

MICHELE DI MONTE
 (Soprintendenza SPSAE-Polo Museale Romano,
 Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini)

ATMOSFEROLOGIA E ATMOSFEROGRAFIA. COME METTERE ORDINE TRA LE ATMOSFERE?

Ipseque aer nobiscum videt, nobiscum audit
 Cicerone, *De natura deorum*

Oggetti vaghi e descrizioni precise

Il titolo del mio contributo potrà facilmente evocare, almeno per alcuni, un famoso saggio di Erwin Panofsky, dedicato appunto ai rapporti tra iconografia e iconologia. La coincidenza non è casuale, ovviamente, sebbene non sia mia intenzione qui tentare un'applicazione del metodo panosfkiano al tema delle atmosfere – per quanto l'esperimento potrebbe essere forse meno peregrino di quel che si potrebbe supporre. Comunque, l'analogia non è del tutto impertinente, nel senso che tanto nel caso delle immagini (e delle opere d'arte visiva, più in particolare) quanto in quello delle atmosfere sono in gioco i rapporti tra *descrizione e teoria*. Rapporti tutt'altro che scontati, come si sa e si ripete spesso, a cominciare dal fatto che non sarebbe neppure tanto facile distinguere le due cose. Abbiamo sentito ripetere fino alla noia che l'idea di una descrizione scevra da elementi teorici è quanto meno ingenua, giacché, al contrario, *ogni* descrizione sarebbe *sempre* più o meno *theory-laden*. Tuttavia, anche questa idea, così come viene formulata – e il più delle volte viene formulata proprio così, come una *covering law* – non è molto meno ingenua, anche solo per il fatto che se fosse vera alla lettera nessuna descrizione sarebbe mai stata possibile, a meno di vagheggiare una sorta di prototeoria bell'e pronta partecipata agli uomini per qualche speciale metessi iperuranica (che tra l'altro non spiegherebbe come mai di teorie ce ne sono poi varie), e senza contare che già solo per pensare che una descrizione sia infarcita di teoria bisognerebbe saper dire cosa è teoria e cosa è descrizione, violando *eo ipso* l'indistinguibilità postulata per principio (o per teoria, appunto) – ma su questo genere di fallacia elentica dovremo tornare.

Come che sia, nel caso dello studio delle atmosfere il ruolo della descrizione è certo doppiamente rilevante. Innanzitutto da un punto di vista metodologico, dato che tra gli approcci filosofici privilegiati, e si direbbe elettivi, quello fenomenologico (o, per essere più precisi, neo-fenomenologico) è stato ed è largamente dominante. Ma il problema descrittivo è cruciale anche da un punto di vista sostanziale, giacché le atmosfere sembrano essere un tipo di cose, o di 'quasi-cose', che mal si prestano a descrizioni troppo nette, sollevando persino il dubbio – come ha osservato Tonino Griffero¹ – se si debba trattare qui di descrizioni vaghe di fenomeni precisi o piuttosto, e preferibilmente, di descrizioni precise di fenomeni vaghi. «Difficoltà sostanziale e vasta», avrebbe detto Emanuele Tesauro, che peraltro potrebbe forse arruolarsi tra gli antesignani di una proto-atmosferologia. Infatti, benché la preferenza della seconda opzione sia comprensibile – e in effetti nessuna scienza, *qua* scienza, vorrebbe essere vaga –, l'eleganza chiastica della formula non rende meno problematica la disgiunzione. È perfettamente intuibile, tanto per dare una dimensione sensibile all'esempio, che sussista una differenza reale tra vedere in modo sfocato un oggetto perfettamente nitido e vedere nitidamente un oggetto realmente sfocato, ma la cosa difficile è appunto distinguere i due casi da un punto di vista concretamente percettivo, diciamo pure propriamente fenomenologico. Il problema, lo sappiamo, era già un caso di scuola tra i sofisti – Aristotele, in vari luoghi, ricorre all'esempio famoso del sapore amaro, che si può provare o perché si assaggia una cosa amara o perché si assaggia una cosa dolce che però sembrerà amara se per caso la lingua non funziona bene o si è malati. E il dilemma continua ad essere ostico, non per nulla le moderne teorie della percezione cosiddette 'disgiuntiviste' devono fronteggiare non poche difficoltà. Quindi la domanda classica, per tornare al nostro esempio, è: come so di aver messo perfettamente a fuoco uno oggetto effettivamente sfocato?

E con ciò veniamo anche al punto, alla *crux* di tenore evidentemente epistemologico che vorrei qui discutere e rispetto alla quale l'*atmosferologia*² mi pare un perfetto terreno d'esercizio,

¹ T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Roma - Bari, Laterza, 2010, p. 10.

² In quel che segue adotterò l'espressione coniata da Tonino Griffero in un senso piuttosto lato, per riferirmi in generale a una possibile teoria o dottrina delle atmosfere, anche a proposito di quegli autori che in effetti non fanno uso del termine.

appunto perché, come ho detto, prospetta una tensione – è da vedere se irrisolta o addirittura irresolubile – tra momento descrittivo, ‘atmosferografico’, se possiamo esprimerci così, e momento teorico, ‘atmosferologico’: ovvero, in altri termini, tra descrizione, tassonomia e nomotetica. La mia impressione, infatti – sia pure l'impressione di un *outsider*, con tutti i limiti, ma forse anche con quel poco di vantaggio che ciò comporta –, è che nella costruzione delle tesi fondamentali dell’atmosferologia si sia fatto un uso abbondante, e persino sovrabbondante («minuzioso e talvolta estenuante», ha scritto lo stesso Griffero³), dell’esempio descrittivo, ma tutto sommato ancora poco sistematico da un punto di vista tassonomico, ed elusivo da un punto di vista epistemologico, confidando nella possibilità di saltare, più o meno direttamente, dall’osservazione contingente alla formulazione di principi generali. Non che questa procedura, di per sé, sia scorretta o troppo ingenua, ma rischia di lasciare nell’implicito, magari surrettiziamente, una serie di operazioni comunque necessarie e potenzialmente problematiche, rischio che è tanto più rilevante e persino strutturale per l’analisi delle atmosfere, se è vero che appena si cerca di ‘afferrarle’ analiticamente le si lascia sfuggire o, peggio, le si trasforma in qualcosa d’altro.

Allora, dando per buona questa natura ‘intrattabile’, diciamo così, dell’atmosferico, vorrei invece cercare di trattare analiticamente le operazioni, che appunto dovrebbero essere meno sfuggenti, con cui si passa dall’atmosferografia all’atmosferologia. E per evitare di trattare in modo vago oggetti vaghi, che sarebbe la combinazione peggiore, farò principalmente riferimento a una specifica versione di atmosferologia, dato che, come ormai la letteratura dimostra, le atmosfere si possono studiare in vari modi, non sempre riconducibili ai medesimi presupposti. Per chiarezza e semplicità, oltre che per limiti di spazio, la versione su cui mi concentrerò qui è quella, autorevole, che Gernot Böhme, il «pioniere della filosofia delle atmosfere», come ha ricordato Juhani Pallasmaa⁴, ha presentato in *Aisthethik*, un testo pubblicato nel 2001 e ora disponibile anche in italiano per le cure di Tonino Griffero⁵: progetto insieme «divulgativo» e «ambizioso», come osserva lo

³ T. Griffero, *Atmosferologia* cit. p. 6.

⁴ Vedi il suo contributo in questo stesso volume.

⁵ G. Böhme, *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Milano, Christian Marinotti, 2010.

stesso Griffero nell'introduzione al volume⁶, e dunque punto d'arrivo sufficientemente maturo per una disamina 'decostruttiva' del genere che mi propongo. Naturalmente, le considerazioni che seguono non intendono essere né un commento esaustivo né una valutazione complessiva del lavoro di Böhme, ma si limitano semplicemente a mettere in risalto e discutere, dal punto di vista che qui ci interessa, alcuni punti cruciali di rilevanza generale e metodica.

Percezioni (quanto) condivise?

Poiché per Böhme l'*Aestetica* è, o dovrebbe essere innanzitutto, una «allgemeine Wahrnehmungslehre», una dottrina generale della percezione, è proprio dalla percezione che egli prende giustamente le mosse, vale a dire dai «problemi dell'inizio», come egli stesso li qualifica⁷. E fin dall'inizio si pone chiaramente un punto fondamentale, e cioè che «bisognerebbe ammettere – dice Böhme – che l'autore di un'estetica di questo tipo *condivide* con il lettore o ascoltatore queste esperienze percettive, quasi fossero qualcosa di universalmente umano»⁸. Pare sensato. Sorprendentemente, però, Böhme stesso ritiene che ciò non sia «affatto scontato. La percezione, anzi – continua lo studioso – non può essere semplicemente intesa come una facoltà di base data, ma come qualcosa che si sviluppa nella storia della cultura e della vita, [...] in un percorso evolutivo socio-culturale»⁹. E così ci si spinge a concludere che «non si è affatto sicuri che ciò che pratichiamo ordinariamente come percezione, o che ci si impone subito *negli esempi* come percezione, sia un fondamento adatto per un'estetica di questo tipo». Persino se la percezione «fosse proprio una facoltà stabile compresa nella dotazione naturale dell'essere umano – arriva a supporre Böhme – si avrebbero ben poche probabilità di *trovarsi d'accordo*, perché questa dotazione potrebbe comunque differenziarsi a seconda del sesso, del condizionamento etnico o perfino dell'individuo»¹⁰.

In questi termini, le condizioni di partenza non sembrano in effetti incoraggianti, nonostante Böhme, forse ancora più sorprendentemente, si dica convinto che «abbiamo tuttavia la possi-

⁶ *Ibid.*, pp. 8-9.

⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁸ *Ibid.*, p. 65 (corsivo mio).

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 69 (corsivi miei).

bilità di trovare un accordo sulle modalità percettive fondamentali per l'estetica anche se a scoprirle o a elaborarle dovesse addirittura essere il singolo»¹¹, cosa che suona a questo punto piuttosto arcaica.

Mi pare che qui si possano individuare chiaramente due ordini di difficoltà, rispetto a quelle operazioni cui accennavo sopra. In primo luogo, una simile teoria della storicità o culturalità della percezione è epistemologicamente e, diciamo pure, definitivamente indifendibile, nella forma approssimativa evocata da Böhme non meno che in quelle già prospettate a varie riprese ben prima di lui: e basterebbe pensare alle asserzioni tanto spesso citate quanto poco argomentate di Walter Benjamin, autore peraltro considerato dallo stesso Böhme, forse non a caso, un precursore dell'estetica atmosferologica¹², il quale, a sua volta, riproponeva, senza dubbi di sorta, le convinzioni storicistiche di teorici e studiosi d'arte come Riegl, Wölfflin, Panofsky e compagni¹³. L'inconveniente inaggirabile, infatti, è che se la teoria è vera, non abbiamo modo né di saperlo né tanto meno di dimostrarlo, se la teoria è falsa non abbiamo, a maggior ragione, motivo di farlo. Senza entrare troppo nel tecnico, dovrebbe essere ovvio che per supporre che i miniatori della *Genesi di Vienna*, nel VI secolo, percepivano diversamente dai moderni, Benjamin avrebbe dovuto percepire temporaneamente come gli uomini del VI secolo, il che è escluso *ex hypothesi*, per la quale Benjamin può percepire *solo* come la sua epoca comanda (anche se nessuno, poi, ci può dire come delimitare quest'epoca con un minimo di precisione). Dunque, o le epoche storiche della visione sono molto più omogenee di quanto l'asserto vorrebbe far intendere, e quindi la tesi della diversità è fattualmente falsa, oppure qualunque osservatore storicamente collocato può sempre liberamente assumere il punto di vista di un altro osservatore diversamente collocato per commisurare lo scarto, e quindi la tesi può al massimo rivendicare una diversità di collocazione contingente, ma non certo un divario sistematico e

¹¹ *Ibid.*

¹² Id., *L'atmosfera come concetto fondamentale di una nuova estetica*, in T. Griffero - A. Somaini (a cura di), *Atmosfere*, «Rivista di Estetica» 33 (2006), 3, pp. 5-24.

¹³ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991, p. 24.

collettivo di «percezione sensoriale», di «Sinneswahrnehmung», come scrive Benjamin, pena l'autocontraddizione¹⁴.

Come che sia, la cosa che qui mi interessa sottolineare non è tanto l'insostenibilità della posizione storicista, quanto il fatto generale e del tutto evidente che è *impossibile* sperimentare dal proprio punto di vista, cioè da un punto di vista di prima persona, la qualità fenomenologica di un modo di percepire che per principio si presuma diverso, sicché la diversità, comunque la si vagheggi, deve essere ipotizzata indirettamente per altra via¹⁵. E non è un dettaglio di poco conto, perché l'atmosferico, come vedremo subito, presuppone appunto, secondo Böhme, un'*aisthesis* diretta, immediata, primitiva, addirittura pre-sensoriale, e comunque non inferenziale. Sotto questo rispetto, parlare di condizionamenti «socio-culturali» non pare molto coerente.

La seconda difficoltà, infatti, forse anche più considerevole, è che una teoria delle atmosfere, che voglia fondarsi su un'osservazione e una descrizione dell'esperienza effettiva, non dovrebbe poter ammettere una premessa epistemologica del genere, che

¹⁴ Quella di Benjamin, così come quella di Böhme, almeno a giudicare dalle loro parole, sembra una tesi 'forte', che riguarda cioè la percezione a livello di organizzazione 'sensoriale', talché le differenze dovrebbero presumibilmente misurarsi in termini propriamente sensoriali. Ma è tutt'altro che chiaro su che base poter postulare che gli uomini del VI secolo avessero, per esempio, un senso del tatto 'diverso' dal nostro. Anche per queste difficoltà, molti autori preferiscono sottoscrivere una tesi 'debole' della storicità, che riguardi piuttosto la variabilità dell'organizzazione 'culturale' della percezione, il che significa, di fatto, l'insieme delle teorie, delle concezioni, delle credenze, delle istituzioni e delle pratiche storicamente documentate e in vario modo attinenti alla percezione. Si dovrebbe così distinguere – ad esempio nel caso paradigmatico della percezione visiva – tra 'visione' (sensoriale) e 'visualità' (culturale), sennonché dovrebbe essere altrettanto ovvio che la 'visualità', comunque perimetrata, ha per *oggetto* la percezione visiva, ma non ne condivide lo statuto, anzi, per poter intendere la storicità e l'evoluzione delle idee e delle pratiche che riguardano la visione bisogna necessariamente assumere che si riferiscano alla stessa cosa, vale a dire proprio a quella «facoltà stabile compresa nella dotazione naturale dell'essere umano» di cui Böhme sembra dubitare. La teoria dei colori di Goethe era diversa da quella di Aristotele come da quella di Hering, ma la differenza non sarebbe né afferrabile né comprensibile se non supponessi che Goethe, Aristotele e Hering percepivano i colori almeno come li percepisco io. La tesi 'debole', in realtà, più che indebolire non può che smentire la tesi 'forte'.

¹⁵ Il che comporta che non si sia in grado di descrivere e qualificare la differenza postulata, né di spiegare la sua effettiva incidenza. Si deve supporre, ad esempio, che la diversità storico-epocale abbia un carattere qualitativamente differente dalla diversità solo geografica o solo culturale o da quella ancora più semplicemente interindividuale? Si tratta di una condizione necessaria e inevitabile per tutte le epoche e per tutti gli individui nella stessa misura o è piuttosto un fenomeno variabile e contingente? Come si possono giustificare non circolarmente asserti del genere? Non dovrebbe sorprendere che a questo tipo di domande non venga mai data risposta.

ovviamente – anche laddove non sfociasse conseguentemente nel solipsismo, che non varrebbe la pena di discutere, dato che, come osservava giustamente Hans Jonas, è tutt'al più un atteggiamento filosoficamente poco serio¹⁶ – sottrarrebbe comunque ogni terreno all'evidenza di quegli esempi descrittivi che invece pretendono di valere più che come una mera esperienza privata.

Sensibilia propria e sensibilia atmosphaerica

Prova ne sia il fatto che, lo stesso Böhme, subito dopo aver concluso nel modo che abbiamo sopra citato, passa alla trattazione degli «esempi di percezione», che è appunto propedeuticamente indispensabile per pervenire a una definizione di 'atmosferico', solo che nel corso di questa trattazione lo studioso dimentica completamente ogni *caveat* sulla condizionatezza storico-culturale della percezione e anzi finisce per diventare di gran lunga più realista del re (e comunque sicuramente più 'realista' dei realisti). Non per caso, tutti gli esempi sono costruiti, senza eccezione, a partire da un punto di vista tacitamente collettivo e già compiutamente universalizzato: «noi vediamo», «si vede», qualcosa «viene fattualmente visto» e simili.

Ma il vero problema è che questa procedura mette poi capo a estensioni metodicamente indebite, che pretendono di conservare un medesimo grado di evidenza intersoggettiva solo perché presentano una stessa forma grammaticale, a dispetto del fatto che è proprio lo stesso Böhme a metterci in guardia dal «pericolo di operare un'analisi del linguaggio anziché della percezione»¹⁷. Mentre non è difficile, anzi è forse del tutto ovvio, riconoscersi nella descrizione per la quale quando *si vede* un albero «ad essere percepito è l'albero nel suo insieme e a una certa distanza», non è altrettanto ovvio, o comunque non possiamo assumere automaticamente che lo sia per tutti, che quando, per esempio, ci si mette sotto l'albero, questo venga ancora fattualmente percepito, «ma a rigore la sua percezione non è attribuibile ad alcun organo percettivo specifico: si *sente* la sua imponenza, la sua altezza»¹⁸. Non si tratta però di evidenze che stiano sullo stesso piano, nonostante vengano formulate allo stesso modo. Si obietterà che con ciò anch'io sto cercando di universalizzare l'evidenza di una differen-

¹⁶ H. Jonas, *Organismo e libertà. Verso una biologia filosofica*, Torino, Einaudi, 1999, p. 28.

¹⁷ G. Böhme, *Atmosfere, estasi, messe in scena* cit., p. 70.

¹⁸ *Ibid.*, p. 71.

za che eventualmente potrei essere il solo a cogliere, ma, a parte il fatto che questo servirebbe appunto a corroborare la mia tesi, si può pure ricorrere qui a un argomento controfattuale. Infatti – anche senza aver letto la storia di Virgil raccontata da Oliver Sacks in *Un antropologo su Marte*¹⁹ – è comunque lecito dubitare che un cieco, e tanto più un cieco nato, potrebbe ‘sentire’ l’altezza o l’imponenza di un albero semplicemente standogli vicino, come pure invece dovrebbe, secondo Böhme, dato che una percezione del genere non sarebbe «attribuibile ad alcun organo percettivo specifico».

Lo stesso rilievo si può muovere a proposito di tutta una serie di inferenze che l’autore deriva a partire da peculiarità morfologiche e grammaticali, non già di una lingua universale, bensì, molto più banalmente, del tedesco moderno – ma questa, per la filosofia tedesca, non è certo una novità. Né si tratta solo di illustrazioni fornite *exempli gratia*, giacché dall’uso di certe forme linguistiche, e senza il beneficio di un qualunque eventuale controesempio, è direttamente estrapolata quella che Böhme chiama «definizione» di atmosferico, ma che in realtà non è affatto una definizione quanto piuttosto una stipulazione convenzionale o un generico rimando a un non meglio specificato «tipo di oggetti»²⁰. Non diversamente, la descrizione del caso dell’albero ci dimostrerebbe immediatamente che «ci siamo *imbattuti* nella possibilità che il sentire la presenza di qualcosa sia indifferente alla distinzione tra i sensi» tradizionalmente intesi²¹. «Possibilità» che alla pagina successiva si trasforma in «candidatura» della «sensazione della presenza» a «modalità percettiva fondamentale e onnicomprensiva» e quindi, altrettanto immediatamente, in dato di fatto accertato, per cui si conclude che «il fenomeno percettivo basilare è la sensazione atmosferica della presenza»²².

Per essere precisi, Böhme sembra rendersi conto che l’esempio dell’albero «sentito» a qualcuno potrebbe apparire un po’ «mistico» – anche se a questo punto non si vede perché dovrebbe. Comunque, a titolo di ulteriore chiarificazione, l’autore procede a formularne un altro più articolato e descrittivamente

¹⁹ O. Sacks, *Vedere e non vedere*, in Id., *Un antropologo su Marte*, Milano, Adelphi, 1995, pp. 159-214.

²⁰ G. Böhme, *Atmosfere, estasi, messe in scena* cit., p. 74. «Definiamo l’*atmosferico* questo tipo di oggetti», scrive precisamente.

²¹ *Ibid.*, p. 76 (corsivo mio).

²² *Ibid.*, p. 78 (corsivo mio).

più istruttivo: l'esempio del ronzio della zanzara. Su questo conviene soffermarsi ancora un momento perché occupa una posizione argomentativamente strategica nel discorso di Böhme. Secondo il quale, quando di notte, a letto in una camera d'albergo, percepiamo il «ronzio minaccioso» di una zanzara, in realtà questo ronzio è sentito nel corpo-proprio, come inquietudine, tensione e disposizione alla difesa, e ciò che in primo luogo viene sentito non è affatto la zanzara e neppure precisamente il suo ronzio, ma «qualcosa di minaccioso». Solo dopo «identifico questa minaccia come ronzio e vi riconosco il ronzio di una zanzara», sebbene così facendo mi distanzio progressivamente dalla minacciosità inizialmente avvertita e la riduco localizzandola, contraendola in una cosa. Se poi accendo la luce e individuo la zanzara sul muro, l'atmosferico «svanisce» e «non c'è più nulla da temere»²³. Ora – a parte il fatto che se vedo la zanzara sul muro e non riesco a schiacciarla non sarei tanto sicuro che non ci sia «più nulla da temere» – la descrizione di Böhme lascia comunque adito a vari interrogativi, di nuovo di indole controfattuale e propriamente a un livello fenomenologico.

Tanto per esplorare alcune opzioni: un sordo avvertirebbe comunque nel corpo-proprio la presenza della minacciosità? Chi fosse sicuro di essere immune o repellente alle zanzare sarebbe ugualmente invaso da un senso di inquietudine e di allerta alla difesa? O, ancora, la presenza di una minacciosità atmosferica reale ma invisibile, ad esempio in una stanza da letto che pullulasse di virus, verrebbe sentita comunque, dato che l'atmosferico «è l'oggetto primario» e «non è qualcosa di differenziato secondo le qualità sensoriali»? In fondo, se l'imponenza di una albero si avverte senza che sia «attribuibile ad alcun organo percettivo specifico», come si è precisato, lo stesso dovrebbe valere per la minacciosità di qualcosa che non sia rilevabile con gli occhi, né c'è alcun motivo di escludere per principio che oggetti microscopici come i virus o i batteri possano comunque effondere la loro atmosfera «nello spazio illimitato». Stando così le cose, peraltro, il senso di inquietudine e di pericolo dovrebbe essere di conseguenza assai più fortemente pervasivo di quanto l'esperienza comune dimostri, e qui c'è una bella differenza tra ciò che la teoria implica e quel che

²³ *Ibid.*, tutto il brano è a p. 78.

invece constatiamo proprio attenendoci «rigorosamente a ciò che si dà nella percezione stessa»²⁴.

Per accomodare obiezioni di questo tipo, perfettamente plausibili, una dottrina delle atmosfere dovrebbe includere sistematicamente nel proprio arsenale esplicativo un elemento che è di fatto indispensabile per dar conto della reale fenomenologia della percezione ordinaria, vale a dire una componente *attenzionale* selettiva. Se di notte, nella camera d'albergo immaginata da Böhme, sto da solo, immobile e in silenzio, è facile che avverta subito il pernicioso ronzio della zanzara, ma se per caso ho altro e di meglio da fare è molto probabile che della presenza dell'insetto molesto non mi accorga neppure, se non, eventualmente, quando è ormai troppo tardi. La mia percezione acustica è distratta o concentrata altrove. Si può dire lo stesso a proposito del corpo-proprio e della percezione di atmosfere? L'insistenza su una sensibilità atmosferica totalmente spontanea, primitiva e persino anteriore alla differenziazione sensoriale specifica rende difficile contemplare dinamiche di questo tipo, ma sacrifica così una descrizione assai più realistica dell'esperienza. Allora, le alternative sono due: o si ammette che il 'corpo-proprio', in quanto *sensorium* atmosfericamente elettivo, sia capace di prestazioni cognitive analoghe a quelle dei sensi ordinari – in particolare, operazioni discriminative post-attenzionali e *task-sensitive* – oppure si accettano le conseguenze empiricamente controintuitive cui abbiamo accennato.

Nuova arte, nuova estetica?

Peraltro, in uno scenario siffatto, e meno paradossalmente di quanto potrebbe sembrare, una particolare dominanza sensoriale, per esempio oculocentrica, finisce per imporsi spesso surrettiziamente, persino a dispetto delle dichiarazioni di intenti che invece vorrebbero minimizzarla, se non neutralizzarla del tutto. La circostanza è particolarmente evidente laddove si tratti delle atmosfere artistiche, un motivo capitale nell'economia del progetto di rifondazione dell'estetica promosso da Böhme, il quale è convinto che proprio il moderno «sviluppo dell'arte esiga una nuova estetica»²⁵. Relativamente alle arti figurative, Böhme si richiama all'opera esemplare di Josef Albers e alla distinzione da lui notoriamente

²⁴ *Ibid.*, p. 76.

²⁵ *Ibid.*, p. 56.

suggerita tra *factual fact* e *actual fact*, che servirebbe a rimarcare come la realtà fisica dell'opera pittorica (la tela, i colori che vi sono localmente sovrapposti) non coincide con quella che Böhme chiama invece «realtà effettuale dell'immagine». È da questa che si «irradia» atmosfericamente «la tonalità cromatica e affettiva assunta dallo spazio», ma che «non è localizzabile né sulla tela né in singoli luoghi, essendo piuttosto in un certo senso un'eccitazione dello spazio in cui l'osservatore entra nel momento in cui ha a che fare col dipinto»²⁶.

Anche in questo caso, nondimeno, il desiderio di delineare uno spazio di esperienza prioritariamente e irriducibilmente atmosferico sembra dimenticare le reali condizioni imposte alla percezione dell'immagine. È possibile – viene ad esempio da chiedersi – che la tonalità cromatico-affettiva irradiata dall'immagine di Albers, di Rothko o di Newman sia avvertibile (nel corpo-proprio?) anche stando vicino ma dietro o a fianco del quadro (cioè senza vederne la superficie dipinta), coerentemente con l'assunto per cui l'atmosfera comunque «non è localizzabile sulla tela»? Credo di no, così come credo che non sia difficile dimostrarlo empiricamente. D'altra parte, non ci sarebbe bisogno di precisare che una verifica del genere non avrebbe nulla a che fare con qualsivoglia forma di sperimentalismo tecno-scientifico, ma semplicemente con i limiti del vissuto fenomenologico delle esperienze percettive, in forza dei quali 'scopro' che se chiudo gli occhi non solo non vedo il dipinto, né in quanto oggetto materiale né in quanto immagine intenzionale, ma neppure riesco a 'sentire' la sua atmosfera 'effettuale', per quanto si effonda in uno spazio indeterminato, mentre se, per contro, mi tappo le orecchie di fronte allo stesso dipinto, alla mia *Bildbewusstsein* e ai suoi *addenda* non succede nulla. Sembrerà un truismo fin troppo scontato, ma se le cose stanno così la presunta differenza tra una percezione ordinariamente sensoriale e una percezione atmosferica proprio-corporea si assottiglia e, soprattutto, la pretesa priorità e l'autonomia fenomenologica della seconda rispetto alla prima si rivelano tutt'altro che ben fondate²⁷.

²⁶ *Ibid.*, pp. 57 e 96.

²⁷ Senza contare che la differenza tra l'opera in quanto supporto fisico e l'opera in quanto realtà intenzionale, tra *factual fact* e *actual fact*, non richiede di per sé, né in termini osservativi né in termini esplicativi, che si abbia a che fare con un oggetto che, come i dipinti di Albers, metterebbe in crisi, secondo Böhme, la nozione tradizionale di immagine. La distinzione è perfettamente chiara e anzi più paradigmaticamente intelligibile nel

In realtà, il rapporto tra il carattere non localizzabile, indeterminatamente effusivo dell'atmosfera e la natura circoscritta e fenomenicamente determinata dell'oggetto particolare da cui pure essa dovrebbe irradiarsi ingenera una tensione difficilmente gestibile, che nel caso degli oggetti d'arte, o almeno presunti tali, è solo più nitidamente spiccato. Di qui formulazioni anfiboliche come quelle che abbiamo citato, ma che compaiono, non a caso, anche in autori di diverso indirizzo e solo occasionalmente convergenti. Dufrenne, ad esempio, nella *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, dove la nozione di *atmosphère* è ben presente, sia pure con accenti diversi²⁸, non riesce a darne una caratterizzazione precisamente coerente in ordine ai rapporti di dipendenza oggettuale, e ammette, da una parte, che si tratta di «una qualità degli oggetti o degli esseri», ma concede anche, allo stesso tempo, che essa «non appartiene a questi in senso proprio, poiché non sono questi a *determinarla*». Piuttosto, aggiunge Dufrenne, andrebbe considerata come una sorta di «principio superiore e impersonale», come quando diciamo che «c'è una certa elettricità nell'aria»²⁹. Sennonché, proprio quest'ultima qualificazione sembra inapplicabile al caso degli oggetti estetici e delle opere d'arte, per come lo stesso Dufrenne li descrive: qui l'espressione atmosferica procede appunto dagli oggetti medesimi, nella loro singolare peculiarità, ne valorizza l'esperienza ma proprio per ciò *dipende* anche dalla *prioritaria* percezione delle loro fattezze stilistiche, formali e, in ultima analisi, anche fisico-materiali, tanto più se, come vorrebbe ad esempio Tellenbach, la materia «non irradia nulla di sé nell'atmosfera», ma lo fa solo quando «riceve una forma» ed è «animata dallo spirito, [...] come nel caso dell'opera d'arte»³⁰.

caso delle arti propriamente figurative che non nel caso della cosiddetta arte astratta. La dimensione atmosferica, dunque, comunque la si voglia declinare, non può considerarsi un sostituto del contenuto rappresentazionale dell'immagine.

²⁸ Non mi pare, per quanto ne so, che Böhme abbia preso in considerazione il contributo di Dufrenne come possibile precedente per il proprio lavoro sull'estetica atmosferica, nonostante le effettive tangenze nella caratterizzazione del concetto. Per gli sviluppi, gli intrecci e le sovrapposizioni nell'uso storico della nozione di 'atmosfera', e di quelle affini di *ambiance* e *milieu*, dall'antichità al XX secolo, resta sempre utile il dotto saggio di semantica storica di L. Spitzer, *Milieu and ambiance: an essay in historical semantics*, in «Philosophy and Phenomenological Research» 3 (1942), 1, pp. 1-42, e 3 (1942), 2, pp. 169-218.

²⁹ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, p. 223 (corsivo mio).

³⁰ H. Tellenbach, *L'aroma del mondo. Gusto, olfatto e atmosfere*, Milano, Christian Marinotti, 2013, p. 44.

Diversamente, sarebbe difficile parlare di atmosfere propriamente artistiche, per le quali, cioè, possiamo dire con una qualche sicurezza che emanano in effetti da certi tipi di oggetti³¹. Se, come ha supposto Michael Hauskeller³² commentando il lavoro di Böhme, un'atmosfera emanata da un'opera d'arte può essere identica a quella che incontriamo anche altrove, allora resta da spiegare come facciamo a sapere che l'atmosfera sentita di fronte a un dipinto, una scultura, un'architettura o anche un *happening* irradi specificamente da questi oggetti e non aleggi invece più diffusamente nello spazio circostante in quello stesso momento³³. Se non possiamo *localizzare* con una sufficiente precisione la fonte dell'emanazione, la questione resta indecisa, a meno che non si voglia assumere che certe atmosfere siano nomicamente ed esclusivamente vincolate alla produzione artistica, e allora bisognerebbe stabilire come riconoscerle. Ciò servirebbe almeno a risparmiarci dei dubbi quando, ad esempio, entriamo in un museo, posto, naturalmente, che le opere non siano collocate a distanza troppo ravvicinata le une rispetto alle altre.

Inferenze e interferenze atmosferiche

Quest'ultimo punto, per quanto possa sembrare una battuta, tocca invece una questione rilevante e, per come la vedo io, piuttosto spinosa, che concerne direttamente la pretesa di oggettività e autonomia ontologica che Böhme, e altri, rivendicano all'atmosfera e all'atmosferico, e dunque attiene anche a quelle esperienze che dovrebbero appunto mostrare come queste 'semi-cose' sussistano

³¹ Stando alla terminologia di Böhme (*Atmosphäre, estasi, messe in scena* cit., p. 87), dovremmo forse dire che in casi del genere l'atmosfera viene «localizzata» e, in quanto «risultato di una resistenza», ricondotta causalmente «a una cosa», come nell'esempio già trattato della zanzara, nonostante proprio l'esempio servisse a dimostrare che con questa operazione «l'atmosferico, ciò che si è sentito in un primo momento, *svanisce* e l'oggetto della percezione si contrae in quella cosa» (p. 78, corsivo mio). In ogni caso, bisognerebbe spiegare cosa ci autorizzi a localizzare e contrarre l'atmosfera percepita in un certo oggetto invece che in un altro.

³² M. Hauskeller, *I could go for something koons. Neue Ästhetik und kommunikative Kunst*, in Z. Mahayni (hrsg.), *Neue Ästhetik. Das Atmosphärische und die Kunst*, München, Fink Verlag, 2002 (pp. 173-182, qui p. 180). L'intento di Hauskeller è in realtà evidenziare come l'atmosfera prodotta dall'opera d'arte non aggiunga nulla di sostanziale all'esperienza che posso farne anche prima che essa diventi oggetto di interesse artistico.

³³ Il problema, come si capisce, è tanto più ostico nel caso di opere come quelle musicali, letterarie o teatrali, in cui l'effetto dipende in maniera assai meno evidente dalla localizzazione del supporto materiale dell'opera e nondimeno risponde alla sua specifica identità formale.

indipendentemente dai soggetti senzienti (almeno nella forma che Griffero ha chiamato «prototipica») ed esercitino un'influenza o un'autorevolezza sui soggetti stessi a prescindere dalla volontà o dalla particolare disposizione di questi.

Secondo Böhme, le esperienze più significative in questo senso sono quelle dell'*ingressione* e della *discrepanza*. Qui le atmosfere manifestano più eminentemente il loro aspetto spaziale o, piuttosto, la qualificazione tonale specifica di certi spazi. Per questo sarebbe possibile *incontrare* o anche *entrare* in una certa atmosfera, che ci si presenta come l'arrivo di una «disposizione d'animo», indefinitamente effusa nello spazio, che percepisco appunto entrandovi. Ma, soprattutto, «sono specialmente le esperienze di discrepanza a giustificare – sostiene Böhme – la definizione delle atmosfere come sentimenti quasi-oggettivi». Posso cogliere la serenità di un mattino di primavera anche se sono profondamente triste, e allora, conclude Böhme, «la serenità di una mattina primaverile *non può essere* una proiezione se la si scopre sulla base del (e nella discrepanza dal) proprio stato d'animo di tristezza». Sicché posso persino «esperire dei sentimenti che non sono miei ma anche di nessun altro», che aleggiano «atmosfericamente nell'aria»³⁴, come 'l'elettricità' evocata da Dufrenne.

Un simile modo di descrivere la situazione atmosferica suscita tuttavia più di una perplessità. In particolare, se è vero che, a quanto pare, per poter dire che *c'è* una certa atmosfera devo esperirla *in atto* – perché in caso contrario ne dovrei avere una rappresentazione puramente cognitiva e non affettiva, oppure dovrei inferirla attraverso la mediazione di altre evidenze – non è chiaro in che misura e in che 'formato', per così dire, possa essere afferrata la discrepanza, se non come una sostituzione di uno stato d'animo con un altro. Ma come potrei escludere che questo fenomeno sia invece endogeno, se non accertassi prima di tutto dei nessi causali cognitivamente ponderabili tra l'atmosfera e lo stato di cose cui sopravviene? E in che modo sarebbe allora possibile distinguere *fenomenologicamente* tra il mio stato melanconico e un'atmosfera melanconica che invece aleggia nelle vicinanze senza essere mia né di «nessun altro»? Per accertarne la presenza oggettiva dovrei entrarci, come dice Böhme, ma se sono già in una condizione melanconica come posso poi essere sicuro che quello che sto provando non sia ancora il *mio* stato d'animo? In altre parole, c'è un mo-

³⁴ G. Böhme, *Atmosfera, estasi, messe in scena* cit., pp. 85-86 (corsivo mio).

do per distinguere dall'*interno* – che è poi il solo punto di vista ammesso – atmosfere prototipiche e atmosfere spurie, cioè proiettive? Dovremmo forse postulare che le atmosfere esogene siano marcate da un certo *quale* fenomenologico che viene esso stesso sentito diversamente e le distingue così da quelle endogene?

Per tagliar corto, si potrebbe assumere che le atmosfere proiettive, endogene, o quelle che anche Böhme chiama «disposizioni d'animo soggettive»³⁵, semplicemente non esistano. Sembra un'enormità, ma forse un teorico delle atmosfere come Hermann Schmitz, per esempio (convinto che quello dell'interiorità sia un mito o, meglio, un inganno architettato dai filosofi greci nel V secolo e poi supinamente perpetuato nel pensiero occidentale fino agli anni Sessanta del secolo scorso), non avrebbe difficoltà a sottoscriverla. Solo che anche così non si va molto lontano. Il problema, infatti, è che *non tutti* percepiscono le atmosfere, e non tutti nella stessa misura, nello spazio in cui esse sono effuse – e purtroppo anche Schmitz è costretto ad ammetterlo³⁶. Ma, quindi, ciò significa che se non sono abbastanza sensibile al sentimento atmosferico presente nelle mie vicinanze allora non sento nulla? Sembra strano. Se, per esempio, entro in una sala cinematografica dove danno un film comico e dove il pubblico pare divertirsi, ma, dopo qualche minuto, inseguendo i miei pensieri, mi sento attanagliato da una profonda tristezza, cosa dovrei dedurne? Lasciata da parte l'ipotesi, dogmatica e controintuitiva, che un caso del genere sia impossibile, ci sono varie opzioni: 1) mi sto ingannando su quello che realmente sento; 2) l'atmosfera emanata dal film è allegra, ma in sala aleggia un'atmosfera triste, e quindi il resto del pubblico o non la sente o si inganna (o io mi inganno nel giudicarlo); 3) l'atmosfera emanata dal film è triste, ma in sala aleggia un'atmosfera allegra, e quindi il resto del pubblico non sente l'atmosfera del film o si inganna (o, di nuovo, io mi inganno nel giudicarlo); 4) l'atmosfera emanata dal film è semplicemente noiosa, ma in sala aleggiano altre due atmosfere, una triste (che io sento) e una allegra (che sente il resto del pubblico), e quindi nessuno sente l'atmosfera noiosa.

³⁵ *Ibid.*, p. 87.

³⁶ H. Schmitz, *Entseelung der Gefühle*, in K. Andermann - U. Eberlein (hrsg.), *Gefühle als Atmosphären. Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie*, Berlin, Akademie Verlag, 2011 (pp. 21-34). Secondo Schmitz (p. 30), si possono avvertire «sentimenti [atmosferici] del tutto diversi che sono spesso *inaccessibili* a chi ci sta vicino» (corsivo mio).

Si potrebbe continuare, naturalmente, ma – indipendentemente dalla verosimiglianza delle diverse opzioni – resta il fatto che l'approccio atmosferico, anche così, non offre risorse epistemologiche per una sufficiente discriminazione, e il problema della discernibilità tra stati endogeni e stati esogeni si è solo complicato. Senza qualcosa di simile al modello cognitivo della percezione sensoriale ordinaria diventa difficile spiegare fenomeni abbastanza diffusi come le differenze di acuità percettiva, la 'cecità' sub-attenzionale, cui abbiamo già accennato, o semplicemente gli errori di valutazione. Perché certe atmosfere sarebbero «inaccessibili» al corpo-proprio di qualcuno anche se sono spazialmente presenti? Cosa si sente quando in uno stesso spazio sono compresenti due o più atmosfere, magari contrastanti (circostanza perfettamente possibile, se non addirittura probabile, visto che lo spazio in questione non è metrico-materiale, ma appunto un «flächenlos Raum»³⁷, secondo la definizione di Schmitz)? Da cosa dipende lo scarto di intensità e 'autorevolezza' tra atmosfere diverse che determina gli effetti di discrepanza discussi da Böhme?³⁸ E, ancora, e soprattutto, come è possibile scambiare un'atmosfera per un'altra³⁹, senza chiamare in causa un elemento apofantico o inferenziale che apra uno spazio possibile per l'errore?

Si capisce che per fronteggiare simili difficoltà si sia tentati di fare appello a qualcosa di simile a una 'facoltà', a un non meglio specificato «fiuto» o comunque «capacità di giudizio», come la chiama sintomaticamente Tellenbach. Sennonché, una tale capacità non può descriversi come «la corrispondenza di *un semplice con un semplice*»⁴⁰, giacché senza la composizione di elementi diversi l'errore sarebbe teoricamente impossibile: come ricordava Aristotele a proposito della percezione dei sensibili propri, il senso «non si inganna sul fatto che un colore o un suono ci sia, ma su che cosa o dove sia l'oggetto colorato o sonoro»⁴¹. E questo ci porta su un piano che non è più solo estetico-epistemico, ma anche propria-

³⁷ Cfr., da ultimo, Id., *Der Leib*, Berlin, de Gruyter, 2011 (p. 7).

³⁸ Il problema è osservativamente inevitabile. Infatti, anche chi, come Schmitz, contesta risolutamente il paradigma «introiezionista» deve poi riconoscere il contrasto tra «atmosfere puramente corporee», «localmente [örtlich] circoscritte», e atmosfere che si effondono liberamente in uno spazio «non delimitato» [randlos]. Cfr. Id., *Entseelung der Gefühle* cit., p. 29.

³⁹ Sul fatto che «ci si può sbagliare nel percepirle come nel produrle» ha insistito, credo a ragione, T. Griffero, *op. cit.*, 131.

⁴⁰ H. Tellenbach, *op. cit.*, pp. 53-54.

⁴¹ Aristotele, *De anima*, 418a 11-18.

mente ontologico, e riguarda il modo in cui sono concepite le atmosfere in quanto entità particolari.

Il corpo proprio delle atmosfere

Come abbiamo già osservato in apertura, gli autori che si occupano di estetica atmosferica non muovono tutti dagli stessi presupposti di fondo e dunque in specie sotto questo rispetto, che è comprensibilmente decisivo, bisogna tenere a mente la necessità di opportuni distinguo, che non sono solo questione di sfumature. D'altra parte, come vedremo subito, anche nel lavoro di Böhme non è sempre chiaro come interpretare il quadro ontologico generale nel quale iscrivere i fenomeni che stiamo trattando. A cominciare dall'analisi della loro specifica 'natura'. Infatti, che tipo di *struttura* hanno (se ce l'hanno) le atmosfere? O si tratta invece di elementi perfettamente semplici, come farebbero pensare i cenni di Tellenbach che abbiamo citato sopra?

La posizione di Böhme sembra almeno più articolata. Egli si riferisce fuggacemente, a un certo punto, al «carattere» delle atmosfere, che sarebbe insieme «ciò che distingue un'atmosfera da un'altra» e «il modo specifico in cui essa ci impressiona», qualcosa che Böhme ritiene di poter addirittura qualificare come la loro «essenza»⁴². Ciò comporta, come minimo, una distinzione analitica che contrasta pericolosamente con l'assunto per cui le atmosfere sarebbero accessibili «solo quando se ne è affettivamente coinvolti»⁴³. Per aggirare l'ostacolo Böhme fa allora appello alla polarità poetica che sottenderebbe il nostro rapporto con l'atmosferico, che possiamo non solo percepire affettivamente ma anche produrre operativamente, come dimostrano gli esempi della «scenografia, la cosmesi, l'architettura d'interni, il design» e oltre. Alle stesse realtà si può dunque accedere anche «attraverso il modo in cui le si genera, muovendo cioè dai loro *costituenti cosali*»⁴⁴. Quest'ultima formulazione rischia, però, di essere fuorviante, perché poco più avanti si compie un passo decisivo asserendo perentoriamente che le atmosfere *non sono* «qualità degli oggetti», sebbene vengano «palesamente generate grazie alle proprietà degli oggetti»⁴⁵. Dunque, anche sorvolando sul processo di generazione,

⁴² G. Böhme, *Atmosfera, estasi, messe in scena* cit., pp. 89-90.

⁴³ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁵ *Ibid.*

delle due l'una: se gli oggetti e le loro proprietà servono solo a produrre, ma *non si identificano* con le atmosfere, allora i costituenti degli oggetti *non sono i costituenti cosali* delle atmosfere stesse.

Sarebbe una pedanteria rilevarlo, se non fosse che di qui Böhme arriva a una conclusione che ambirebbe a mettere in scacco nientemeno che «l'egemonia della metafisica tradizionale», la quale – ovviamente «dominante fin da Aristotele» – avrebbe impedito di riconoscere «ciò che propriamente conta in estetica», ratificando il «dogma secondo cui è necessario fondare su una qualche sostanza tutto ciò che esiste»⁴⁶. Si afferma così che «le atmosfere sono qualcosa *tra* soggetto e oggetto. Non sono qualcosa di relazionale bensì la relazione stessa», affermazione che di per sé non parrebbe molto antidogmatica, se Böhme non aggiungesse che tali relazioni sarebbero anche «una forma autonoma di esistenza», cioè *indipendente dai relata*, e questa, invece, sembra un'affermazione contraddittoria più che antidogmatica. Infatti, senza i *relata*, non è chiaro come potremmo riconoscere alle atmosfere lo statuto di «fenomeni intermedi». Intermedi *tra* cosa? Tra altri intermedi della stessa natura? E cosa avrebbero di speciale, allora, le atmosfere, se esistessero solo entità dello stesso tipo? Il problema è quello discusso a suo tempo da Boezio nel commento alle *Categorie*, un problema che nel VI secolo – qualunque fossero i modi della percezione sensoriale – era chiarissimo come lo è oggi: non posso intendere che qualcuno sia un 'padrone' se non in relazione a un 'servo', se non esistono servi o non hanno alcuna relazione con i padroni, allora «dominum dici non posse»⁴⁷. Semmai, ci sarebbe da stabilire quale sia il fondamento ontologico proprio delle relazioni, una questione su cui la tradizione metafisica 'dominante' si è molto affaticata, con esiti peraltro assai più difformi di quanto Böhme sembri credere, ma che certo non potremo trattare qui⁴⁸.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 93-95.

⁴⁷ Boezio, *In categorias aristotelis commentaria*, in *Patrologia latina*, 64, c. 217c: «manifestum ergo est si servus desit, dominum dici non posse, quare dominus ad aliquid dicitur, id est ad servum». L'esempio era già in Agostino, *De trinitate*, V, 16, 17: «Sicut autem non potest esse servus, qui non habet dominum, sic nec dominus qui non habet servum».

⁴⁸ Per una lucida sintesi delle posizioni attuali vedi, ad esempio, J. Heil, *Relations*, in R. Le Poidevin - P. Simons - A. McGonigal - R. Cameron, *The Routledge companion to metaphysics*, New York, Routledge, 2009, pp. 310-321. Per una recente interpretazione 'non relazionale' dell'ontologia aristotelica vedi E.J. Lowe, *A neo-Aristotelian substance ontology: neither relational nor constituent*, in T. Tahko (ed.), *Contemporary Aristotelian metaphysics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 229-248. Può essere inte-

Lo scenario è però anche più complicato, perché Böhme distingue in effetti, sulla scorta del lavoro di Hermann Schmitz, tra «atmosfera» e «atmosferico». I fenomeni dell'atmosferico, infatti, si differenzierebbero «dalle atmosfere per l'assoluta mancanza del momento soggettivo»⁴⁹, qualificazione forse un po' troppo forte, dato che la semplice aggiunta di un «attributo» sarebbe poi sufficiente per osservare «il trasformarsi dell'atmosferico in atmosfera», passando, per esempio, dalla constatazione oggettiva «è mattina» alla percezione soggettiva «la mattina è serena» – ma dilagando così, in termini meramente linguistici, l'abissale salto ontologico che una simile trasformazione dovrebbe compiere proprio per le ragioni che abbiamo appena discusso. Senza contare che parlare di «attributi» richiama in causa – per riflesso involontario o per necessità concettuale – proprio quell'«ontologia cosa-le», o «della sostanza», dalla quale l'atmosferologia dichiara di volersi affrancare.

Questione di non poco conto, perché per Böhme i fenomeni percettivi dell'atmosferico «non sono cose», quanto piuttosto delle «semi-cose» (o quasi-cose), nel senso che appunto Hermann Schmitz ha pensato di dare all'espressione *Halbdinge*⁵⁰. Lo statuto di tali entità è, di conseguenza, un po' ancipite. Da una parte, le semi-cose sono «affini» alle normali cose: possono agire in qualche modo (ad esempio, il vento soffia) e hanno anche delle proprietà (il vento è tiepido); sono individuali e singolari, «si presentano cioè come un questo-qui (*tode ti*)»⁵¹, d'altra parte, tuttavia – e piuttosto sorprendentemente – non godrebbero di identità temporale e la loro identità individuale non rientrerebbe «nel genere dell'universale, ossia del predicato di classe», che in realtà è espressione alquanto oscura. Per spiegarsi, Böhme precisa che la «voce della Callas non è un concetto», il che è fin troppo ovvio, ma se non vi fosse alcuna identità, sarebbe misterioso il motivo per cui possiamo parlare della voce *della* Callas, in generale, distin-

ressante, e forse ironico, ricordare che tra gli attuali e più convinti sostenitori di una priorità ontologica fondativa delle relazioni figurano autori come James Ladyman e Don Ross, i quali inquadrano la loro tesi in un più ampio progetto di naturalizzazione fiscalista della metafisica. Vedi J. Ladyman - D. Ross, *Every thing must go. Metaphysics naturalized*, Oxford, Oxford University Press, 2007, che si apre con un capitolo intitolato, non a caso, *In defence of scientism*: esattamente la prospettiva che Böhme vorrebbe contestare.

⁴⁹ G. Böhme, *Atmosphäre, estasi, messe in scena* cit., p. 100 (corsivo mio).

⁵⁰ H. Schmitz, *System der Philosophie*, III. 5, *Die Wahrnehmung*, Bonn, Bouvier, 1978 (in particolare pp. 116-126).

⁵¹ G. Böhme, *Atmosphäre, estasi, messe in scena* cit., p. 102.

guendola dalla voce *della* Dessay, per esempio, o di questo vento e di un «vento diverso». Né si potrebbe dire, come fa lo stesso Böhme, che «riascolto in tempi *diversi* questa *stessa* voce»⁵², dato che senza identità temporale non si tratterebbe evidentemente della «stessa» voce, e forse, per essere coerenti, non sarebbe neppure possibile ascoltare questa singola voce per qualunque estensione di tempo (ragion per cui sarebbe impossibile ascoltare qualunque cosa in generale). E non andrebbe meglio se fosse vero, per altro verso, che le semi-cose, in quanto puri fenomeni e pura apparenza, non sono suscettibili di modificazione o cambiamento, giacché, anche concesso che un vento che si tramuta in tempesta non è più lo stesso vento, sarebbe evidentemente implausibile concludere che un vento tiepido a T_1 che diventa un po' meno tiepido a T_2 perda con ciò la sua identità.

Non minori difficoltà affliggono anche il tentativo di distinguere le semi-cose dalle qualità o proprietà, cui comunque sarebbero «prossime», giacché non è logicamente una buona mossa suggerire che «il luogo migliore per studiarne la differenza» sarebbe quello «in cui si dà qualcosa che può oscillare tra qualità e semi-cosa»⁵³, visto che quest'ultima è appunto il *definiendum* e non vale la pena creare una terza entità ancora più difficile da definire. In realtà, il vero problema riguarda piuttosto il rapporto tra i fenomeni semi-cosali e le *loro* proprietà. Quando diciamo, per esempio, che una notte (tipicamente una semi-cosa, secondo Böhme e Schmitz) è fredda e lugubre, stiamo semplicemente servendoci di una forma linguistica nominalistica o invece predichiamo qualcosa che *inerisce* realmente a un oggetto, e che quindi in quanto semi-cosa sarà anche propriamente una semi-sostanza rispetto ai suoi (semi?) accidenti, proprio nel senso che si vorrebbe contestare ad Aristotele?

Di qui anche la scarsa plausibilità di un ulteriore «criterio di demarcazione», vale a dire l'ipotesi che le semi-cose atmosferiche esisterebbero «esclusivamente nella pura attualità» e dunque non godrebbero delle «cosiddette qualità disposizionali», comuni per tutti gli altri tipi di cose. Se così fosse, tuttavia, ci sarebbe impossibile, tanto per fare un esempio, sperimentare un'atmosfera 'delicata' o 'fragile', che minacci di svanire da un momento all'altro. O,

⁵² *Ibid.* (corsivo mio).

⁵³ *Ibid.* Più perentorio Schmitz nel sostenere che «le semi-cose non sono qualità». Vedi H. Schmitz, *System der Philosophie* cit., p. 123.

peggio, ci troveremmo di fronte a conseguenze piuttosto bizzarre: se, poniamo, l'oscurità di una notte 'silenziosa', o 'paurosa', venisse momentaneamente 'modificata' da qualche rumore, o da un empito di coraggio, cesserebbe non solo di essere silenziosa (o paurosa), ma anche di essere oscurità, dato che quello era il suo modo puramente attuale di presentarsi. E quindi dovremmo concludere che ci si ritroverebbe improvvisamente alla luce del sole? Qualcosa nelle premesse non funziona.

In fondo, ai limiti dell'atmosfera

Insomma, senza dilungarci oltre, ci sembra di poter dire che alla prova dell'esperienza fenomenologica e della sua descrizione l'ontologia atmosferica si riveli molto meno rivoluzionaria di quanto la teoria dichiarata dovrebbe conseguentemente comportare. Anzi, se c'è qualcosa che emerge con evidenza positiva da una disamina del genere che abbiamo condotto qui è proprio, per contro, la necessaria dipendenza – più che la mera compatibilità – dell'atmosferologia dall'ontologia classica e «tradizionale», come l'ha chiamata Böhme, o, comunque, almeno, da un'ontologia del senso comune. Cosa che peraltro non dovrebbe affatto sorprendere per un'estetica che miri a rivendicare un rapporto immediato e 'ingenuo' con la realtà sensibile.

Conclusivamente, e tenendo conto del piano di raccordo tra estetica e ontologia, tra descrizione e teoria, che abbiamo privilegiato qui, direi che il problema di maggior momento per una dottrina 'aestetica' delle atmosfere, qual è quella presentataci da Gernot Böhme, non risieda tanto nell'audacia o nella provocatoria portata eversiva del suo progetto di fondo, quanto nella difficile individuazione di chiare, non vaghe condizioni di accettabilità o, se vogliamo essere più precisi, di trasparenti condizioni di *falsificabilità*. In altre parole, non è tanto al rasoio di Ockham che bisognerebbe metter mano, per evitare forse che l'atmosferologia faccia proliferare troppo generosamente l'arredo del mondo, quanto, piuttosto, al rasoio di Popper, se così posso chiamarlo, che non serve a tagliar via una teoria perché non si accorda con un reperto osservativo, ma, al contrario, per dichiarare fin dove siamo disposti a spingerci per tenere insieme osservazioni diverse.

Ho iniziato evocando Panofsky e forse, se è consentito un auspicio, potrei evocarlo nuovamente anche in chiusura, magari parafrasando una sua celebre battuta, che qui, in effetti, potrebbe fare al caso nostro, se almeno siamo d'accordo sul fatto che l'atmo-

sferologia dovrebbe stare all'atmosferografia come l'etnologia sta all'etnografia più che come l'astrologia sta all'astronomia.