

Jürgen Hasse¹

La potenza emotiva degli ambienti tanatologici. Sull'interazione di atmosfere e tonalità emotive²

Abstract

The article discusses a rather intricate affair: the complex relationship between atmospheres and moods (Stimmungen). This relationship is discussed using some examples of thanatological situations. These situations are discussed by asking how atmospheres and moods could be understood in their own meaning. Atmospheres and moods seem to resemble each other. A mood can be juxtaposed in opposition to an atmosphere and vice versa. The threshold on which an atmosphere turns into a mood corresponds to that in which the power of a feeling kindles an affective concern. It is this ability that makes the difference between moods and atmospheres as two forms of subjective being-with: one has an emotional distance and one does not. Both are rooted in life situations, in the case of death conceived as a "limit situation".

Keywords

Atmosphere, Mood, Sepulchral culture

1. Introduzione

Il tema centrale di questo contributo sono i rapporti di somiglianza tra atmosfere e tonalità emotive (*Stimmungen*). Sia le atmosfere sia le tonalità emotive si contraddistinguono per la loro stretta parentela antropo-fenomenologica. Sia le atmosfere sia le tonalità emotive sono sentimenti che fanno percepire lo stato vitale di una situazione a un individuo (ma spesso anche a una collettività). Le modalità in cui atmosfere e tonalità emotive si sfiorano, si sovrappongono ed entrano reciprocamente in attrito sono estremamente complesse e una separazione netta tra di esse non è affatto semplice. Questa difficoltà con-

¹ Hasse.Juergen@t-online.de.

² Traduzione in italiano di Lorenzo Marinucci.

traddistingue anche il dibattito su di esse in ambito filosofico e in discipline umanistiche affini (cfr. Hasse in corso di stampa). Le difficoltà di una differenziazione univoca sono giustificate persino su di un piano etimologico.

In questo contributo non discuteremo di atmosfere e tonalità emotive in generale. Piuttosto ci concentreremo sulle *tonalità emotive* per poter cercare attraverso una serie di esempi le loro zone di confine con le atmosfere. Le problematiche relative a queste zone di confine (anche teoriche) si possono trattare con sufficiente chiarezza solo se si prendono in considerazione, accanto alle tonalità emotive, anche le atmosfere. Discuterò perciò attraverso sei esempi la capacità di intonazione emotiva dei luoghi tanatologici. Questi devono essere intesi come ambienti in grado di avvolgerci, il cui contesto situazionale è caratterizzato dalla morte e dalla sepoltura. Essi sono “situazioni limite” esistenziali nel senso di Karl Jaspers, in cui, eccedendo il margine emotivamente percepibile delle atmosfere presenti nel nostro mondo, i sentimenti si condensano in *Stimmungen* e si acuiscono assumendo il carattere abissale.

Ad una fenomenologia dei sentimenti tanatologici vanno premesse alcune osservazioni, per evidenziare dove risiede il potere di questa famiglia di impressioni nell'imporre affettivamente una tonalità emotiva.

La morte è un’“inquietante meta-empirico” (Jankélévitch 2009: 13), che si conosce solo come “caso di morte” degli altri. Questi casi di morte da un lato assicurano che “‘si’ è ancora ‘vivi’” (Heidegger 1976: 310); dall’altro la morte ci mette imprescindibilmente al confronto con il dato di fatto della finitezza della vita. La morte, che è morte propria e contemporaneamente sempre ancora da venire, si sottrae rigorosamente a ogni esperibilità. A maggior ragione essa è presente nella semioscurità della coscienza come una “realtà intrinseca onnipresente” (Simmel 1925: 90). A proposito della morte Levinas afferma: “noi la conosciamo, senza poterci pensare” (Levinas 1996: 100). Questo modo di concepire la morte accentua il suo carattere inquietante facendone qualcosa di incommensurabile; per questo Levinas vede nella morte “lo sconvolgimento emozionale per eccellenza” (Jankélévitch 2009: 19).

L’oscura consapevolezza del nostro futuro tracollo, in un giorno vicino o lontano, “nella botola del non-essere” (Jankélévitch 2009: 13) a partire da una angoscia *antropologicamente* fondata della morte si lega anche a una rimembranza *sommessa* che, come “una spina che

l'aldilà conficca nel mondo terreno" (Jankélévitch 2009: 16), costituisce il nucleo essenziale di ogni filosofare (*meditatio mortis*; Schmitz 1964: 27-8). La *paura* della morte è ambivalente: da un lato alimenta un impulso verso la conoscenza; dall'altro cerca una distrazione per prevenire quell'*angoscia* di morte che irrompe nella vita.

Ciò che ha a che fare con la morte afferra il nostro pensiero e lo guida per una diritta via – grazie a quelle facoltà razionali con cui possiamo smettere di ingannare noi stessi – ma anche verso un abisso da cui non c'è ritorno. Ogni ulteriore tentativo del modo solo superficiale di cogliere l'impensabile (che non supporta mai risposte precise; Minkowski 1971: 153) rende solo più intensa questa nostra angoscia, intonando su di essa la nostra condizione esistenziale. Qualsiasi incontro coinvolgente con una situazione di morte spinge come minimo sino al margine delle tonalità emotive cupe e annulla tutte le altre (il senso di stabilità, l'allegria, l'apertura al mondo, etc.) oppure le relega in un sottofondo percepito come momentaneamente insignificante. L'essere affetti da morte e lutto può connettersi solo con una specifica tonalità emotiva: con uno scoramento depresso che nega la vita stessa. Poiché in quasi tutte le situazioni tanatologiche abbiamo a che fare con atmosfere e tonalità emotive, di qui in poi considereremo una loro sottile differenziazione che ci aiuti a comprendere in modo più profondo gli esempi esaminati.

2. *Atmosfere e tonalità emotive*

Per Hermann Schmitz le atmosfere sono sentimenti effusi nello spazio, che egli identifica anche come tonalità emotive (Schmitz 1998: 64). Schmitz distingue inoltre da queste ultime delle "tonalità emotive pure" (Schmitz 1998: 65), corrispondenti alle *Grundstimmungen* di Heidegger e Bollnow: "le tonalità emotive pure sono 'tonalità fondamentali' nel senso che costituiscono il fondamento per tutti i sentimenti complessi" (Schmitz 1998: 65). A differenza delle atmosfere, che sono sentimenti con un proprio orientamento, le tonalità emotive (per Schmitz le "tonalità emotive pure") non sono orientate: "fondamentalmente non c'è alcuno stato della vita umana che non sia già emotivamente intonato in una determinata maniera" (Bollnow 1995: 54).

Ciò che nelle (*Grund-*)*Stimmungen* è evidente si manifesta nelle atmosfere per lo più in una forma indebolita: entrambe dispongono l'essere-così (*So-Sein*) nelle situazioni e, tramite esse, una comprensione

del sé e del mondo. Chiunque sia vicino a perdersi nell'emozione di abissale pesantezza del lutto è impermeabile alla tonalità emotiva di coloro che si lasciano andare all'allegria della festa. E viceversa l'euforico si trova in una cornice emozionale che limita di molto la sua capacità empatica nei confronti dello stato d'animo di persone profondamente tristi.

Le atmosfere e le tonalità emotive (nel senso delle *Grundstimmungen*) possono *situare* le persone; di contro anche le situazioni possono agire sulle atmosfere e le tonalità emotive. Nella situazione in cui si rischia un considerevole ritardo su un treno sovraffollato si è ben lontani da un'atmosfera rilassata e conseguentemente non si può neanche esperire in sé una tonalità emotiva rilassata. Anche Tonino Griffero rinvia con un esempio al rapporto di interazione reciproca tra atmosfere e tonalità emotive: "il crepuscolare [...] può] suggerire in soggetti diversi stati d'animo (*Stimmungen*) relativamente diversi" (Griffero 2013: 131). L'atmosfera del crepuscolo può suscitare nelle persone che vi si lasciano coinvolgere affettivamente una corrispettiva tonalità emotiva dai toni crepuscolari.

Un esempio del rapporto chiasmatico tra atmosfere e tonalità emotive si trova anche in Hans Lipps. Da un lato Lipps definisce la *Stimmung*, nel senso di Heidegger, come una "determinata modalità d'essere" (Lipps 1977: 99) che fonda tutte le nostre connessioni vitali in quanto strato d'esperienza del sé e del mondo. Tuttavia Lipps riporta come esempi anche quelli di un "mattino emotivamente intonato" (1977: 97), della "tonalità emotiva della domenica" (1977: 97) o della "tetraggine di una giornata piovosa" (1977: 97). In questo caso noi parleremmo più di atmosfere che non di tonalità emotive. Tuttavia, queste atmosfere, nel loro essere-così-e-non-altrimenti si possono anche intendere come emotivamente intonate (in modo specifico). La tetraggine di un giorno piovoso la si potrebbe vivere come un'atmosfera intonata da questa *tetraggine piovosa*, mentre la tonalità emotiva della domenica potrebbe essere trasmessa da un vuoto sonnacchioso (tipicamente domenicale, appunto).

La difficoltà legata al concetto di tonalità emotiva consiste innanzitutto nel fatto che come tonalità emotiva spesso non si intende la *Grundstimmung* descritta da Bollnow, quale che sia il modo di concepirla in senso psicologico (Wirtz 2013: 1495), bensì uno stato di intonazione emotiva. La tonalità emotiva di un pianoforte o di un violino è però totalmente diversa dalla tonalità emotiva del lutto o dell'essere commossi dalla morte, così come da una tonalità emotiva di gioia. Non

sono solo gli strumenti musicali o (sia pur in modi differenti) di misurazione che possono essere accordati (*gestimmt*), ma anche le atmosfere (ad esempio attraverso la luce o i suoni). Si pone quindi l'esigenza di precisare in che modo si parla di questi due concetti. Nei prossimi esempi proveremo dunque a interrogarci su come e da che cosa le atmosfere siano emotivamente intonate, su cosa generi le tonalità emotive e sul grado di interazione reciproca tra atmosfere e tonalità emotive.

3. Il cimitero

In un certo senso il "primo" tra gli spazi carichi di atmosfere tanatologiche è il luogo della sepoltura. Al complesso cimiteriale si impone in modo particolare il compito di dar forma all'intonazione emotiva di uno spazio *atmosferico*. Il compito dell'architettura e dell'architettura del paesaggio sono simili nel loro fondamentale programma di produrre delle configurazioni. Proprio come l'architettura non ha mai avuto come scopo la sola costruzione di edifici funzionali, così anche l'architettura del paesaggio non è mai stata un semplice piantare cespugli e alberi o modellare avvallamenti e alture. Nessuna "aggiunta di verde" è mai stata questione di sottomissione al calcolo di una sobria conformità a scopi. L'"architetto del paesaggio" Christian Cay Lorenz Hirschfeld (1742-1792) aveva fornito indicazioni dettagliate per la configurazione scenica dei luoghi di sepoltura. Hirschfeld riconosceva nella dimensione di giardino dei cimiteri il compito estetico di concepire un ambiente spaziale per un'esperienza-limite tra realtà profana e mondo mitico. Questi particolari spazi verdi dovevano da un lato impressionare in quanto spazi atmosferici, dall'altro costruire come ambiente emotivamente intonato un mondo mitico-trasversale. Le idee di progettazione di Hirschfeld si basavano su come predisporre spazi di esperienza sensibile in grado di dispiegare una sottile quanto suggestiva capacità d'intonazione emotiva. Le disposizioni vegetali abbozzate a partire da questo programma di progettazione dello spazio numinoso del cimitero dovevano costituire nella loro messa in scena un contraltare al "rumoroso palcoscenico del mondo". Questa piantumazione ispirata all'estetica del giardino dei luoghi di sepoltura significa tra l'altro che:

I luoghi di sepoltura appartengono alla categoria dei giardini malinconici. Il luogo deve però essere protetto con dei muri bassi, o delle tombe, o siepi, ma

privo di barriere che incutano timore. Niente laghetti poco profondi, niente campi ampi e ridenti in vista, niente prati sereni nelle strette vicinanze. Un buio, impenetrabile bosco di pini, un mormorio attutito dell'acqua di una cascata nelle vicinanze, rafforzano la sacra malinconia del luogo. (Hirschfeld 1973: 118)

I cimiteri sono spazi codificati su più livelli. Qui non sono solo le cose ad avere un loro posto "esatto", poiché anche le atmosfere non si generano "dappertutto". Esse piuttosto presuppongono interventi micro-paesaggistici e architettonici (piante, sentieri camminabili, architetture cimiteriali, mausolei, etc.), attraverso i quali esse possano emettere sentimenti sufficientemente immersivi da sfociare in tonalità emotive. Nessun cimitero è però una sala macchine; piuttosto una configurazione mitica con una funzione di cuscinetto psico-sociale (Jan-kélévitch 2009: 30). *All'interno* di confini delimitati da mura, fossati, siepi e recinzioni, le persone possono credere in qualcosa che nella loro vita quotidiana al di fuori dal cimitero hanno da lungo tempo smascherato come illusione.

Per poter assolvere questa sua funzione mitica, il cimitero deve essere distinguibile già nel suo aspetto formale-estetico come un luogo riconoscibilmente delimitato e "altro" (eterotopico) in senso foucaultiano (Foucault 2006). Entro i suoi confini "comandano" (nel senso di un regime emotivo) significati differenti rispetto a quelli che esistono al di fuori di esso, vale a dire in un mondo sociale i cui sistemi funzionano in termini di efficienza e non sono *milieu* di contemplazione, di pensosità libera da scopi pratici e di coltivazione affettivamente coinvolgente del lutto. I cimiteri sono spazi atmosfericamente affettivi, conformi nella loro estetica al programma eterotopico di intonazione emotiva caratteristico degli ordinamenti mitici. Essi non sono però, nonostante la determinatezza della loro intonazione, spazi in cui la tonalità emotiva sia data già a priori. La loro qualità vitale è palpabile nello spazio circostante, presente come qualcosa di spazialmente avvolgente e, in linea di principio, in quanto situazione, di oggettivamente percepibile da chiunque.

Il programma spaziale del cimitero si basa su una duplice *Entsorgung*: una "rimozione" sia oggettiva, conclusa dalla tumulazione, sia mitica, in grado di attenuare atmosfericamente la fredda, pragmatica

necessità che è alla base di ogni tumulazione e renderla narrativa-mente supportabile³. La relazione delle atmosfere con le tonalità emotive è indiretta e opzionale; la tonalità emotiva occupa in certo qual modo una zona di confine. A seconda della situazione personale i frattali atmosferici *possono* divenire vitali come *medium* delle tonalità emotive e dar vita in maniera simbolica e sinestetica a ponti immersivamente in grado di far sprofondare in sentimenti abissali e coinvolgenti. La “sacra malinconia del luogo” tematizzata da Hirschfeld, per la cui produzione atmosferica tramite elementi botanici egli fornisce numerosi consigli, schiuderà il modo in cui essere catturato dalla *tonalità emotiva* del lutto solamente per quell’individuo che si trova direttamente nella situazione-limite delineata dalla morte. Il fruitore medio di cimiteri è protetto emotivamente da questo tipo di affezione. Per lui questa disposizione atmosferica rimane a distanza, senza trasformarsi in quel sentimento di massima commozione per la morte che scivola nella profondità della tonalità emotiva.

4. Architettura di un monumento mortuario

L’architettura è definita da Aristotele “come arte della rielaborazione della materia per la produzione di una cosa utilizzabile” (Kaulbach 1972: 502). L’ampiezza di questa concezione delinea attraverso i concetti di “materia” e “cosa” un accesso a tutti gli aspetti di allestimento dei luoghi di sepoltura. Per questa operazione di costruzione del luogo sepolcrale sono rilevanti soprattutto l’architettura, l’architettura del paesaggio e la scultura.

Nessuna pianificazione cimiteriale è mai stata ridotta all’ideazione delle sole funzioni di conformità a un qualche scopo, e a sua volta la soluzione di compiti funzionali non è mai stata separata dalla messinscena estetica. Ma qui a esprimersi è semplicemente una caratteristica generale dell’architettura, che in nessuna epoca e in nessun compito architettonico si è potuta e voluta ridurre alla realizzazione di meri involucri funzionali. Gli architetti non si sono mai illusi di avere la possibilità di produrre *solo* funzioni e non, contemporaneamente, dei sovrappiù estetici.

³ Il tedesco *Entsorgung* si traduce come “smaltimento”, “rimozione”, ma è letteralmente composto dal prefisso sottrattivo *Ent-* e *Sorgung*, “preoccupazione”, “cura” (N.d.T.).

Il monumento ai caduti di guerra progettato da Hermann Senf (1878-1979) e inaugurato nel 1928 nel cimitero centrale di Francoforte può essere considerato un esempio di architettura atmosfericamente intonata (*atmosphärisch gestimmte Architektur*), dedicata a una particolare commemorazione dei defunti (Fig. 1).



Fig. 1. Hermann Senf, *Monumento ai caduti*, Cimitero centrale di Francoforte

La costruzione è concepita e realizzata come un *medium* atmosferico in grado perlomeno di sfiorare, nel momento in cui si entra in essa, il "margine" di una tonalità emotiva. Anche se la disposizione architettonica non è in grado di suscitare una pura tonalità emotiva, come costruzione atmosfericamente immersiva essa irradia nel sentire corporeo di chi vi entra una potenza di intonazione emotiva così intensa che si può considerare questo edificio come un ibrido. In un certo senso esso si situa sul limite dell'esperienza vissuta, tra atmosfera e tonalità emotiva.

L'edificio è circondato da un fossato, così che dentro lo spazio eterotopico del cimitero esso sia concepito come una struttura "epi-eterotopica". È un edificio circolare ricoperto da una cupola e misura nel suo diametro interno circa tredici metri. La costruzione muraria, alta 5,40 metri al livello dell'ingresso, è costituita da un'imponente pietra di basalto. La parete interna della rotonda è intonacata e tinta di bianco. L'edificio è sormontato da una semi-cupola che si apre concentricamente a un'altezza di 5,80 metri; il centro della cupola, di sette

metri circa, si apre verso il cielo. L'edificio è costruito in modo tale da produrre un effetto d'eco quando qualcuno entra al suo interno, così che il suono dei passi venga amplificato rimbalzando sulle pareti. A completamento della cupola aperta, che integra in modo tendenzialmente mistico un "cielo divino" nell'esperienza atmosferica dello spazio, ecco che l'esperienza della risonanza, con la sua eco e il suo rimbombare si dispiega nello spazio impressivo di un'isola numinosa all'interno del mondo già altro del cimitero (Erche 1999: 382-3).



Fig. 2. Paul Seiler, *Guerriero giacente*, Cimitero centrale di Francoforte, *Monumento ai caduti*, interno

Quest'impressione è ulteriormente intensificata da una scultura di tre metri di lunghezza realizzata da Paul Seiler (1873-1934). Il *Guerriero giacente* (Fig. 2) si trova di fronte all'ingresso, in un'abside incassata circa quaranta centimetri. Quando si entra nell'edificio circolare la scultura attira inevitabilmente l'attenzione del visitatore e, allo stesso tempo, rende di colpo più acuta l'atmosfera numinosa del memoriale. La potenza impressiva della messinscena creata all'interno dell'edificio è così immersiva che addirittura essa si addensa all'improvviso in un sentimento di commozione per la morte collettiva dei soldati. Il luogo relativamente piccolo del memoriale ha una potenza atmosferica tale da intonare, con la sua modalità percettivamente straniante, la condizione affettiva e proprio-corporea sia nel momento in cui si entra al suo interno sia in quello in cui ci si trova nel suo specifico spazio sonoro.

In ultima analisi l'esempio mostra in che modo architetti che si sanno muovere con competenza nel lavoro di allestimento di uno spazio multidimensionale siano consapevoli dei complessi processi della "comunicazione proprio-corporea". L'architettura delle tonalità emotive, di cui abbiamo un esempio in questo edificio circolare a Francoforte, è in grado di impressionare in modo così immersivo soltanto perché l'architetto dispone di una particolare competenza esperienziale e produttiva che lo rende in grado di pianificare e gestire *razionalmente* (nel senso di una teoria dell'agire) non solo la costruzione di un edificio materiale, ma anche di determinare emotivamente, con la sua disposizione, atmosfere affettivamente coinvolgenti.

5. Il corteo funebre

Nelle grandi città il tradizionale corteo funebre si svolge dentro il cimitero, dalla camera mortuaria fino alla tomba, rimanendo così nel mondo mitico delle atmosfere numinose caratteristiche dello spazio sacrale eterotopico. In campagna, laddove la sepoltura non può avvenire nel cortile della chiesa o accanto ad essa, ma in un cimitero vicino, il corteo funebre deve coprire un perlopiù breve percorso attraverso la pubblica strada del paese. L'uscita dei morti dal mondo dei vivi ha il carattere di un rito di passaggio. Il rituale assume il significato simbolico e sinestetico di una partenza⁴ verso la sfera mitica dell'aldilà. Il rituale dell'"ultimo cammino" del defunto si chiude con la sepoltura o la tumulazione dell'urna come una sorta di rituale di rimozione del defunto dal mondo dei vivi. La brevità o lunghezza della processione rappresenta generalmente lo status sociale del defunto. Di conseguenza le processioni erano nella loro organizzazione, performatività e lunghezza un *medium* atmosferico.

Anche per i bambini e i giovani nobili morti prima del ventesimo anno di vita ci sono testimonianze di lunghe processioni alle quali partecipava quasi tutta la città. I poveri venivano attirati con significative elemosine per allungare il corteo funebre. (Zentralinstitut für Sepulkralkultur Kassel 2005: 229)

⁴ In olandese il centro funebre che è parte del crematorio si chiama "Uitvaarcentrum" [la parola *uitvaart* significa sia "funerale" sia "salpare in mare", N.d.T.]; sarebbe difficile esprimere in modo verbalmente più chiaro il programma della "dipartita" del morto come partenza dal mondo dei vivi.

Mentre nel diciannovesimo secolo – e fino quasi a metà del ventesimo – i portantini trasportavano il feretro a spalla dalla chiesa alla tomba, oggi il trasporto è normalmente effettuato con il carro funebre che procede a passo d'uomo seguito dal corteo stesso. Il percorso da coprire nello spazio pubblico richiede il suo tempo, il quale è a sua volta atmosfericamente impressivo in quanto la nera processione funebre sovrappone l'ordine narrativo di spazi altamente differenti, così che in questa traversata che normalmente richiederebbe pochi minuti si mescolano due mondi: il *milieu* profano del villaggio o della piccola città e il mondo mitico dei due spazi eterotopici della chiesa e del cimitero. Qui non c'è più un semplice sfioramento atmosferico: a collidere sono due mondi emotivamente intonati. Il corteo funebre non ha solo la sua atmosfera riconoscibile da tutti, che si può distinguere già dai vestiti neri, dalla coda di persone che cammina lentamente dietro la bara e dalla presenza abituale delle persone in lutto. Di fatti il corteo funebre ha anche la *sua propria* morfologia emotivamente intonata. L'atmosfera del corteo in movimento è emotivamente intonata dal programma del lutto. Il lutto è una tonalità emotiva che tuttavia non dice quasi nulla sul grado di affezione. Atmosfere e tonalità emotive del lutto (in senso stretto) qui si trovano l'una vicina all'altra. Allo stesso tempo questo campo atmosferico in movimento è circondato da uno spazio pubblico "programmato" in modo completamente differente. Già nelle immediate vicinanze del corteo funebre, la vita è intonata emotivamente dai ritmi vitali del paese (più raramente della città). Essa dunque non segue un programma univoco che integra tutti i partecipanti in una situazione collettiva (come nell'esempio del corteo funebre), ma piuttosto si frammenta in numerose situazioni personali e collettive, tipiche della diversità sociale di una pluralità che è sempre contemporaneamente presente all'interno dello spazio pubblico.

L'atmosfera del corteo funebre è una particolare tonalità emotiva, da osservare attraverso la concreta situazione comune del rituale funebre. Questa tonalità emotiva si distingue per il suo carattere avvolgente e pre-dimensionale e per il suo tono affettivo deprimente da ogni altra intonazione emotiva atmosferica delle situazioni che si trovano negli spazi pubblici. Questa tonalità emotiva chiaramente riconoscibile rimane tuttavia vaga e largamente indistinta nella sua articolazione interna e nella sua differenziazione affettiva. Il fatto che l'eterogenea comunità delle persone in lutto sia frammentata in delle isole emotive (*Stimmungsinselfn*) non è visibile nell'immagine della fila dei

commemoranti in marcia. Questo perché la configurazione dei partecipanti alla marcia si mostra soltanto come un'*immagine* in movimento, all'apparenza omogenea nella propria tonalità emotiva. Una "qualche" struttura sociale interna al corteo è riconoscibile solo indistintamente, in alcune zone d'articolazione delle sue tonalità emotive. La misura in cui le persone sono colpite atmosfericamente o nella loro tonalità emotiva rimane però invisibile dall'esterno nella abituale somiglianza dei loro movimenti.

Coloro che provano una profonda emozione per l'avvenimento della morte nella loro diretta connessione con il defunto (cioè *un caso* di morte) si trovano in una tonalità emotiva di lutto più intensa (più personale) di coloro che sono solo "compagni di processione", e che forse partecipano ad essa solamente per obbligo sociale, non per un bisogno emotivo. Ancora differente è la tonalità emotiva del sacerdote, per il quale guidare liturgicamente e inquadrare ritualmente le sepolture è qualcosa che appartiene alla quotidianità. La sua tonalità emotiva ha un carattere più razionale e non implica quindi nell'"essere-in" (lo *Ergehen* di Hellpach 1946) che da essa deriva il genere di *Stimmung* di cui parlano Heidegger, Bollnow o Schmitz. È proprio questo breve tempo di sovrapposizione di mondi dalle tonalità emotive assolutamente contrastanti, in quanto atmosfere emotivamente intonate, a illustrare che (e in che modo) gli esseri umani sono affettivamente connotati più nella loro condizione in atto che in quella che si dà più stabilmente.

Muovendosi nello spazio e nel tempo il corteo funebre evoca infine la questione della durata in cui i sentimenti (sotto forma di atmosfere e di tonalità emotive) sono in grado di esercitare il loro potere sulle persone. Qui la forza con cui si è afferrati da una certa tonalità emotiva dipende dal grado di coinvolgimento affettivo, in altri termini dall'intimità personale con il singolo *caso* di morte. Per le persone direttamente coinvolte questa forza può andare oltre il limite della situazione attuale e diventare una condizione permanente, soprattutto se la morte è giunta inaspettatamente o a perdere la vita è stato qualcuno ancora giovane. Chi invece è coinvolto *a distanza*, avendo conosciuto il defunto solamente in un senso più lato, senza una connessione personale più intensa, abbandona la situazione momentanea del rito funebre non appena essa termina, normalmente limitandosi a una semplice partecipazione formale alla situazione collettiva della sepoltura. Pertanto, la partecipazione a una situazione collettiva che per molti è

pervasa da tonalità emotive oscure e abissali è *anche* un emotivamente neutro “nuotare assieme” in un’un’atmosfera di lutto.

Nella realtà dei sentimenti l’*apparentemente* omogenea collettività di una processione in marcia si frammenta in una massa di sottoinsiemi affettivamente distinti, alcuni soggiogati dalla forza di queste atmosfere, altri soltanto marginalmente toccati da esse. O ancora, altri si sentono nel centro emotivamente depressivo di una situazione-limite esistenziale, nel senso di Karl Jaspers. Una processione funebre si può sperimentare così nella sua fisionomia e forma, nel suo ritmo motorio e nella sua immagine abituale; dall’interno la processione funebre si manifesta rapidamente *in forma atmosferica* come un ordine di insiemi situati, anche se le loro contigue qualità di confine non sono riconoscibili dall’esterno. Ancor più è nell’ambito delle tonalità emotive che questa struttura affettiva interna può scindersi in una molteplicità, nella quale la relativa distanza emotiva dei partecipanti costituisce soltanto una faccia in una pluralità di intonazioni emotive, in contrasto con quella tonalità emotiva di massimo coinvolgimento che può arrivare persino a una destabilizzazione del contegno fisico.

6. Viaggiare con la morte

Nella cultura dei marinai di Borkum⁵, che furono attivi balenieri tra il XVII e XVIII secolo, c’era una tradizione degna di nota che si può spiegare a partire da una tonalità emotiva ma che ha poco a che fare con le atmosfere. Essa riguardava i decessi in mare, frequenti durante la caccia alla balena: “I lucrativi guadagni degli isolani avevano però un grosso lato oscuro: la perdita di vite umane. Nel 1758, per esempio, di ritorno dalla Groenlandia i marinai riportarono con loro sette cadaveri per seppellirli in terra natia” (Herquet 1991: 121)⁶.

Alla fine di un viaggio i capitani avevano subito spesso la perdita di marinai che erano morti durante lo scontro con la balena o che non avevano raggiunto vivi il porto natio per altre ragioni. Per i marinai di Borkum, estremamente legati alla loro terra, era inimmaginabile, non importa quali fossero state le cause della morte, finire sepolti in alto

⁵ Borkum è una delle isole della Frisia orientale, situata nel Mare del Nord.

⁶ All’elevata mortalità dei marinai corrispondeva l’alto numero di vedove. Così nel 1734, come riportato da Scherz (1892: 251), c’erano sull’isola quaranta vedove e solo ottanta famiglie con un sostegno maschile.

mare, nonostante fino al diciannovesimo secolo fosse generalmente comune affidare alle onde i cadaveri di uomini morti in mare.

Per prevenire quella fine atroce i cacciatori di balene di Borkum portavano con loro bare di quercia vuote quando salpavano in mare. I marinai di una baleniera potevano perciò riportare a casa i loro sfortunati compagni morti in mare persino quando il viaggio doveva continuare ancora a lungo. Partivano dunque con le loro bare di quercia, che sarebbero potute divenire tristemente più pesanti. I marinai agivano così seguendo una tonalità emotiva *collettiva*, basata sia sul profondo senso di comunanza emotiva che li legava l'un l'altro sia sul loro legame con l'isola natia: "A volte assieme alla benvenuta preda la nave trasportava anche carichi spaventosi. Non era infrequente vedere scaricare nel porto natio quelle bare massicce e ben lavorate, di quercia pesante" (Herquet 1991: 250).

L'esempio mostra che le tonalità emotive sono pienamente debitorie dei legami sociali così come che le tonalità emotive emerse da situazioni collettive a loro volta retroagiscono sul consolidamento delle reti sociali. Questa tonalità emotiva, basata su intensi sentimenti di comunanza, nell'esempio qui citato aveva facilmente la meglio sulla prassi della sepoltura in mare che sarebbe stata dettata da considerazioni pratiche. Questa tradizione ha poco a che fare con le atmosfere.

7. I luoghi d'esecuzione

I patiboli medievali avevano, nel loro esercitare un potere disciplinante sul popolo, una doppia valenza di intonazione emotiva (*stimmende Macht*): da un lato era l'evento stesso dell'esecuzione che nella sua performatività e nel carattere immersivo della sua messa in scena irradiava atmosfere impresse, forti abbastanza da scatenare delle tonalità emotive; dall'altro erano i procedimenti dell'esecuzione in sé che, a seconda dei loro metodi di uccisione, agivano sulla condizione emotiva degli spettatori.

Mentre l'esecuzione con la spada era caratterizzata dalla potenza impressiva data dalla sua immediatezza (già attraverso il fiotto di sangue), a segnare i casi di impiccagione erano la durata in cui il condannato era lasciato a penzolare sulla corda e il suo *lento* decadimento, reso atmosfericamente ancor più intenso dal suo divenire pasto per i corvi. Probabilmente queste atmosfere performativamente condizio-

nate erano così potentemente impresse da potersi tradurre efficacemente in qualità di intonazione emotiva. Si intensificava così anche la finalità affettiva che in ultima analisi sottostava a queste esecuzioni pubbliche. “La folla sarebbe stata meno atterrita dalla semplice condanna giudiziaria” (Ohler 2003: 202). Questa paura resa percepibile paralizzava gli individui di fronte a un’imprevedibile, autoritaria funzione giudiziaria; questo scopo non era ottenibile tramite atmosfere, ma soltanto attraverso tonalità emotive che si trasmettevano attraverso atmosfere fortemente impresse.

I luoghi di esecuzione capitale medievali erano atmosfericamente intonati come luoghi di terrore, disciplina e intimidazione anche attraverso l’estetica della loro disposizione spaziale – nel senso della psicologia delle masse. La forca era perciò di solito eretta “in un luogo elevato di fronte alla città” (Röhrich 2004: 498), in modo che potesse essere ben visibile anche da lontano. Un luogo di esecuzione posto in alto, su una montagna, conteneva molteplici significati nella propria topografia. In primo piano non c’era solo la facile visibilità del *patibolo*, ma ancor di più quella degli *impiccati*. I luoghi di giustizia potevano esercitare un effetto deterrente e disciplinante quando erano visibili da grandi distanze. Tutti dovevano vedere i (presunti) delinquenti appesi alla forca in modo da imparare a temere il potere del sovrano.

Ben oltre il concreto momento di orrore era molto efficace l’immagine inquietante dei cadaveri che marcivano appesi alla corda, sopra i quali si affollavano i corvi. Gli impiccati erano anche chiamati “uccelli da patibolo” o “carne da patibolo” (Röhrich 2004: 499), perché rimanevano sulla forca fino a che non cadevano a pezzi e gli uccelli gli cavavano gli occhi e gli strappavano la carne dal corpo. È per questo che in particolare i corvi neri e le gazze sono divenuti animali simbolo della morte⁷. Dei corvi si credeva tra l’altro che potessero prevedere la mala sorte; erano considerati senza cuore, avidi, golosi e strappatori di occhi; il corvo è “accomunato ad altri predatori in quanto mangiatore di cadaveri e uccello rapace [...] in particolare il corvo ama il patibolo, dove l’impiccato diviene il suo pasto [...] Così il criminale appartiene al corvo” (Grimm e Grimm 1991: 6). I corvi erano quindi considerati in

⁷ Charos si trasforma però anche in una rondine nera “e scocca la sua freccia nel cuore di una vergine” (Grimm 2003: 706). [Charos è un messaggero della morte nel mito tedesco. L’associazione tra la gazza ladra e la morte è presente in particolare nel mondo germanico, meno in quello mediterraneo, N.d.T.].

questa loro enfasi mitica come *medium* atmosferico della produzione di tonalità emotive.

Nel corso della storia, i luoghi di esecuzione sono sempre stati (programmaticamente) caricati di significati inquietanti. Questi non sarebbero sufficientemente compresi nel loro contenuto simbolico se non se ne enfatizzasse l'abissale, spaventosa, angosciante forza emotivo-atmosferica, la quale deve aver anche esercitato un'influenza come disciplina profilattica, e dunque di intonazione emotiva, sul regime collettivo dei sentimenti. Di fronte al mutamento a volte anche rapido delle ragioni di una condanna a morte il rischio di finire a propria volta sul patibolo era ben presente praticamente per chiunque. Già così si spiega il potenziale di intonazione emotiva delle atmosfere emanate dall'esecuzione (come procedure e come luoghi).

Le storie delle vite terminate sul patibolo sono in larga parte dimenticate da secoli; non c'è nulla nell'immagine *visibile* del paesaggio che rimandi all'estatica (*Ekstatis*) distruttiva di un potere che, in linea di principio, richiedeva un permanente tributo di sangue di donne e uomini. Nella migliore delle ipotesi i toponimi sopravvissuti nelle carte storiche ci ricordano la forma di crudeltà tendenzialmente onnipresente dal medioevo fino all'età premoderna. Ciò che possiamo sentire oggi in questi luoghi sono al massimo delle atmosfere vagamente percepibili; da essi perciò non emerge più una forza d'intonazione emotiva (*stimmende Macht*), perché nessuno può più essere coinvolto dalla necessaria intensità di questi sentimenti.

Tuttavia, gli innumerevoli luoghi commemorativi sulle scene dell'orrore nazionalsocialista mostrano che l'innesco di un coinvolgimento in una tonalità emotiva è in linea di principio possibile attraverso l'uso mirato di specifici programmi affettivi. Le tonalità emotive possono anche divenire oggetto di una costruzione mediale – questi sentimenti coltivati hanno però soltanto entro certi limiti qualcosa in comune con l'autenticità dei sentimenti.

8. L'isola dei morti di *Arnold Böckling*

Un esempio di produzione di tonalità emotiva nella storia dell'arte è il dipinto *L'isola dei morti* di Arnold Böcklin, la cui ultima versione, quella del 1886, è presa in esame in questo testo (cfr. altresì Hasse 2011: 40-5). Quello che c'è di notevole in questo esempio è che in questo caso

una tonalità emotiva avrebbe dovuto essere trasmessa unicamente attraverso un'intensificazione dell'immaginazione resa possibile da un dipinto. Questa tonalità emotiva era perciò subordinata fin dall'inizio a un programma affettivo. Una tonalità emotiva vissuta in modo proprio-corporeo e non mediato attraverso il coinvolgimento esistenziale per la morte di una persona cara sarebbe dunque dovuta perdurare nel tempo, in altre parole "essere conservata", con l'aiuto del dipinto. Così Marie Berna (in seguito, Contessa di Oriola) commissionò a Böcklin nel 1880 la preparazione di un dipinto "Sul sogno" (Zelger 1991: 8)⁸. Nell'ultima versione (Fig. 3), Böcklin ha completato il suo progetto empatico-espressivo attraverso una massima condensazione atmosferico-simbolica di tutti i mezzi di espressione estetica da lui impiegati.



Fig. 3. Arnold Böcklin, *Isola dei morti*, quinta versione (1886), Museo di bildenden Künste Leipzig

Il dipinto mostra una scena atmosfericamente coinvolgente. *L'isola dei morti* è un esempio impressionante della forza dei caratteri sine-stetici. Una varietà considerevole di mezzi d'espressione estetica dona al quadro un carattere emotivamente molto suggestivo, in una posizione intermedia tra atmosfera e tonalità emotiva (per ulteriori dettagli, cfr. Hasse 2011). Il quadro "parla" di una morte astratta e al tempo

⁸ Per l'interpretazione esaustiva del dipinto rimandiamo a Zelger (2001: 260-5) e Schneider (1977: 106-24).

stesso concreta di una persona sconosciuta, che giace in una bara sulla barca. Sono gli elementi paesaggistici che concretizzano l'allegoria della grande traversata attraverso il loro specifico modo di apparizione: aspri, alti, solitari scogli, cipressi, lo specchio piatto del mare, il cielo agitato del crepuscolo, etc. Il mare, che si perde in una sconfinata (e allusiva) ampiezza, suggerisce l'infinito, una forza primordiale e un eterno dinamismo.

Il carattere particolarmente impressionante de *L'isola dei morti*, tuttavia, più che nel sublime sta nel numinoso, nonostante nella letteratura su di essa si parli soltanto di sublime o di "immaginario mitico" (ad esempio in Heilmann 2001: 42). Al sublime del paesaggio ci accostiamo piuttosto in scene secolari, sebbene anche queste sfocino occasionalmente nel numinoso (per esempio nella scena emotivamente ambivalente di un dirupo montano che sprofonda in un abisso)⁹.

Nel 1880, quando Marie Berna commissionò a Böcklin il quadro "Sul sogno", tracciava sullo sfondo della sua tonalità emotiva personale e dei suoi desideri di esperienza estetica la cornice programmatica per la composizione del dipinto – e ancor più per l'esperienza emotiva di esso. Il desiderio della contessa era quello di ottenere un dipinto che non fosse un quadro qualsiasi, bensì un *medium* empatico relativo a una situazione specifica, uno specchio della propria tonalità emotiva di allora. Böcklin aveva compreso che il suo compito era la realizzazione di un *medium* per la trasmissione di questa tonalità emotiva e scrisse infatti alla sua commissionaria: "[Il dipinto] deve agire in una quiete tale, da far trasalire quando si viene richiamati alla realtà" (Schneider 1977: 115). Sarebbe difficile descrivere in modo più incisivo la domanda di intonazione emotiva che doveva essere inserita nell'apprezzamento empatico del dipinto. Di contro la qualità vitale del dipinto trasmette allo storico dell'arte o al visitatore di museo che la osservano a distanza solamente un'atmosfera numinosa, ma nessuna tonalità emotiva di lutto. La costituzione di una tonalità emotiva presuppone il coinvolgimento personale in un caso di morte, che può poi essere mantenuto in vita o risvegliato simbolicamente e sinestesicamente dall'espressione del dipinto.

Questi esempi hanno mostrato che le tonalità emotive possono avere in ogni tipo di situazione pensabile una funzione di guida nelle nostre interazioni sociali. Il carattere esistenziale delle situazioni-limite

⁹ Al riguardo si consideri il dipinto di Böcklin, *Drago che cammina tra le rocce*, 1870 (Bayerische Staatsgemäldesammlung).

della morte ha solo amplificato qualcosa che è attivo anche in generale, nella quotidianità infra-abitudinaria della vita delle persone: accanto alle atmosfere, che prendono forma “sulle” situazioni e abbastanza spesso le fondano anche, le tonalità emotive (nel senso di tonalità emotive fondamentali) giocano un ruolo centrale di sintesi di situazioni personali (o collettive) e condizioni emotive individuali. Le tonalità emotive trasferiscono da una situazione il coinvolgimento emotivo che è loro proprio nello spazio sociale e influenzano l’agire e la vita degli altri, persino se essi non sono a loro volta coinvolti in una determinata (e personale) tonalità emotiva. Questi altri sono in questo caso “solo” toccati da un’atmosfera che è per così dire il residuo di quella tonalità emotiva – che la rende in questa misura accessibile a terzi – in cui viene meno il coinvolgimento personale dovuto a un’impressione.

Bibliografia

Bollnow, O.F., *Das Wesen der Stimmungen* (1941), Frankfurt a.M., Klostermann, 1995.

Foucault, M., *Utopie, eterotopie*, a cura di A. Moscati, Napoli, Cronopio, 2006.

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

Grimm, J., Grimm, W., *Rabe*, in Id., *Deutsches Wörterbuch*, Bd. XXXIII, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991.

Grimm, J., *Deutsche Mythologie*, Bd. 1 (1877), Hildesheim-New York, OLMS, 2003.

Hasse, J., *Zur Atmosphäre einer imaginären Landschaft. Die “Toteninsel” von Arnold Böcklin*, in Id., *Kuckuck, Notizen zur Alltagskultur, “Quaderno”, n. 2* (2011), pp. 40-5.

Hasse, J., *Atmospheres and moods. Two modes of being-with*, in T. Griffero, M. Tedeschini (a cura di), *Atmospheres and aesthetics. A plural perspective*, Houndmills, Palgrave, in corso di stampa.

Heidegger, M., *Essere e tempo* (1927), tr. it. di P. Chiodi, Milano, Longanesi, 1976.

Heilmann, C., *Tradition und Aufbruch. Gedanken zu Arnold Böcklins “Villa am Meer”*, in B.W. Lindemann (a cura di), *Arnold Böcklin*, Heidelberg, Edition Braus, 2001, pp. 33-45.

Hellpach, W., *Sinne und Seele. 12 Gänge in ihrem Grenzdickicht*, Stuttgart, Enke, 1946.

Herquet, K., *Die Insel Borkum in kulturgeschichtlicher Hinsicht. Mit einer Karte von 1713* (1886), Leer, Schuster, 1991.

Hirschfeld, C.C.L., *Theorie der Gartenkunst* (1779-1785), Bd. 2, Fünf Hildesheim-New York, OLMS, 1973.

Jankélévitch, V., *La morte* (1977), tr. it. di V. Zini, Torino, Einaudi, 2009.

Kaulbach, F., *Architektonik, architektonisch*, in J. Ritter (a cura di), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, Basel-Stuttgart, Schwabe, 1972.

Levinas, E., *Dio, la morte e il tempo* (1993), a cura di S. Petrosino, Milano, Jaca Book, 1996.

Lipps, H., *Werke*, Bd. III, *Die menschliche Natur* (1941), Frankfurt a.M., Vittorio Klostermann, 1977.

Minkowski, E., *Die gelebte Zeit*, Bd. 1, *Über den zeitlichen Aspekt des Lebens* (1933), tr. ted. di M. Perrez e L. Kayser, Salzburg, Müller, 1971.

Ohler, N., *Sterben und Tod im Mittelalter*, Düsseldorf, Patmos, 2003.

Röhrich, L., *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, Bd. 1, Freiburg-Basel-Wien, Herder, 2004.

Scherz, C.F., *Die Nordsee-Insel Borkum. Nebst ärztlichen Ratschlägen und Winken, betreffend die Seereise, den Aufenthalt auf der Insel und den Gebrauch des Seebades*, Emden-Borkum, Haynel, 1892.

Schmitz, H., *System der Philosophie*, Bd. 1, *Die Gegenwart*, Bonn, Bouvier, 1964.

Schmitz, H., *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, Ostfildern, Edition Tertium, 1998.

Schneider, N., *Böcklins "Toteninsel"*, in Baseler Kunstverein und Kunstmuseum Basel u.a. (a cura di), *Arnold Böcklin. 1827-1901, Gemälde, Zeichnungen, Plastiken*, Basel, Schwabe, 1977, pp. 106-24.

Simmel, G., *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch* (1917), München, Wollf, 1925.

Erche, B., *Der Frankfurter Hauptfriedhof*, Frankfurt a.M., Denkmalamt der Stadt, 1999.

Wirtz, A. (a cura di), *Lexikon der Psychologie*, Bern, Hogrefe, 2013.

Zelger, F., *Arnold Böcklin, die Toteninsel. Selbsteroisierung und Abgesang der abendländischen Kultur*, Frankfurt a.M., Fischer, 1991.

Zelger, F., *Die Toteninsel*, in B.W. Lindemann (a cura di), *Arnold Böcklin*, Heidelberg, Edition Braus, 2001, pp. 260-5.

Zentralinstitut für Sepulkralkultur Kassel (a cura di), *Großes Lexikon der Bestattungs- und Friedhofskultur*, Bd. 2 (Archäologie-Kunstgeschichte), Braunschweig, Haymarket Media, 2005, pp. 228-9.