto situazione emotiva, istanza sentimentale relativamente distinta sia dalla cosa sia dal soggetto che ne sente l'influenza, l'atmosfera tocca infatti sempre e anzitutto la corporeità. Si tratta di una situazione emotiva che – è evidente – porta in sé l'elemento sensibile-corporeo non meno di quello sociale, aspetti tutto sommato espunti dalla pur interessante dottrina heideggeriana della *Befindlichkeit* come “esistenziale”¹², di una situazione che contrassegna una condizione di insostituibilità, proprio come previsto da Merleau-Ponty, che infatti fa del soggetto percipiente un “io incarnato”¹³. Solo per questo soggetto percipiente, per questo io affetto da un certo *pathos* nella sua dimensione tanto corporea quanto sociale, si dà “esteticamente” un'atmosfera, la cui conseguenza sul piano emozionale può essere sempre interpretata come una certa, variamente qualificata, modificazione dello spazio corporeo, dello spazio sentito.

Ecco allora la percezione specifica, lo specifico “punto di vista”, che interessa l'estetica e nella fattispecie lo spettatore come suo fulcro: la percezione che non si priva della propria naturale dimensione emozionale, che tiene conto e offre all'indagine quel sentir-si corporeo, quella specifica modificazione dell'esser-ci che, non per caso, tendiamo a esprimere in termini di passività (diciamo ad esempio “mi viene la pelle d'oca” in un ambiente freddo ma anche, indifferentemente, in conseguenza di un certo tipo di emozione), pur presupponendo uno sdoppiamento, ad esempio tra il me che sente qualcosa e l'io che esprime consapevolmente tale sentire, dal quale prende così già in qualche modo le distanze (di qui la possibilità di una sorta di sdoppiamento dello spettatore: quello fuso col suo oggetto e quello ritirato in un per sé già relativamente obiettivante). L'estetica come teoria della percezione è dunque, anzitutto, una teoria non della constatazione di cose e processi (essendo la constatazione solo quello che la percezione originariamente estetica diventa in seguito a differenziazione e disciplinamento), bensì la presa d'atto delle disposizioni corporee indotte da quelle qualità atmosferiche che, apparentemente presenti in cose e ambienti, sono in verità suscitate dalla co-presenza e interazione di un polo soggettivo e di un polo oggettivo: una interazione – ricordiamolo fin d'ora – che implica a pieno titolo anche le relazioni sociali, giacché, ad esempio, anche i meccanismi sociali del riconoscimento e dell'aspettativa circa la mia persona da parte degli altri contribuiscono a suggerirmi un insieme di condizioni emozionali il cui ruolo nel compito percettivo non può essere misconosciuto.

b) Ma non meno parte rilevante di una percezione estetica (intesa in senso rinnovato) dev'essere la percezione tecnologicamente mediata, che si tratti della microfotografia di materiali e tessuti oppure della visione telescopica e/satellitare dello spazio e della Terra, di fotografia subacquea, ecc. Ciò nella convinzione che queste esperienze, indubbiamente estetiche e rese possibili da strumenti tecnologici sempre più raffinati, contribuiscano (non meno dell'arte, ad esempio) alla formazione del gusto e al determinarsi di atmosfere attive sui percipienti, ancorché risultino indubbiamente estranee a quella parte della percezione atmosferica che, per la sua originarietà, rientra legittimamente nella sfera del senso comune¹⁴.

Insomma, la novità starebbe nel tematizzare i fenomeni della sensibilità umana a partire dalla percezione (così intesa) e non dagli stimoli che ne sono in parte la causa. Considerando, cioè, che,

⁹ W. Hellpach, *Geopsyché. Die Menschenseele unter dem Einfluß von Wetter und Klima, Boden und Landschaft* (1911), Stuttgart 1977⁸.

¹⁰ J. von Uexküll, *Theoretische Biologie* (1928), mit einem Vorwort von R. Bilz, Frankfurt/M. 1973; Id., *Ambiente e comportamento*, trad. It. di P. Manfredi, introd. di F. Mondella, Milano 1967.

¹¹ Uno dei concetti chiave della teoria di E. Rothacker, a partire quanto meno da *Geschichtsphilosophie*, Berlin-München 1934, pp. 99 sgg.

¹² M. Heidegger, *Essere e tempo* (1927), trad. it. di P. Chioldi, Milano 1976³, pp. 172 sgg.

¹³ Mi riferisco ovviamente a M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. a cura di A. Bonomi, Milano 1965, specialmente pp. 111 sgg.

¹⁴ Cfr. T. Griffero, *Apologia del terziario: estetica e ontologia delle atmosfere*, in corso di pubblicazione su “Nuova Civiltà delle Macchine”.

all'origine del nostro sentire, avremmo dunque delle "atmosfera", delle "situazioni" soggetto-oggettive di cui certo non si occupano la scienza e la tecnica, anzi non se ne occupano per principio i saperi "esperti" nel loro intenzionale tralasciare la dimensione mesoscopica e mesopsicologica del senso comune.

3.1 *L'atmosfera come "punto di vista" originario.* Cominciamo con l'osservare che è solo entro un'atmosfera complessiva e iniziale che si vengono poi a distinguere i vari colori e gli oggetti sullo sfondo (nel caso del paesaggio marino prima citato ad esempio: imbarcazioni, paesi costieri, isole all'orizzonte, ecc. – tutte cose individuate dalla percezione solo *ex post*), i diversi suoni, ecc., i quali ci appariranno però tutti come permeati dell'atmosfera inizialmente percepita, ossia dalla tonalità complessiva e sinestesica (che, come si è accennato, potremmo chiamare "senso comune") con cui un certo spazio mi si presenta, e che io "provo" entrando in contatto. Una persona, ad esempio, la si può conoscere meglio, anche sotto il profilo fenomenologico e/o intellettuale, ma di certo a colpirci, a dettare le nostre prime reazioni emotive è anzitutto l'atmosfera che essa irradia, ossia la tonalità emotiva che deriva da (e, come vedremo, si situa "tra") oggetto percepito e soggetto percipiente: una atmosfera che non va concepita tanto come un dato fisiognomico, interpretando il quale si indurrebbe l'intimo della persona partendo dalla sua esteriorità, quanto come un auto-rappresentarsi (in larga misura) inconsapevolmente comunicativo (come spiegare altrimenti il "fatto" del carisma?), oppure come intenzionale messa-in-scena dell'oggetto stesso (e parleremo, allora, di competenza atmosferica, donde importanti riflessioni di carattere prossemico, retorico e psicologico). L'erotismo di una persona o di un ambiente, ad esempio, che altro sarà se non l'atmosfera che essi irradiano sui soggetti che vi si rapportano? Certo, siamo ben lontani dal giustificare il tradizionale pregiudizio, responsabile infatti di infiniti equivoci sessisti, che c'induce ad attribuire un certo desiderio alla persona che suscita in noi un desiderio equivalente. Eppure, se l'inferenza è senz'altro illegittima, proiettando tra le qualità dell'oggetto esterno lo stato d'animo da esso suscitato, per nulla ingiustificata e controversa ci pare l'affermazione secondo cui – per restare all'esempio – quella persona irradia effettivamente un'atmosfera erotica. Solo che questa atmosfera non sta propriamente né nella persona che la suscita, né in chi provi tale stato d'animo, ma è in un certo senso un "punto di vista" situato "tra" il soggetto e l'oggetto. Proprio all'atmosfera, intesa come questo punto di vista, come una sorta di enigmatico ed elusivo *Mittelding*, dedichiamo ora la nostra attenzione.

3.2 *Le atmosfere come semi-cose.* Ma facciamo altri esempi. Difficilmente potremmo escludere, ad esempio, dal messaggio pubblicitario di una birra la sensazione di freschezza prodotta in noi dalla componente sonoro-visiva di tale pubblicità (le cui componenti individuabili sono la schiuma, il suono del liquido versato, ecc.). Eppure tale sensazione, a rigore, non la vedo, non la percepisco (nel senso strettamente sensoriale del percepire), né rientra tra i messaggi linguistici espliciti di cui tale pubblicità è corredata. Ebbene, proprio qui sta la sfida per "questa" estetica: nell'ipotizzare che quanto si percepisce immediatamente (originariamente) non sia un caos sensoriale in attesa (kantianamente) di organizzazione intellettuale, ma neppure una configurazione strutturata (come vuole la psicologia della *Gestalt*), bensì innanzi tutto una atmosfera appunto. Quando entro in un ambiente chiuso – che sia una chiesa, un centro commerciale o un semplice appartamento – sono emozionalmente toccato dalla sua qualità estetica (in senso lato), da un'atmosfera per quanto indeterminata e diffusa, ancor prima (come si è più volte detto) di percepirne distintamente gli oggetti contenuti. Il che varrà, a maggior ragione, per gli ambienti metropolitani e tecnologici, i quali sono sempre più caratterizzati da segnali (luminosi, intermittenti, cromatici, ecc.) anziché da oggetti in senso proprio: le frecce che, ad esempio, in aeroporto ci indicano l'uscita, se sono oggetti, lo sono infatti davvero in misura minima, rinviando per definizione l'attenzione ad altro da sé. Pensiamo alla casa in cui siamo invitati a cena: qui, anzitutto, ne percepiamo (come altro definire la cosa?) l'atmosfera, ad esempio, piccolo-borghese o aristocratica o snobisticamente intellettuale, pur senza magari poi essere in grado di descrivere in dettaglio a chi ce lo chiedesse l'arredamento e la disposizione dei vani. I luoghi, ma anche le persone, possono irradiare un'atmosfera, ad esempio misteriosa, misera e triste oppure stimolante o addirittura erotica, in altri termini essere responsabili di come le persone si sentono nel loro ambiente, nel loro essere-presso tali "cose".

Il che spiega a sufficienza quanto prima accennato, e cioè che c'è quindi oggi forse da imparare più da chi pratica l'estetica, da chi cioè lavora nella creazione di atmosfere (e c'è chi l'ha sempre fatto: si pensi agli architetti) che non dagli estetologi teorici, specie se orientati esclusivamente all'opera d'arte, divenuta in questa prospettiva – converrà ricordarlo – semplicemente una forma specifica del più generale "lavoro estetico". Comunque sia, in tutti questi casi le atmosfere costituiscono in un primo momento un'impressione sinestesica integrata, eventualmente anche fortemente convenzionale: come spiegare altrimenti il fatto che in teatro un repentino mutamento della scenografia (nonché della musica, dei colori, ecc.) introduca lo spettatore in un'epoca e un gusto, insomma in un'atmosfera, del tutto diversa da quella precedente, ma anche, più in generale, che si possano allestire ambienti con la finalità di creare in quasi tutti i possibili spettatori un certo stato d'animo, che si possa ad esempio creare in informatica una interfaccia che possa dirsi *friendly* rispetto all'utente? Il meno che si possa dire è che, a quest'altezza, lo spettatore è in larga parte la conseguenza (prevista) dell'irradiazione atmosferica delle cose.

3.3 *Estetica "ontologica" delle atmosfere.* È evidente che, sotto il profilo ontologico, le atmosfere hanno, dunque, qualcosa di enigmatico: non si sa dove stiano, infatti, né se siano proprietà dell'oggetto oppure

del soggetto. E infatti sono piuttosto un “tra”, che mette in relazione certe qualità ambientali e il sentire umano.

E il primo beneficio, indotto dalla teoria estetico-ontologica delle atmosfere, sta appunto nel superamento del dualismo soggetto/oggetto. L’atmosfera, infatti, in quanto pseudo-cosa, si “localizza” proprio nel “tra” che separa e unisce soggetto e oggetto, incarna cioè la realtà condivisa – anche nella dimensione della corporeità – sia dal percipiente sia dal percepito, sia dallo spettatore sia da ciò che è l’oggetto del suo “sentire”. È ovvio che ciò implichi un congedo dall’ontologia tradizionalmente modellata sulla “cosa”, su enti conchiusi e portatori di proprietà accidentali, in favore di un’ontologia in cui le qualità siano concepite non come ciò che la cosa ha, bensì come ciò attraverso cui la cosa si mostra e si rende presente, come il “punto di vista” che la cosa proietta fuori di sé (ovviamente a un soggetto che ne sia spettatore). Così, ad esempio, l’esser verde e il peso (nel senso non rigorosamente quantitativo ma estetico della “voluminosità”) di un tavolo andrebbero pensati – entrambi – non tanto come proprietà quanto come forme della presenza spaziale-corporea di tale tavolo.

Qualche spunto per questo modello interpretativo sarebbe ricavabile, secondo Gernot Böhme, dalla seicentesca ontologia mistico-teosofica del suo più celebre omonimo (Jakob Böhme). Del cosiddetto “filosofo teutonico”, l’estetica contemporanea non può certo pretendere di riattualizzare l’ontologia “musicale”, secondo la quale ogni cosa corrisponderebbe a uno strumento capace di risuonare in accordo o disaccordo con tutti gli altri all’interno della natura concepita come una sorta di “concerto”, ma può darne una traduzione secolarizzata e ovviamente assai meno barocca. Avremmo così un’estetica-ontologia – per intenderci – secondo cui i principi costitutivi della cosa sono – ciò che prendeva nella mistica della natura premoderna il nome tecnico di *signatura* – qualità come amaro e aspro, tonalità (in senso pseudo-musicale) o gusto: insomma qualità del suo specifico e necessario manifestarsi, analogamente del resto a come anche in Aristotele i quattro elementi risultano definiti come caldo e freddo, secco e umido. Qualità, quindi, che solo lo strabismo scienziato e naturalistico postcartesiano costringe a definire “secondarie”, perché ritenute – erroneamente – dipendenti esclusivamente dal soggetto. Contro Locke, dunque, si potrebbe concludere che «(le qualità secondarie non sono interessanti dal punto di vista della teoria fisica, perché, indipendentemente dal loro ruolo nella percezione, non giocano alcun ruolo di rilievo nella struttura causale del mondo: riflettono articolazioni della realtà fisica che sono di un genere il cui interesse dipende essenzialmente dall’esistenza di un certo apparato percettivo specifico dei soggetti umani, ma non per questo dipendono da particolari percezioni o credenze (né dipendono, a fortiori, dai nostri linguaggi o dalle nostre teorie)»¹⁵. E in fondo neppure dipendono dall’esistenza degli esseri umani, com’è evidente dal fatto che si può descrivere anche il mondo di senso comune anteriore alla comparsa dell’uomo sulla terra (cosa che, ovviamente, non pretendiamo certo valga anche per qualità terziarie come le atmosfere).

Ma forse questa rinnovata estetica ontologica ci pare, oggi, meno in conflitto con gli esiti della scienza naturale, per la quale, del resto, la natura è, partendo dai processi genetici su su sino alla prassi animale, anche un tessuto comunicativo, una “cosa” cioè tra le cui proprietà essenziali – e non meno essenziali dell’estensione e dell’impenetrabilità – vi sarebbe appunto l’automaneffettività (si pensi all’interessante riflessione filosofico-scientifica sulla cosiddetta “auto-organizzazione).

3.4 *Estasi delle cose, qualità terziarie, comunicazione.* E, in effetti, l’estetica della natura conosce da tempo questa automaneffettività (è Rilke a ricordarci che «ogni cosa ci invita a percepirla»), questa che potremmo chiamare “estaticità”, essendo la sua percezione nient’altro che la partecipazione alla presenza estatica delle cose. Ontologicamente non meno che esteticamente ha dunque un senso caratterizzare le cose a seconda della forma in cui si manifestano, a seconda della loro peculiare “estaticità”, non essendo il loro essere, sotto il profilo estetico-ontologico cui qui prestiamo attenzione, altro che la loro manifestazione, la qualità sensibile (il “punto di vista”, appunto) con cui si presentano. Col che si pone fine all’antica inimicizia tra ontologia (nella sua versione esclusivamente oggettuale) ed estetica: tutto sta a concepire antipsicologicamente l’espressività della cosa nella cosa stessa, nel pensare alla cosa essenzialmente come a un *aistheton*, facendone cioè non il supporto di qualità sensibili, ma qualcosa che si realizza propriamente solo nel manifestarsi di tali qualità.

Le estasi, a differenza delle “proprietà” (possedute astrattamente dalle cose, e infatti loro proprie anche quando ci si limiti a pensare le cose), non definiscono le cose, ma le caratterizzano, ne descrivono lo schiudersi “comunicativo” (la presenza) qui e ora, riflettendo in tal modo la nostra relazione attuale con questa cosa: donde un’ontologia assai più fluida e del tutto vincolata all’esistenza effettiva tanto delle cose quanto dei soggetti che le percepiscono. A differenza di quanto accade rispetto ai concetti definitivi la cosa, ma anche alle proprietà che vi percepiamo nei contesti d’uso, ossia a quelli che potremmo chiamare dei predicati disposizionali (in specie quando questi rapportino le disposizioni non a un agente ma ad altre cose), delle estasi individuanti la cosa non ci si può ancora domandare se posseggano una realtà obiettiva, se cioè corrispondano effettivamente alla cosa. L’ontologia sottesa da questa estetica sfugge, dunque, al tradizionale principio di stabilire, prima, che cosa una cosa sia di per sé, e poi quali proprietà eventualmente possieda, e procede semmai, rovesciando per così dire l’approccio, dalle caratteristiche fenomenicamente in atto, mediante cui le cose appaiono a chi vi si espone, alla sua

¹⁵ B. Smith, *Le strutture del mondo del senso comune*, cit., p. 38.

peculiare individualità, proprio quell'individualità – converrà ricordarlo – che dal punto di vista non estetico ma teoretico da sempre appare sostanzialmente inesprimibile (non essendo altro che un punto nelle coordinate spaziotemporali). In breve: sotto il profilo estetico *individuum non est ineffabile*, basti pensare a quanto cose individuamo con sufficiente precisione mediante, ad esempio, la voce e il profumo intese come i loro peculiari “punti di vista”.

Il che vale tanto più quando si accoglie l'insegnamento percettologico (seguendo Koffka, Köhler e Bozzi)¹⁶ secondo cui non solo le cosiddette qualità primarie (geometrico-matematiche) non sono a rigore percepibili in assenza di qualità cosiddette secondarie, capaci di farci distinguere l'oggetto dall'ambiente circostante, né sono meno soggette alle illusioni di quanto lo siano quelle secondarie, ma addirittura quelle terziarie, così definite per la loro presunta estrema soggettività, sono, lungi dal derivare dalla mera proiezione e/o dalla psicologia associazionistica dei soggetti, topologicamente collocate nelle cose esterne, («ingredienti percettivi presenti dentro ai fatti stessi»), («brividi di significato presenti nelle cose»), la cui interosservabilità e ripetibilità sono fuori questione. In questo senso la *Stimmung* suscitata dalla percezione (sinestesica) di un bosco, ossia di uno spazio inquietante nel non permettere una libera osservazione e caratterizzato dallo stormire delle fronde, dalla frescura e dall'odore di muschio, è per tutti pur sempre quella complessiva di uno «spazio crepuscolare»¹⁷. Insomma tanto la percettologia quanto l'estetica delle atmosfere non trovano nulla di strano nel consentire con la già citata e paradossale affermazione di Wertheimer, nell'accettare la tesi secondo cui, per dirla nei termini qui proposti, la percezione coglie l'atmosfera sensibile-emozionale complessiva di un oggetto o ambiente prima di qualsiasi disamina analitica (concettuale e oggettuale).

3.5 *Estetica e natura*. Né appare forzato, in questo tipo di approccio, il nesso tradizionale tra estetica e natura. Questo perché la cultura estetica (quella a cui stiamo qui pensando, ovviamente) può essere considerata come l'elaborazione di una necessità – ben presente già nella natura stessa, e adeguatamente attestata, come si è dianzi ricordato, dalle ricerche biologiche – di percepire, di comunicare o mostrar-si e di modificare così la valenza “atmosfera” dell'ambiente di cui si è parte. Ci sono, cioè, caratteristiche degli oggetti che modificano o comunque modulano in maniera specifica il *medium* circostante, linee e forme che, ad esempio, inducono in chi le osserva una sorta di mimesi cinetico-corporea, e che tuttavia vanno considerate caratteristiche degli oggetti. In molti casi mediate da organi evolutivisticamente preposti a questa sorta di estrinsecazione o comunicazione – correlata a una certa tipologia percettiva (si pensi alla simbiosi tra gli insetti e le piante da fiore) –, altre volte ateleologiche e prive di correlati co-evolutivi, e non per caso recepibili dalla percezione umana anche qualora non abbiano alcun valore adattivo (valendo così *in extremis* anche il disinteresse kantiano). Possiamo dunque dire che la tematizzazione della staticità di cose e ambienti spetta tanto all'estetica quanto a una corrente della (nuova) scienza della natura.

3.6 *Messe-in-scena*. Ma una (nuova) estetica come percezione delle atmosfere si dimostra perfettamente all'altezza non solo della natura e delle esigenze che da essa provengono e in essa si proiettano, ma anche di quella situazione, tanto indiscutibile quanto confusa e il cui valore viene spesso esagerato, che prende il nome di “estetizzazione della vita quotidiana”.

Anzitutto occorre non limitarsi a prendere atto del fenomeno, ma insieme criticarne la pretesa di sostituirsi del tutto al mondo, di valere a scapito di qualcosa di più sostanziale. Certo, è ben noto che per Benjamin l'estetizzazione della politica è la cifra peculiare del fascismo, sotto la cui influenza ideologica le masse barattano l'espressione dei loro diritti con il diritto di esprimersi in forme collettive superficiali ed eterodirette (il cui corrispettivo contemporaneo potrebbe essere la pervasività del *talk show* e del *reality show*). Ebbene – sia chiaro – non si tratta di chiudere gli occhi di fronte a un fenomeno di estetizzazione la cui carriera se non irresistibile, è quanto meno imponente, ma di capirne ed eventualmente criticarne modi e tecniche.

Si tratta, ad esempio, di comprendere in che senso, nel mondo globalizzato e connotato da quella che Gernot Böhme definisce una “economia estetica”, in un'epoca in cui alla produzione di merci subentra la loro messa-in-scena – partendo dall'alone di riconoscimento garantito dal “marchio”, per venire alla ricerca della “giusta luce” in cui presentarle (dove l'affinità elettiva di questa “nuova” estetica anche con i problemi della persuasione studiati dalla retorica e dalla psicologia sociale) –, anche la politica si sia estetizzata, equivalga, cioè, per larghi tratti appunto alla propria messa-in-scena. E del resto, alla creazione di atmosfere, al *design* nel senso lato del termine, inerisce da sempre più o meno strettamente una valenza sociopolitica. Si tratta di comprendere in che senso, quindi, anche la politica si sia avvicinata alla pubblicità, che ha da tempo, infatti, cessato di indicare un tipo di merce, per suggerire piuttosto uno stile di vita, uno *status symbol* che colpisca l'immaginazione dell'acquirente, di prendere atto, in definitiva, del fatto che il valore d'uso di un prodotto esteticamente confezionato – e cioè, a ben vedere, di ogni oggetto nella società delle merci, nel cui ambito di necessità manipolate e di soddisfacimento repressivo le

¹⁶ K. Koffka, *Principi di psicologia della forma* (1935), Torino 1970/1990; W. Köhler, *Il posto del valore in un mondo di fatti*, Firenze 1969; P. Bozzi, *Fisica ingenua. Studi di psicologia della percezione* (1990), presentazione di O. Longo, Milano 1998.

¹⁷ Così O. F. Bollnow, *Mensch und Raum*, Stuttgart 1963, pp. 213-224.

merci sempre più gettano «sguardi d'amore ai compratori, imitando e quindi offrendo nient'altro che gli stessi sguardi d'amore propri dei compratori, che questi gettano d'altro canto ai loro oggetti d'amore umani a cui aspirano»¹⁸ – equivale *sempre anche* alla sua funzione “scenica”. Una funzione che troviamo spesso legittimata attraverso la nozione implicitamente valoriale di “innovazione estetica”, e che mira, anche se in maniera alternativa a quella del peggioramento intenzionale della qualità del prodotto, ad abbreviare la durata d'uso della merce¹⁹, pur essendo difficilmente riducibile alla mera illusorietà. Si potrebbe legittimamente osservare che questo valore di messa-in-scena, pur se già presente in epoca precapitalistica nella sfera circoscritta del religioso-culturale, costituisce quella fase ulteriore del capitalismo, quella vera e propria “tecnocrazia della sensibilità”²⁰, a cui l'estetica, o meglio questa *nuova* estetica, deve non tanto fornire un alibi teorico quanto una sponda vigile e perciò anche sempre rigorosamente critica.

Se inscenare qualcosa significa creare una disposizione che renda possibile, e potenzi mediante corrispondenze, l'apparire di questo qualcosa, stornandolo in certo qual modo dalla sua realtà meramente oggettuale, l'estetica delle atmosfere dovrebbe prendere sul serio quella messa-in-scena della realtà, che non è affatto riconducibile esclusivamente all'ambito dei vecchi e nuovi *media*, ma che si estende a ben vedere all'economia nel suo insieme (e anzitutto alla *new economy*, ovviamente), a tutto ciò che – in altri termini – mira a crearsi, come oggi si dice, una “immagine”. Il paradigma è, ancora una volta, reperibile nelle forme più recenti di pubblicità, la quale, anziché sul valore d'uso delle merci che reclamizza, punta piuttosto le sue carte sul valore di messa-in-scena del prodotto, sulla sua capacità di creare empaticamente una certa atmosfera e di dare, di conseguenza, la possibilità a chi lo possiede di mettersi-in-scena a propria volta, ricevendo continuamente ciò che desidera, ma unicamente come apparenza. Così il prodotto non è più al centro, ma regredisce a componente, ovviamente sentita come essenziale, di una certa “scena”, non di rado (giusta la generale sessualizzazione delle merci) goduta in quanto soddisfazione apparente (voyeuristica) dell'impulso sessuale suscitato e, insieme, represso. Gli esempi sono fin troppo facili: una certa bevanda, ad esempio, viene sentita come una componente essenziale dell'immagine che si ha (e si vuol trasmettere) del giovane *single* in carriera, che vive in una metropoli, oppure dell'amante dei cibi biologici, e così via.

4. Riflessioni sull'ontologia delle atmosfere. Ma, per tornare alle prestazioni ontologiche richieste da un'estetica delle atmosfere, occorre segnalare anzitutto che le atmosfere, così come qui le si intende, possiedono un carattere rigorosamente spaziale, cioè relativamente extrasoggettivo. Sono quindi qualcosa di ontologicamente più autonomo di quanto non lo sarebbero le atmosfere intese soltanto come correlato oggettivo dei diversi stati d'animo. Non è difficile provarlo: basta vedere come sia perfettamente possibile che l'atmosfera di un certo ambiente ri-orienti completamente la situazione emotiva in cui ci trovavamo quando vi siamo entrati, sia cioè eventualmente anche refrattaria al processo di proiezione soggettiva (e, se si vuole, dell'attribuzione interpretativa), vinca, per così dire, proprio in forza del “punto di vista” che incarna e esteriorizza, il “punto di vista” con cui lo spettatore vi si avvicina. Per cui lo studio estetico delle atmosfere potrebbe ben svilupparsi in parallelo con quello progettato dalla cosiddetta “patosofia”²¹ e consistente nell'approccio alla natura umana a partire dall'esperienza della malattia (qui del contrasto, della distonia) anziché della salute (rispettivamente dell'armonia e prevedibilità). Dimostra, inoltre, il loro essere delle disposizioni passibili di intersoggettività e interosservabilità il fatto stesso che esistano dei mestieri basati appunto sulla creazione di un'atmosfera, il cui effetto sia garantito su migliaia o addirittura milioni di “spettatori”, forse persino non culturalmente omogenei (il che, fra l'altro, mitiga quanto meno la scontata obiezione alla non predittività delle concezioni del senso comune rispetto alle teorie scientifiche). Dimostra, infine, il loro essere delle tonalità dotate di un carattere rigorosamente spaziale il fatto che non si possa sentire quella che si suole definire una atmosfera “da stadio”, senza entrare effettivamente, con tutta la propria corporeità e sensibilità, nello spazio a cui diamo convenzionalmente questo nome. Due le conseguenze ontologiche immediate: la quasi-oggettività delle atmosfere implica sia un ripensamento della nostra buona vecchia ontologia dualistica, sia l'assunzione del principio secondo cui l'atmosfera non va cercata al di là dei fenomeni stessi.

E qui l'orientamento fenomenologico-ontologico dominante potrebbe e dovrebbe essere utilmente emendato.

a) L'autonomia riconosciuta da Hermann Schmitz alle atmosfere, ad esempio, rispetto alle cose andrebbe forse un po' mitigata; e contestualmente andrebbe rivendicata la collocazione spaziale delle atmosfere, nel quadro di una più matura teoria estetica della natura, ossia di una teoria che abbia un autentico approccio estetico alla natura.

b) Certo, molte concezioni dell'ontologia popolare andrebbero modificate. Vediamone alcune, a puro titolo di esempio. Con “oggetti”, anzitutto, bisognerebbe intendere qualcosa di più articolato e sfumato delle cose fisse e consolidate, qualcosa di più perfino di quelle cose comunque particolari (vulcano, oceano, rupi, ecc.) di cui s'interessa, ad esempio, la *Critica del giudizio* nella sua, tutto sommato, inalterata

¹⁸ W. F. Haug, Sulla critica dell'estetica delle merci, trad. di F. Pontoglio, in R. Ruschi (a cura di), Estetica tedesca oggi, Unicopli, Milano 1986, p. 252.

¹⁹ Ivi, p. 257.

²⁰ Ivi, p. 259.

²¹ V. von Weizsäcker, Pathosophie, Göttingen 1956.

fedeltà al dualismo soggetto/oggetto implicito nella tradizionale ontologia governata dalla nozione di "cosa". Fin dai tempi dell'*eidos* platonico e del *tode ti* aristotelico abbiamo infatti assistito all'inevitabile marginalizzazione del qualitativo, del fluido e dell'indeterminato: qualcosa come la "notte", ad esempio, difficilmente potrebbe dirsi un *eidos* alla maniera di Platone, ossia un esibirsi della cosa stessa, o un *tode ti*, e cioè un qualcosa che sia determinato a partire dalle quattro cause: è piuttosto una situazione spaziotemporale variamente qualificata sotto il profilo emozionale, pur con quella elusività ontologica che caratterizza molti altri oggetti "immateriali" (buchi, nuvole, ecc.), in cui lo spettatore e il suo "spettacolo" sono, in un certo senso, (ancora) tutt'uno.

c) Occorrerebbe, poi, riabilitando ma al tempo stesso secolarizzando la più antica estetica della creazione, tornare a riflettere sui processi che presiedono alla costituzione estetica delle cose. Magari mettere così fuori gioco, anche a titolo puramente sperimentale, l'ormai secolare primato della ricezione, per comprendere come anche l'arte – donde una non inverosimile sintonia con la dottrina di Joachim Ritter (e della sua scuola) dell' "estetico" come "compensazione" alla razionalizzazione e destoricizzazione del mondo²² – paia talvolta limitarsi alla presentazione decontestualizzata di materiali bruti, a promuovere una sorta di rieducazione della comune abilità sensoriale, e lo faccia proprio nel momento in cui più rara diviene la possibilità per l'uomo comune di avere una esperienza diretta di tali materiali (pensiamo a quale percezione materica della tela ci viene dai sacchi di Burri, ma anche al significato atmosferico delle cosiddette "istallazioni").

d) Tutto ciò comporta, inoltre, l'indebolimento della categoria (spesso solo) apologetica di "interno". Se il sentir-si in modo corporeo equivale a sentirsi in un certo spazio ambientale, percepire le cose e gli ambienti attraverso le atmosfere da essi irradiate (e ovviamente inverificabili con metodi obiettivanti), e così articolare indubbiamente una vera e propria conoscenza fisiognomica antepredicativa e naturalmente fallibile, bisogna immediatamente osservare – ancora seguendo le utili indicazioni di Gernot Böhme – che con "fisiognomica" non deve intendersi qui tanto l'espressione esterna di un interno – un principio che vale come effetto e causa nel contempo della fuorviante distinzione metafisica tra interno ed esterno, essenza ed apparenza fenomenica –, bensì una certa relazione tra le caratteristiche del percepito e i suoi effetti atmosferici. Facendoci guidare dal noto motto goethiano secondo cui non occorre cercare la teoria dietro ai fenomeni, perché è nei fenomeni stessi che risiede già la teoria, potremmo, quindi, dire che l'approccio fisiognomico di questa estetica consiste nel cogliere il "carattere" di qualcosa rigorosamente *nella* sua manifestazione fenomenica, nell'afferrare l'espressione, cioè, non in quanto rivelatrice di un presunto interno occulto, bensì come il modo di articolarsi di qualcosa nel presente spaziale. Donde anche il vantaggio, rispetto alle più indeterminate atmosfere ambientali, di poter localizzare con più precisione la scaturigine dell'atmosfera, il punto topologico da cui si essa si irradia.

e) Indicando nelle atmosfere, come si è visto, un'esistenza intermedia, collocata propriamente tra il soggetto e l'oggetto e da essi egualmente condivisa, questa concezione mette poi in mora – e non è cosa da poco – la rigida distinzione di soggetto e oggetto, quella, per capirci, che impone rigidamente di riconoscere come proiezione del soggetto tutto ciò che non è sostanzialisticamente attribuibile all'oggetto. Di qui il fatto, inaggirabile, che il proiettivismo dello spettatore incontra dei limiti nella "azione" delle cose stesse.

f) Certo, le atmosfere possono essere più o meno soggettive. È per questo che Gernot Böhme distingue dall'atmosfera il cosiddetto "atmosferico", ossia quei fenomeni percettivi che si distinguono più nettamente dall'io, essendo davvero minima in essi la componente soggettiva, e che esibiscono semmai la tendenza a reificarsi, a diventare delle vere e proprie semi-cose (ad esempio: l'autunno, la notte, il vento e il tempo atmosferico, il freddo, ecc.). Solo quando vengano integrati di ulteriori attribuzioni, quando per così dire si passi dal constativo all'espressivo, tali semi-enti sembrano acquistare un elemento più spiccatamente soggettivo, donde il trapasso del meramente atmosferico nell'atmosfera in senso proprio: è così che l'elemento atmosferico generico connesso alla "notte" può trapassare nell'atmosfera specifica di "questa notte per me" (comunque – lo si noti – sufficientemente oggettiva da indurre in me, soggetto, la mia predisposizione idiosincratca verso la notte in genere). Che si accolga o meno questa distinzione, anche sotto il profilo terminologico, quel che conta è che essa individua una sfumatura reale, mostrando come le atmosfere siano delle semi-cose in tutto e per tutto individuali, pur non presupponendo né un'autentica loro sostanzialità né una loro significativa permanenza temporale. Io riconosco e apprezzo la voce di Frank Sinatra, ad esempio, già la seconda volta che la sento, senza veramente possederne mai un "concetto" né sulla base di una qualche misurazione oggettiva della sua emissione sonora, ma semplicemente per l'atmosfera sinestesica che essa irradia, perché si tratta di un elemento atmosferico quasi reificatosi, di una certa, del tutto specifica, variante della cosiddetta "voce vellutata dei crooners" d'oltreoceano. Col che l'estetica delle atmosfere ci pare in grado di rispondere anche alla vecchia e difficilmente smentibile tesi (Baeumler)²³ che ravvisa nella nascita moderna dell'estetica una risposta alla problema della conoscenza dell'individuale e, come tale, del relativamente irrazionale.

²² Cfr., per una raccolta di saggi che pongono al centro tale nozione, J. Ritter, *Soggettività*, a cura di T. Griffero (si veda anche la nostra introd., pp. IX-LVII).

²³ A. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik der 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, I, Halle 1923 (ried. Darmstadt 1967).

g) Infine l'elemento forse ontologicamente più "rivoluzionario". Nel loro essere entità intermedie tra le cose e le mere qualità – per esprimerci con una formula: "punti di vista" delle cose sentiti dai "punti di vista" delle persone –, le atmosfere, a differenza di ogni altra proprietà (che dobbiamo pur sempre immaginare supportata da una sostanza), esistono solo in atto (sono la realtà in atto, distinta da quella di fatto) e mai come mera potenzialità, sono, cioè, quello che potremmo chiamare dei fenomeni puri: in breve, apparizioni che esistono solo fintanto che appaiono e non delle apparizioni fenomeniche di qualcosa di dato. Le atmosfere come proprietà oggettuali di tipo del tutto speciale non sono mai qualità possedute dalla cosa, bensì qualità in cui la cosa stessa si articola e che essa irradia nello spazio circostante nel suo estatizzarsi. Così il colore, l'odore, ecc., retrocessi dalla scienza all'elemento accidentale se non addirittura solo soggettivo della realtà, assurgono, tanto quanto le cosiddette primarie (forma ed estensione), a "estasi" delle cose. Si è già ricordato come la forma di una cosa, ad esempio, agisca anche al suo esterno, spezzi l'omogeneità dello spazio, riorientandolo e colmandolo di tensioni e suggestioni motorie. Riassumendo questo punto particolarmente importante: mentre siamo autorizzati ad attribuire delle proprietà alle cose anche solo quando ci limitiamo a pensare tali cose (un quadrato, ad esempio, ha certe proprietà indipendentemente dal fatto che io lo percepisca concretamente), delle atmosfere dobbiamo parlare piuttosto come di caratteri fenomenicamente sempre in atto, che esistono propriamente solo nell'atto stesso della loro manifestatività, solo e sempre in atto e mai come pure possibilità, e, quindi, fenomeni che non sono affatto l'apparire fenomenico di qualcosa di dato e di accertabile per altra via, ma esempi della più radicale «fenomenicità dei fenomeni»²⁴, se si vuole (per così dire) degli "atti puri": eventi di cui è possibile fare un'esperienza vissuta, ma non del tutto disponibili concettualmente, neppure sotto il profilo estetico e/o ontologico. Di qui, in nome della diffidenza verso ogni riduzionismo scienziato, la proficua solidarietà che questa estetica può instaurare con l'ontologia più avvertita (s'intende nella sua accezione di metafisica descrittiva e non prescrittiva).

h) Un altro beneficio di un'estetica delle atmosfere ci pare risiedere anche nell'approccio non più prevalentemente visivo-oculare ma francamente sinestesico: è nel calore, ad esempio, di un certo colore, oppure nel carattere scabro di una voce, nella natura vellutata di un suono, o comunque in una qualità intermodale – che sarebbe davvero riduttivo definire meramente metaforica – che ci pare infatti risieda, almeno in parte, l'effetto atmosferico della percezione estetica di colori e suoni. Inutile dire che si tratta di caratteri sinestesici che non sono caratteri delle cose in quanto tali, bensì prodotti dall'azione congiunta di varie qualità sensoriali. Tutte queste considerazioni saranno anche relativamente esotiche nell'ambito dell'estetica tradizionale, ma sono certamente all'ordine del giorno di chi, occupandosi di estetica pratica, considera la sinestesia tutt'altro che un'eccezione: in un aeroporto, ma anche nella sala d'attesa di un dentista, sentiamo talvolta una musica di sottofondo che crea un'atmosfera di pace e tranquillità (trattandosi in entrambi i casi di esperienze stressanti), ma senza mai attirare troppo l'attenzione su di sé; e un valente musicista sa perfettamente come produrre un suono che possa legittimamente dirsi "vellutato" (tatto → udito) o valere come "sottofondo" piacevole.

Ora, per comprendere adeguatamente (estheticamente) la sinestesia, bisogna naturalmente abbandonare l'elementarismo e associazionismo fisiologico, per i quali era naturale spiegare le sinestisie a partire dagli elementi sensoriali componenti. Occorre, viceversa, partire sempre, anche in questo caso, dalla percezione sinestesica nella sua interezza, dall'esperienza estetico-atmosferica che, come una totalità, precede ogni riflessiva considerazione analitica. Spiegare poi i fenomeni sinestesici come caratteristiche del sentire del corpo proprio, come percezioni nel senso "estetico" qui proposto, sensazioni del cosiddetto "senso interno", se si vuole, ma con l'avvertenza che con tale senso non si pensi alla riflessività tradizionalmente assegnatagli da Kant innanzi. Stabilire, inoltre, che esse si riferiscono non a processi di proiezione soggettiva o di metaforizzazione, ma a esperienze sensoriali e percettive oggettuali perché percepite appunto negli oggetti quali loro immanenti "punti di vista", gli effetti dei quali, come si è già ricordato, non sarebbero tanto conseguenze accessorie quanto parte della loro realtà propria, ancorché pur sempre producibili anche attraverso dati sensorio-estetici di altra natura. Per fare un esempio: l'atmosfera della cosiddetta "freddezza" può essere suscitata, stando alla sua inaggrabile vaghezza semantica, sia dal colore blu sia dall'ambiente asettico di un ufficio *hi-tech*, sia dall'arredamento di un ospedale sia da una certa illuminazione, e poi anche da un certo modo di parlare, da certi suoni metallici, e così via.

i) Al carattere sinestesico-corporeo converrà poi aggiungere sempre anche quello socio-sensibile, proprio per smentire a priori l'impressione che a questa estetica inerisca un ineliminabile vizio formalistico. L'estetica delle atmosfere non dimentica affatto l'origine anche sociale di una certa qualità percettiva, ben consapevole del fatto che le atmosfere sono generate anche dal valore sociale e, detto genericamente, simbolico, di certi materiali e certe forme rispetto ad altri. Un certo materiale possiamo dirlo "rustico" o "elegante", infatti, soprattutto in relazione all'atmosfera sociale, al valore di messa-in-scena, in larga misura culturalmente condizionato e quindi relativo, che esso irradia. Si pensi a quanti oggi accordano una preferenza agli oggetti fatti di legno, fatti cioè di un materiale di cui percepiamo la capacità di irradiare un'atmosfera che implica una rigidità che non va a scapito della naturalezza, un calore e un profumo che suggeriscono i valori, oggi assai *trendy*, della vita semplice e rustica.

²⁴ Riprendiamo qui, applicandola diversamente, la formula con cui G. Picht, *Kunst und Mythos* (Vorlesungen und Schriften hg. von C. Eisenbart), Stuttgart 1986, p. 402, spiega come l'arte esista solo nell'incontro.

5. Costi e benefici (ontologici ed estetici). Non mancheranno, ovviamente, le obiezioni. Proviamo a prevederne alcune e a dare loro una prima risposta.

a) Anzitutto, mettere al centro dell'estetica le "atmosfera", vale a dire delle condizioni semi-oggettive e passibili di indagine ontologica, fenomenologica e psicologica, non significa affatto dar carta bianca alla logomachia postmoderna dell'immateriale. Semmai sottolineare l'urgenza di una più adeguata e diversificata riflessione sulla materialità e sulla sua capacità di suscitare "impressioni" su chi vi entra in contatto: una materialità, come del resto si è già ricordato, enfatizzata come tale sempre più di frequente dall'arte recente, e normalmente messa in primo piano dal *design*, vero *deus ex machina* di gran parte della nostra esistenza quotidiana, ancorché largamente sottovalutato dall'estetica classica a causa del suo interesse quasi esclusivo per la forma.

b) Proprio questo orientamento anche verso l'oggetto (inteso in senso ampio, ovviamente) segnala l'urgenza di un contatto con l'indagine ontologica. Urgenza sufficientemente legittimata dalla già segnalata contraddittorietà ravvisabile tra la tesi secondo cui le atmosfere sarebbero unicamente proiezioni del soggetto-spettatore e il fatto universalmente esperibile che spessissimo è semmai un'atmosfera di discrepanza quella che proviamo, ad esempio accedendo a spazi connotati emotivamente in modo contrario alla nostra pregressa tonalità emotiva. Dire che questa è una "serata malinconica", insomma, perde allora, in questa prospettiva, il suo valore puramente metaforico: ci si riferisce, infatti, a uno spazio la cui tonalità emotiva – che sia naturalmente o artificialmente costituita ora non importa – può anche essere antifetica alla nostra, e che, non per caso, può essere sentita analogamente sul piano intersoggettivo (quanto meno entro una cultura cronologicamente omogenea), pur non essendo affatto obiettivamente misurabile (si potrebbe anche parlare di un "rendersi conto" esperienziale, estetico e perciò non rigorosamente quantitativo)²⁵. Quando parliamo della "leggerezza" di un ponte, ad esempio, di certo non intendiamo riferirci all'esatta e misurabile quantificazione del suo peso, pur segnalando una qualità estetica architettonicamente progettabile, bensì al "punto di vista" qualitativo che esso esprime per chi lo percepisca in modo ingenuo-estetico. Di qui allora la possibilità di parlare di un "carattere" dell'ambiente o dell'oggetto, del modo semi-oggettivo in cui esso ci affetta quando vi ci esponiamo: una condizione indispensabile, questa dell'esperienza vissuta, perché, in caso contrario, si parlerebbe piuttosto solo estrinsecamente del fatto che in un ambiente regni una certa atmosfera (possibilità sviluppata ovviamente da chi, per il mestiere estetico che svolge, ha la competenza di creare tali atmosfere in vista di soggetti terzi).

c) Ma a rigore – come si è detto – le atmosfere esistono solo nell'esperienza attuale che se ne fa, essendo, propriamente, una certa "relazione" anteriore a soggetto e oggetto, un esempio quindi di un'ontologia che ammette qualità prive di un fondamento sostanziale soggetto-oggettivo. Quel che si può dire, più precisamente, è che esse possiedono una sorta di doppia esistenza: quella astratta – e comunque incerta, in assenza di sperimentazione diretta – che rivestono per il "retore" degli ambienti, e quella vissuta dello spettatore che le percepisce, esponendosi a un certo ambiente od oggetto, al quale esse si presentano nei termini imprevisi di "atti puri" (in un senso ovviamente ben diverso da quello della tradizione aristotelica).

Ora, ai benefici ontologici, dovuti al fatto che, chiamando in causa delle realtà non spiegabili nei termini della tradizionale ontologia sostanzialistica, l'estetica delle atmosfere invoca indubbiamente, nella sua qualità, potremmo dire, di percettologia "ingenua", una riforma, o quanto meno un ampliamento, dell'ontologia, bisogna aggiungere quelli intraestetici. Anzitutto,

a) il ridimensionamento della funzione semiotico-ermeneutica dell'estetica, del resto da tempo auspicato dagli estetologi più attenti, ad esempio, alla musica e all'arte figurativa. E ciò perché il primo posto spetta qui non più tanto al "giudizio", ossia alla dimensione sociolinguistica della conversazione (magari esemplata proprio sulle opere d'arte), quanto al sentire, alla percezione sensibile, intendendo, per di più, questa a sua volta non tanto nel suo orientamento oggettuale (*in nuce* già teoretico), quanto per la qualità del suo sentire. Questa marginalizzazione della dimensione linguistica comporta, naturalmente, anche la retrocessione della letteratura quale paradigma dell'oggetto estetico, e di conseguenza la focalizzazione sul carattere materiale (se vogliamo, nuovamente ontologico) dell'oggetto estetico, sulla sua – problematica quanto si vuole ma certamente intrigante – autoreferenzialità.

b) Altrettanto benefica è la rinnovata attenzione per il cosiddetto "lavoro estetico", con cui si indica qui qualcosa di assai più esteso del semplice conversare sul mondo dell'arte, semmai qualcosa come la creazione di atmosfere, il dare cioè a cose, persone e ambienti certe caratteristiche, certi "punti di vista", capaci di irradiarsi all'esterno e di agire sulla tonalità emotiva di chi vi ha a che fare: è la strada aperta, come a giusto titolo osservato da Gernot Böhme, dalla riflessione goethiana sulla valenza "morale-sensibile" dei colori²⁶, come pure da quella di Alexander von Humboldt – nel quadro di un effetto globalmente "calmante" attribuito al sentimento della natura e di un diletto tutt'altro che raffreddato

²⁵ È in un senso simile che R. W. Hepburn, Declino dell'interesse per la bellezza naturale nell'estetica contemporanea, in B. Williams-A. Montefiore (a cura di), Filosofia analitica inglese, trad. it. di B. Notarmarco, Roma 1967, pp. 376 sgg., fa del "rendersi conto" di una qualità qualcosa di totalmente diverso dal "conoscerla".

²⁶ J. W. Goethe, Teoria dei colori (1808), trad. it., introd. di G. C. Argan, Milano 1979, pp. 185 sgg.

dalla crescente conoscenza scientifica tendente alla generalizzazione anche quantitativa – sulla fisiognomica della vegetazione e dei paesaggi (dunque una considerazione della natura, per meglio dire una esposizione sensibile della «impressione complessiva di un luogo»), che, a differenza di quella strettamente naturalistica, prende sul serio anche la presenza corporea dello scienziato nell'ambiente naturale²⁷: dalla riflessione di Benjamin sull'aura, che oggi possiamo senza fatica ritradurre nei termini di un esempio specifico, tra i molti possibili, di atmosfera (l'apparizione unica della distanza, tipica dell'opera d'arte originale prima della riproducibilità tecnica, ma da Benjamin motivata, significativamente, anzitutto con esempi della contemplazione della natura)²⁸, nonché da quella di Ludwig Klages sull' «eros della distanza», ossia sul potere irriducibile al concettuale delle cosiddette immagini originarie, dotate, a differenza di quelle semplici, appunto di una loro «distanza» immanente da ogni altra cosa²⁹. E la ricerca di *auctoritates* in questo campo dovrebbe e potrebbe continuare. Il lavoro estetico comprende, allora, certo anzitutto le arti tradizionali, ma anche tutti quegli ambiti che, come il *design* e l'architettura d'interni, la scenografia e la pubblicità, la cosmetica, la sonorizzazione di ambienti e la moda, mirano, come già più anticamente l'arte dei giardini (vero e proprio paradigma di queste riflessioni), appunto più o meno consapevolmente alla creazione di atmosfere.

c) Più in generale: essendo l'atmosfera qualcosa che si sente anzitutto nel corpo e nello spazio, questo approccio mitiga ovviamente il tratto intellettualistico dell'estetica classica, le cui categorie più tradizionali (bello, sublime, ecc.) possono quindi ripresentarsi qui, appunto, come alcune delle molteplici atmosfere possibili, accanto a quelle, più specifiche e contenutisticamente determinate, create dalle varie opere d'arte (malinconia, allegria, ecc.), ma non certo rivendicare la centralità dispotica concessa loro dalla tradizione dell'estetica come filosofia dell'arte.

d) Tra i costi della teoria qui abbozzata potrebbe esserci una certa sudditanza al gusto e ai *trends* economici dell'epoca. E infatti l'attenzione per l'estetizzazione non va minimamente confusa con l'adesione irriflessa al *kitsch* di molta dell'arte applicata, e tanto meno con l'assenza di un atteggiamento critico, il quale, anzi, ci si auspica sia stimolato proprio dalla comprensione più precisa dei meccanismi di manipolazione delle emozioni e degli stati d'animo cui ricorrono abilmente i *media*, vecchi e nuovi.

e) Si potrebbe, infine, obiettare che un'estetica siffatta perderebbe ogni dimensione normativa. Ma sarebbe improprio, perché, se la percezione consiste effettivamente dapprima in una sospensione di ogni giudizio qualitativo sulle cose e sulle loro atmosfere – e questo perché l'interesse per le atmosfere, anziché per la presunta autonomia assiologica della grande arte, implica inevitabilmente una certa riabilitazione dell'eterofinalità nel prodotto estetico –, essa non esclude affatto per principio un'intenzione demistificante, una valutazione anche severamente critica della situazione emotiva data. In breve: all'estetica delle atmosfere non si può imputare una sudditanza acritica alla moda e ai *trends* economici dell'epoca, non più di quanto fosse possibile imputare all'interesse di Adorno per la pubblicità e perfino per l'astrologia – due temi cui dedicò il proprio interesse – una concessione alle mode culturali del suo tempo.

Ma è il momento di concludere questo abbozzo programmatico. Quel che è chiaro è che l'estetica dell'atmosfera, pur attenta per ovvi motivi all'estetizzazione della vita privata e sociale, non intende affatto confondersi con quella che fino a ieri appariva un'irriflessa apologia del postmoderno (ottimizzato in «società trasparente») e oggi, altrettanto acriticamente, un lamento apocalittico per il rischio che il dominio dell'apparire equivalga al dileguamento del reale (quello che Baudrillard chiama il «delitto perfetto»)³⁰. Nessuno intende negare che vi siano, purtroppo, guerre del tutto «materiali», che «materiali» siano le bombe dei kamikaze, che – per andare ad esempio decisamente meno seri – indubbiamente materiali siano le parti del corpo su cui si opera un *lifting*: l'essenziale sta nell'acquisire la capacità di valutare in maniera rinnovata il ruolo pur sempre attivo del materiale e del corporeo anche nel processo di «teatralizzazione», di finzializzazione della realtà cui indubbiamente assistiamo, giacché è pur sempre sulla base di un qualche impiego di materiali e di corpi che contano i produttori di atmosfere e la società tutta nell'attribuire un ruolo largamente inedito non alle cose in quanto tali, bensì al modo in cui esse si mostrano o vengono confezionate, nel «trascendere» cioè le cose attraverso le cose, anche le più materiali. Dinanzi a quello che, dunque, non è il dileguamento del reale ma una sua inedita complicazione, quel che si può dire è che l'estetica delle atmosfere, di cui qui s'intendeva semplicemente prospettare programmaticamente l'interesse, segnalando come i benefici oltrepassino di gran lunga i costi, non licenzia l'ontologia, ma ne richiede semmai un aggiornamento concettuale e un potenziamento sotto il profilo critico, da un lato recuperando anche quel valore di critica dell'esistente che la grande estetica, più o meno consapevolmente, ha in fondo sempre esercitato, e in cui, forse, non occorre cercare una qualche prospettiva di emancipazione eterotopica – magari nel segno di presunti bisogni e strutture «reali» –, bensì una più modesta ma assai più realistica comprensione dei nessi razionali che presiedono alla cosiddetta finzializzazione del fattuale, dall'altro provando a pensare che anche le cose e gli ambienti

²⁷ Cfr. soprattutto A. von Humboldt, *Quadri della natura*, Firenze 1998.

²⁸ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), trad. it. di E. Filippini, pref. di C. Cases, Torino 1966.

²⁹ L. Klages, *Dell'eros cosmogonico* (1922), a cura di U. Colla, Milano 1979, in specie pp. 81 sgg.

³⁰ J. Baudrillard, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?* (1995), trad. it. di G. Piana, postfazione di G. Piana, Milano 1996.

non sono se non l'articolazione-manifestazione esterna dei loro peculiari "punti di vista", capaci di resistere così, più di quanto non si ammetta, alla proiezione dei "punti di vista" dei soggetti percipienti, alla soggettività di spettatori comunque indispensabili per il darsi stesso dell'irradiazione atmosferica. Si tratta di percorrere, per quanto possibile, l'ipotesi della "reificazione": provare, come si è detto, ad «attribuire quante maggiori proprietà possibili agli oggetti (al mondo esterno)» – nel nostro caso anche le atmosfere come qualità spaziali – e «ricorrere solo in ultima istanza ai soggetti e al mondo interno», in modo tale che «solo nel momento in cui l'oggetto non basterà più, salterà fuori il soggetto, e le sue eventuali responsabilità»³¹. Salterà fuori, cioè, lo spettatore col suo specifico "punto di vista", la cui valenza estetico-ontologica non sarà più idealisticamente esagerata, ma riconosciuta nei suoi effettivi diritti.

³¹ M. Ferraris, *Inemendabilità, ontologia, realtà sociale*, «Rivista di estetica», n.s., 19, n. 1 (2002), XLII, pp. 168, 197.