

NUMBER 27 . YEAR XV / JULY 2026

ISSN 2281-8138



The Atmospheres of the Imaginary

Volume I

MIMESIS EDIZIONI / UNIVERSITY OF MESSINA



Università degli Studi Messina
Piazza Pugliatti, 1 - 98122 Messina
Email: sba@unime.it



Mimesis Edizioni
via Risorgimento, 33 - 20099 Sesto S.G.
(MI) - Italy phone/fax +39 02 89403935
Email: mimesis@mimesisedizioni.it

Registrazione presso il Tribunale di Messina
n. 8 del 16/04/2012

ISSN 2281-8138
www.imagojournal.it -
rivistaimago@gmail.com



Editor in Chief

Pier Luca Marzo (*University of Messina*)

Editorial Board

Francesco Barbalace (*University of Reggio Calabria*)

Mariavita Cambria (*University of Messina*)

Antonio Camorrino (*University of Naples "Federico II"*)

Marianne Celka (*Paul Valéry University Montpellier 3*)

Fabio D'Andrea (*University of Perugia*)

Matthijs Gardenier (*Paul Valéry University Montpellier 3*)

Giovanni La Fauci (*University of Messina*)

Milena Meo (*University of Messina*)

Luca Mori (*University of Verona*)

Maria Giovanna Musso (*University of Rome "La Sapienza"*)

Daniela Pomarico (*Paul Valéry University Montpellier 3*)

Vincenzo Susca (*Paul Valéry University Montpellier 3*)

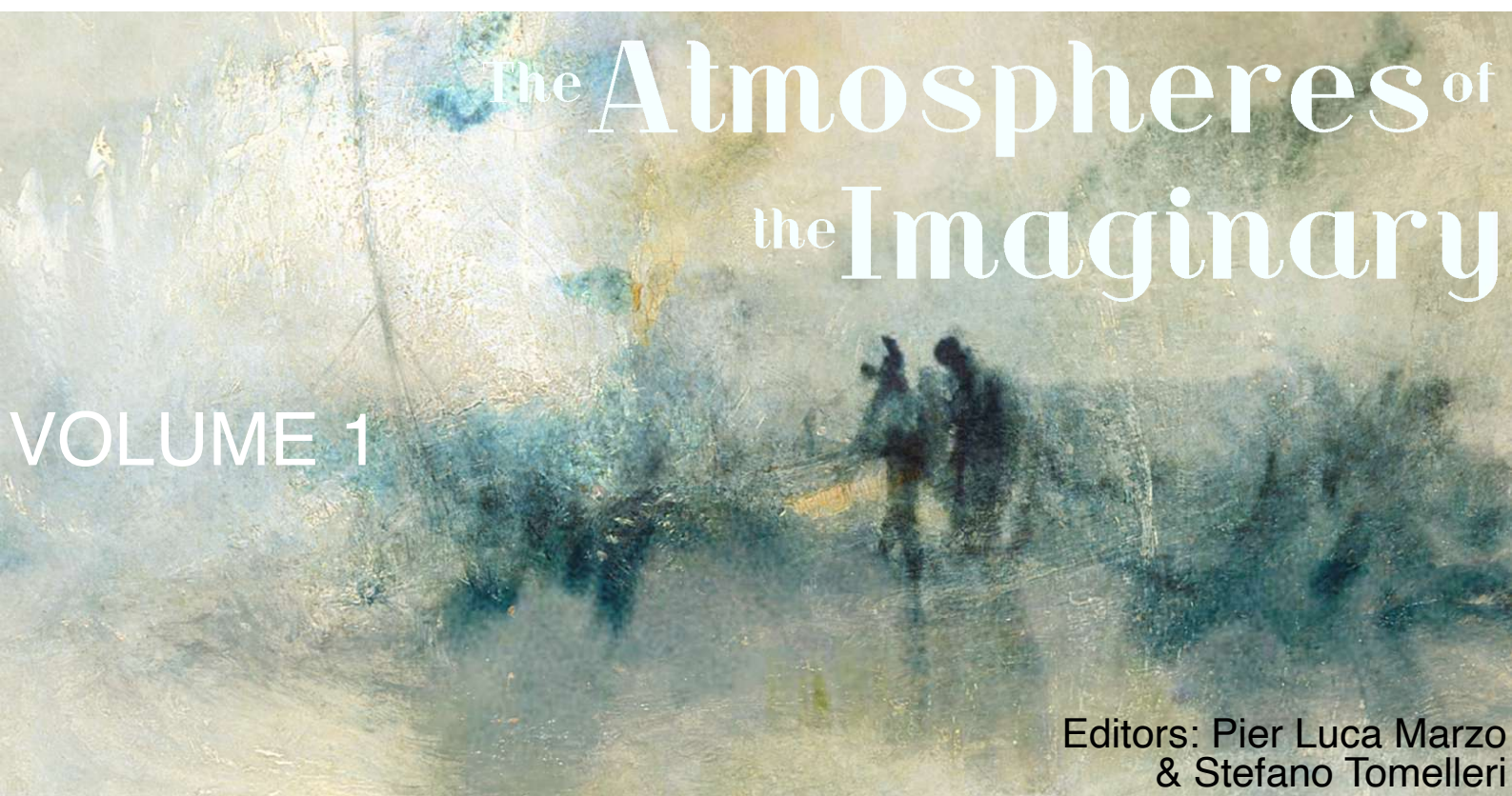
Antonio Tramontana (*University of Messina*)

Neil Turnbull (*Nottingham Trent University*)

Bertrand Vidal (*Paul Valéry University Montpellier 3*)

Scientific Committee

Sabah Abouessalam (*Institut National d'Aménagement et d'Urbanisme*), **Alfonso Amendola** (*Università degli Studi di Salerno*), **Vania Baldi** (*University of Aveiro*), **Luisa Bonesio** (*Università di Pavia*), **Sergio Brancato** (*Università degli Studi di Napoli "Federico II"*), **David Brown** (*Cardiff Metropolitan University*), **Fulvio Carmagnola** (*Università di Milano - Bicocca*), **Antonella Cammarota** (*Università di Messina*), **Vanni Codeluppi** (*Università di Modena e Reggio Emilia*), **Stefano Cristante** (*Università del Salento*), **Derrick De Kerckhove** (*University of Toronto*), **Luisa Del Giudice** (*American Folklore Society*), **Ubaldo Fadini** (*Università di Firenze*), **Kenneth Frampton** (*Graduate School of Architecture, Planning and Preservation at Columbia University*), **Tonino Griffero** (*Università di Tor Vergata*), **Bruno Gulli** (*Long Island University of New York*), **Paolo Jedlowski** (*Università della Calabria*), **Philippe Joron** (*Paul Valéry University Montpellier 3*), **Serge Latouche** (*Université Paris-Sud*), **Michel Maffesoli** (*Université Paris V*), **Ingo Meyer** (*Bielefeld University*), **Carlo Mongardini** † (*Università di Roma "La Sapienza"*), **Edgar Morin** (*Centre National de la Recherche Scientifique*), **Francesco Parisi** (*Università di Messina*), **Tonino Perna** (*Università di Messina*), **Mario Perniola** † (*Università di Roma Tor Vergata*), **Andrea Pinotti** (*Università di Milano*), **Luigi Prestinenza Puglisi** (*Università di Roma La Sapienza*), **Valentina Raffa** (*University of Messina*), **Caterina Resta** (*Università di Messina*), **Ambrogio Santambrogio** (*Università di Perugia*), **Antonio Scurati** (*Libera Università di Lingue e Comunicazione*), **Domenico Secondulfo** (*Università di Verona*), **Patrick Tacussel** (*Université Paul-Valéry, Montpellier III*), **Bron Taylor** (*University of Florida*), **Dario Tomasello** (*Università di Messina*), **Gabriella Turnaturi** (*Università di Bologna*), **Andreas Wittel** (*Nottingham Trent University*), **Jean Jacques Wunenburger** (*Université Jean Moulin Lyon*), **Martine Xiberras** (*Paul Valéry University Montpellier 3*).



The Atmospheres of the Imaginary

VOLUME 1

Editors: Pier Luca Marzo
& Stefano Tomelleri



Index



Editorial

Pier Luca Marzo
Stefano Tomelleri

10

The Atmospheres of the Imaginary



Topic

Pier Luca Marzo
Stefano Tomelleri

16

The Social Atmospheres of the Imaginary

Angelo Falzarano

51

The Algorithmic Moral Weather: Atmospheres of the imaginary in Digital Governance

Paolo Do

68

Atmosfere del caffè: olfatto, gusto e coffe house in Cina

Juliana Bex Kroeger

88

Unequal Atmospheres: Italian Fashion Museums and Digital Imaginaries

Massimo Cerulo,
Michele Granzotto

112

La confidenza. Riflessioni su un'atmosfera emotiva

Samuele Briatore

133

Smell as an atmospheric medium. Perfume, imagination and the affective construction of social space

Fabio La Rocca

154

La Città Atmosferica: le forme sensibili di un immaginario anestetico affective construction of social space

Cristiana Minasi

166

Atmosfere in scena. Attore, paesaggio e azione efficace



Off Topic

Maria Pia Caula

189

Dal Mito all'Hashtag: la persistenza estetica della guerra tra narrazione, immagine e partecipazione digitale

Fabrizio Arcuri

212

Dalla Cattedrale all'Anticristo. L'immaginario del *ressentiment* del pensiero neoreazionario



Editorial



Editorial: The Atmospheres of the Imaginary

Pier Luca Marzo

marzop@unime.it

COSPECS | University of Messina



Stefano Tomelleri

stefano.tomelleri@unibg.it

Dipartimento di Scienze Aziendali | University of Bergamo



In recent years, the so-called affective or atmospheric turn (Schmitz, Bollnow, Böhme, Griffero) has done much to bring emotional atmospheres to the foreground of the social sciences. Broadly speaking, atmospheres may be described as configurations of feeling elicited by the perception of a place, a group, a situation, or a historical moment. As Böhme argues, an atmosphere is neither a purely “inner feeling” nor an “external environment”; it is, rather, a space of emotional resonance that envelops the subjective and the objective, the corporeal and the symbolic, as well as individual and collective life. It is a sensory, affectively charged sphere that, even before conceptualization, conditions our relationship to the world and transforms topological space into experiential space. From a sociological perspective, atmospheres correspond to what Elias described as the “emotional climate” of the civilizing process, or to what Durkheim recognized in the movements of “collective effervescence” generated through ritual mechanisms. Atmospheres thus emerge as symbolic and emotional fields that permeate collective contexts. They express the affective tone of a social situation, what is felt or is “in the air” within a community, an event, or an urban setting, and arise from the interaction of material and immaterial elements: languages, relationships, architectures, shared memories. Like physical atmospheres, social atmospheres shape behavior and perception, producing a sensible environment that orients practices and meanings. In the contemporary digital world, atmospheres no longer form solely in physical spaces or communal rituals: they also take shape within the artificial landscapes of virtual and augmented reality, and within the information bubbles produced and amplified by social networks. For Castoriadis and Durand, the imaginary constitutes the symbolic dimension of atmosphere, the semiosphere in which emotional spaces become part of an environment of meaning that shapes modes of coexistence and the transformations of social life. Where atmospheres are collectively experienced, the imaginary institutionalizes and represents them through myths, narratives, images, aesthetic forms, and shared practices. Emotional atmospheres are therefore not merely states of feeling; they are nebulae in which social imaginaries materialize, become operative, and may also be subverted. As diffuse, transpersonal, and unstable affective qualities that emerge from the interaction of bodies, spaces, and objects, atmospheres act as invisible yet material forces shaping social life. Every society generates and inhabits its own imaginative atmospheres, expressed, for instance, in the widespread relief that follows a famine or a war, in the melancholy of a perceived historical decline, or in the enthusiasm for the future stirred by revolutionary change. Hyperconnected society, too, is characterized by specific symbolic forms of collective feeling that propagate and intensify algorithmically: social hatred and moralizing indignation circulating through social media, the generalized resignation bound up with capitalist realism, the hopes and anxieties triggered by technological innovation, nostalgia as a defining affect of

the postmodern, the horror associated with genocidal politics, the apocalyptic mood surrounding the climate crisis, and renewed desires for political participation.

Im@go No. 27 thus stems from a precise theoretical wager: that the social takes shape, before any explicit representation, within a pre-reflective dimension of feeling, the atmosphere, and that this dimension is inseparable from the symbolic-affective horizons through which a community renders the world intelligible and morally habitable, the imaginary. Our opening essay lays out the theoretical framework of these two poles, showing how the two seemingly “evanescent” notions of atmosphere and imaginary can become rigorous analytical tools. Its declared aim is to move beyond sociocentrism to explore what we propose to call the *dark matter of social facts*: the perceptual-symbolic sphere that qualifies and shapes the space-time of interaction without ever appearing in full light, and which the classical categories of structure, norm, and rational action presuppose without ever thematizing.

Around this nucleus, the contributions gathered in the monograph are organized along several complementary axes that map out the thematic terrain of the issue. The first axis interrogates the *digital and the algorithmic*: Angelo Falzarano, with his notion of *algorithmic moral weather*, shows how platform environments generate diffuse moral climates that orient judgment without prescribing it; Juliana Bez Kroeger, examining Italian fashion museums in the infosphere, reveals how platforms operate as *selective atmospheric infrastructures*, amplifying certain imaginaries while marginalizing others. The second axis recovers the *senses of proximity*, long marginalized by the oculocentric epistemology of sociological modernity: Samuele Briatore treats smell as an atmospheric medium in the genesis of collective imaginaries, while Paolo Do, through a multisensory ethnography of Chengdu’s coffee houses, captures atmosphere as an intermediate zone between environment and body, between external perception and incorporation. The third axis investigates the *emotional-relational dimension*: Massimo Cerulo and Michele Granzotto take confidence (*confidenza*) as a paradigmatic emotional atmosphere, a pathic and involuntary feeling that suspends the will and opens onto the discovery of one’s own Mineness in a given situation. The fourth axis turns to *urban space*: Fabio La Rocca conceives of the city as an atmospheric universe and “organi-city,” a surface of tonal places in which the human body and the urban body are bound in an affective reciprocity that generates an aesthetic imaginary. Finally, the fifth axis explores the *performative*: Minasi reads the stage as a sensible apparatus and shared landscape in which the actor, the spectator, and the environment co-constitute the atmosphere, reactivating Mikhail Chekhov’s psychophysical acting through neurophenomenology.

What holds together such heterogeneous registers, from algorithmic governance to perfume, from confidence to the theatrical stage, is the same intuition: that atmospheres produce orientation before any deliberation, and that this orientation is always both feeling and imagining. The contributions do not merely apply a ready-made grid; they put it to the test on different empirical and theoretical terrains, restoring to neophenomenological sociology its vocation as an analysis of the social in



its sensible becoming. It is this transversal productivity, rather than any homogeneity of objects, that makes this issue a first coherent testing ground for a sociology of the atmospheres of the imaginary.

Pier Luca Marzo and Stefano Tomelleri





Topic



The Social Atmospheres of the Imaginary

Pier Luca Marzo

marzop@unime.it

COSPECS | University of Messina

Stefano Tomelleri

stefano.tomelleri@unibg.it

Dipartimento di Scienze Aziendali | University of Bergamo

Abstract

The Social Atmospheres of the Imaginary

This article proposes treating the notions of atmosphere and imaginary, despite their apparent conceptual evanescence, as analytical tools capable of grasping together the sensible and the symbolic dimensions of associated life. It aims to move beyond sociocentrism to explore what we call the dark matter of social facts: the perceptual-symbolic sphere that orients collective experience before conscious deliberation. Drawing on the atmospheric turn of German neophenomenology and its sociological translation in Robert Gugutzer's Neophenomenological Sociology, the article rereads the classics of the discipline as anticipators of a dispersed and unnamed proto-atmospheric web and then turns to contemporary sociology to ground the analytical dimensions and sociological definition of social atmosphere. Its original theoretical contribution lies in distinguishing between imaginative atmospheres, situated configurations in which feeling and imagining are attuned among co-present bodies in the here and now of the reciprocal action, and the *atmospheric imaginary*, the capacity of symbolic and cultural forms to objectify themselves and radiate sensibly into environments, thereby predisposing new atmospheres. By recomposing the Castoriadian instituting/instituted polarity and the grammar of the Durandian regimes within Simmel's sociological aesthetics, the article demonstrates the dynamic circularity between feeling and imagining, opening an empirical agenda for a sociology of the atmospheres of the imaginary.

Keywords

Modernity Social Atmosphere | Imaginary | Neophenomenological Sociology; Hermann Schmitz | Georg Simmel

N. 27 – Year XV / July 2026 pp. 16-49

imagojournal.it

DOI: 10.131.29/2281-8138/2026.1.16-49

ISSN: 2281-8138



The ideal would be to understand that every factual element is already theory. The blue of the sky reveals the fundamental law of chromatics. Above all, let us seek nothing behind the phenomena: they themselves are the theory.

Goethe J. W. (1833)

Introduction



17

At first sight, the concept of atmosphere and the imaginary seem unlikely candidates for rigorous sociological analysis. Both carry a certain conceptual evanescence. "Atmosphere" derived from the Greek *atmós* (vapour, exhalation) and *sphaîra* (sphere), originally denotes the gaseous volume surrounding the Earth. "Imaginary," by contrast, derives from the Latin *imago* and evokes the image as shadow, appearance, or phantasm. The aim of this article is therefore to develop atmosphere and the imaginary as complementary analytical categories for grasping the sensible and symbolic dimensions of social life. This approach moves beyond sociocentrism by directing attention to what we call the dark matter of social facts: the perceptual-symbolic sphere that qualifies, differentiates, and shapes the space-time of interaction, and thereby contributes to the production of shared meaning. Rather than treating this sphere as an epiphenomenon of social structures or as a secondary expression of explicitly articulated meanings, we examine it as a constructive dimension of social experience. The argument proceeds in two stages. First, we establish the theoretical basis for a sociological understanding of atmosphere. We then place this concept in dialogue with theories of the historical-social imaginary to explain how sensible experience and symbolic form become mutually constitutive. That this conceptual evanescence constitutes a genuine sociological problem, rather than merely a rhetorical pretext, becomes apparent when we consider the discipline's uneven treatment of the sensible dimension of social life. The problem is not that sociology has ignored shared feeling altogether. On the contrary, attention to collective sentiment, environmental tonality, bodily disposition, and the affective character of interaction can be found throughout the sociological tradition. Durkheim's analysis of collective effervescence, Simmel's attention to sociability and the sensory dimensions of interaction, and later work by Goffman, Collins, and Hochschild all demonstrate that social life is never exhausted by explicit norms, meanings, or structures. What remains insufficiently developed, however, is a common conceptual vocabulary for bringing these observations together. The atmospheric dimension has repeatedly been encountered but rarely consolidated as an analytical object in its own right. It has instead tended to appear indirectly, subordinated to explanatory frameworks centered on structure norms, collective representations, interaction, or emotion. The issue, therefore, is less one of



repression than of theoretical fragmentation. Sociology has repeatedly registered the sensible dimension of associated life without fully theorizing the conditions under which it acquires form, becomes socially shared, and enters into the reproduction or transformation of social relations. The present article responds to this fragmentation by restoring the affective and perceptual register to a more central position within sociological analysis. Its proposition is not that atmosphere should replace existing sociological categories, but that it can illuminate a dimension of social processes that those categories do not fully capture.

The attempt to place atmosphere at the center of sociological analysis nevertheless creates a theoretical difficulty. Taken in isolation, atmosphere can become detached from the historical and social processes through which particular atmospheres emerge. Neophenomenological approaches are especially valuable for describing how an atmosphere is experienced as an affective quality that exceeds the individual subject, but description alone does not explain why a given atmosphere takes a particular form, how it becomes historically sedimented, or which social forces reproduce or transform it. The opposite problem arises with the imaginary. When detached from embodied and sensible experience, the imaginary can be reduced to a system of representations—a repertoire of myths, symbols, narratives, and cultural meanings whose organization can be analyzed without adequately accounting for the bodily and affective processes through which those meanings are experienced. The theoretical proposition advanced here as follows from this double limitation: atmosphere and the imaginary must be analyzed relationally rather than independently. The imaginary provides atmospheric experience with symbolic form, historical depth, and direction while atmosphere gives the imaginary bodily presence and affective force. The relationship is therefore not one of simple determination in either direction. Symbolic and cultural forms can predispose particular ways of feeling and experiencing an environment, while atmospheres generated through social interaction can, in turn, reinforce, transform, or generate new symbolic forms. Feeling and imagining are thus treated here as mutually constitutive dimensions of the same social process. This relational proposition leads to the article's central conceptual distinction: "imaginative atmospheres and atmospheric imaginary". By *imaginative atmospheres*, we mean situated configurations in which feeling and imagining become attuned among co-present bodies in the here and now of interaction. The emotional intensity of a funeral, the euphoria of a crowd, and the intimacy of a conversation are examples of such configurations. They are ephemeral and relational: they emerge through embodied encounters and are sustained through the reciprocal attunement of those who participate in them. By *atmospheric imaginary*, we mean the capacity of symbolic and cultural forms (architecture, objects, rituals, styles, narratives and other material or symbolic arrangements) to objectify and stabilize affective meanings and to radiate them into environments. Such forms can persist beyond the immediate interaction and predispose subsequent actors toward particular atmospheric experiences. The distinction does not establish a hierarchy between the two concepts. Rather, it identifies a circular process. Atmospheric experience can

sediment into cultural forms, while existing cultural forms can predispose the emergence of particular atmospheres. An atmosphere may therefore become the experimental matrix from which new images, symbols, practices, or narratives emerge, just as established forms of imaginary may organize the conditions under which an atmosphere becomes possible. This recursive movement between life experience and symbolic form is central to the argument developed throughout the article. It is also where the relationship between the sensible and the symbolic becomes sociologically consequential: neither exists as an autonomous domain, because each continually enters into the formation of the other.

The distinction is what we call the dark matter of social facts: the perceptual-symbolic dimension of social life that is neither reducible to objective structures nor exhausted by explicitly articulated meanings. This dimension is difficult to observe directly because it operates largely through embodied perception, affective attunement, environmental qualities, and symbolic predispositions. Yet its effects are consequential. It influences how situations are experienced, how bodies become attuned to one another, how spaces acquire particular qualities, and how meanings become affectively compelling before they are consciously formulated. In this sense, the analogy with dark matter is heuristic: just as dark matter is inferred through its effects rather than directly observed, the perceptual-symbolic dimension of social life can be approached through the atmospheric effects it produces. Atmospheres can therefore be understood as sensible manifestations of this otherwise difficult-to-grasp dimension of social life. In Schmitz's terminology, they are *quasi-things*; neither wholly subjective states nor wholly objective properties, but affective qualities that are experienced as distributed within situations and environments. The imaginary, meanwhile, provides a symbolic grammar through which these qualities can be organized, stabilized, and transformed. The dark matter of social facts thus names not a hidden substance behind social reality but a relational field in which perception, affect, embodiment, and symbolic form intersect. To develop this argument, the article proceeds through several stages. We first reconstruct the atmospheric turn in German neophenomenology, focusing on Bollnow, Schmitz, Böhme, and Griffero, and examine its sociological translation in Robert Guggenberger's Neophenomenological Sociology. This establishes the conceptual vocabulary required for the subsequent argument. We then return to the classical sociological tradition and identify in Marx, Tocqueville, Weber, Durkheim, and Simmel a dispersed proto-atmospheric sensibility that, although not formulated as a theory of atmosphere, anticipates several of its central concerns. The discussion then moves to contemporary sociology, particularly the work of Goffman, Collins, Hochschild, Bourdieu, Maffesoli, Latour and Sloterdijk, as well as the Anglo-American affective turn, in order to trace the conceptual resources available for developing a specifically sociological account of atmosphere. The final stage returns to Simmel, whose sociological aesthetics provides a particularly productive framework for bringing together the two concepts developed here. By placing Simmel in dialogue with Castoriadis's distinction between the instituting and instituted imaginary and Durand's regimes of the imaginary, we develop an account of reciprocal movement between



imaginative atmospheres and atmospheric imaginary. The article ultimately argues that this movement between lived feeling and symbolic form is not peripheral to social life but constitutive of it. On this basis, it proposes an empirical agenda for examining how atmospheres of the imaginary are produced, stabilized, transformed, and contested in concrete social settings.

1. Neophenomenology and the Atmospheric Turn

To trace the genealogy of the atmospheric paradigm, we must begin with philosophical premises that prefigure it, particularly the contribution of Otto Friedrich Bollnow. This German philosopher, working within phenomenological and hermeneutic traditions, developed the notion of *Stimmung*, elaborated by Martin Heidegger (1927) as the original affective tonality of being-in-the-world. Whereas anxiety in Heidegger constitutes the fundamental affective tonality through which existence is disclosed in its radical openness to the world, Bollnow treats it as only one possible form of the subject's attunement to lived space. Other vital currents also root the subject in the world. Bollnow identifies, "to give a provisional example, the emotional tonalities of cheerfulness [*Fröhlichkeit*] and sadness [*Traurigkeit*], of gaiety [*Lustigkeit*] and exuberance [*Ausgelassenheit*], as well as those of dejection [*Niedergeschlagenheit*] and apathetic depression [*dumpfe Benommenheit*], of tranquility [*ruhige Entspanntheit*], of anxiety [*Angst*] and of preoccupation [*Besorgtheit*]" (Bollnow 1956, our trans: 26). Thus, we move from an affective universe dominated by anxiety to a pluriverse of affective tonalities (*Stimmungen*). This framework also accommodates feelings that, unlike affective tonalities, always refer intentionally to an object external to the psyche: "every joy is joy over something (and over something determinate), every hope is hope for something, every love is love for something, every aversion is aversion to something, and so on" (ibidem: 26–27). Affective tonality therefore does not possess a thing-like nature but constitutes the basso continuo in which existence resonates as a whole.

The so-called *affective* or *atmospheric turn* (Schmitz 2009; Böhme 2010; Griffero 2010) emerged from this philosophical development within German neophenomenology. At its core is an attempt to displace psychocentrism as the exclusive framework for understanding affective experience by recognizing atmospheres as irreducible to either emotional tonalities or feelings intentionally directed toward an object. Beyond states of mind located within psychic life, atmospheric environments shape perceptual surroundings through determinate spatial tonalities and thereby predispose the affective disposition of those immersed in them. In a church, for example, the atmospheric is produced through the penumbra, the height of the nave, the echo of the sounds, the smell of incense, the light filtered through the stained-glass windows, and the arrangement of gilded surfaces and frescoes. These sensible qualities generate an atmosphere of solemn recollection, architectural grandeur, and elevation that affects those who enter the space.



If the atmospheric designates the ensemble of sensible, spatial, material, and perceptual qualities that configure a field of resonance outside the ego, presenting itself as "something that stands rather on the side of things" (Böhme 2010: 82), atmosphere emerges between an external pole, radiated by a particular atmospheric context, and an internal pole, tied to the egological dimension of the subject. It is neither an "inner feeling" nor an "external environment," but an intermediate sphere encompassing subject and object, body and space, inner and outer, existence and world. In this sense, atmosphere is an affectively charged dimension that, even before being conceptualized, transforms topological space into an existential place or, in Hermann Schmitz's terms, a "surfaceless space within the domain of that whose presence one lives" (Schmitz 2009: 99).

Its concreteness becomes particularly evident when we enter an atmosphere and are immediately affected by it, as in the somberness of a funeral, the festivity of a gathering of friends, or the collective electricity of a sporting or musical event. Gernot Böhme describes these as "experiences of ingression" (ibidem: 83), contrasting them with "experiences of discrepancy" (ibidem: 84), which occur when the intensity of our inner state prevents us from attuning to the atmospheric surroundings in which we are immersed. Ingression and discrepancy bring into focus the active role of the "own-body" (Schmitz 2009: 55), that is, the lived body (*Leib*) as one's own, distinct from the anatomical body (*Körper*) and characterized by the vital dynamic of contraction and expansion. Contraction distances the body from its atmospheric context, whereas dilation involves it in that context's affective texture. The own-body thus becomes a co-constitutive element through which the atmospheric becomes atmosphere: an existential space capable of affecting the subject, modifying its state of mind, and orienting its action. Consider, for example, a livid sky that is experienced as a melancholic tonality and leads us to go outside. It is precisely this perceptual-factual character that makes atmosphere a *quasi-thing*: a perceptual sphere in which an effused, supra-subjective and supra-objective feeling is gathered, reducible neither to metaphor nor to a simple mental projection onto space. Rather, it "always means co-perceiving (pre-categorially, synaesthetically, kinaesthetically) one's own affective own-bodily situation and ascertaining how one feels in a certain place through a bilateral perception that has nothing metaphorical about it" (ibidem: 119). Neophenomenology, then, is a research orientation that renews attention to the lived experience of being-in-the-world, which Schmitz (2009: 38) argues has been obscured by three constitutive elements of Western thought: classical philosophical ontology, medieval theology, and modern science. The atmospheric paradigm responds to this neglect by proposing philosophical reflection on the emotional configurations of the environments in which human beings are immersed and on how these configurations, by resisting full conceptualization, continually attune them to their surrounding.

2. Atmosphere and Neophenomenological Sociology



From the early 2000s, Robert Gugutzer, professor of social sciences of sport at the Goethe University of Frankfurt, began translating Schmitz's philosophical categories into sociological analysis, developing a research program that grounds the intelligibility of the social not primarily in the rational and intentional actions of subjects but in affective own-bodily involvement, or *affektives Betroffensein*, understood as a structural a priori of sociality itself (Gugutzer 2017; 2022; 2023).

The starting assumption of Neophenomenological Sociology (NPS) is radically anti-Cartesian: the social does not originate primarily in conscious subjects endowed with instrumental reason and capable of strategic calculation but emerges from a pre-reflective, embodied substratum in which the lived body (*Leib*) constitutes the original site of encounter with the world and with others (Schmitz 2009). NPS therefore does more than integrate corporeality into sociological analysis, as in other *embodiment-oriented* traditions (Csordas 1994; Crossley 2001; Shilling 2003). It assigns the own-body an ontological and genetic priority over reflexivity and conscious intentionality.

One of the most significant contributions of NPS is its reformulation of the social agent. Social action is not conceived exclusively as intentional and teleologically oriented, as is the prevailing Weberian paradigm; it also possesses, and perhaps primarily, a pathic dimension. It is the action of a subject who undergoes, is moved, and responds to pre-reflective affective solicitations before being able to thematize them reflexively. The theoretical figure embodying this passive pole of action is the *patheur*, a concept developed within the Italian phenomenological tradition by Aldo Masullo (2003) and adopted in a sociological context by Gugutzer (2023). The term designates the agent insofar as it receives affective dynamics that precede and traverse it without having deliberately chosen them.

This pathic conception of action is articulated with a redefinition of sociality as own-bodily communication. From the NPS perspective, the social is not primarily a system of shared meanings, internalized norms, or reciprocal expectations, but a dynamic of mutual incorporation among human and non-human entities that involve, attract, repel, attune to, or conflict with one another through the own-body (Schmitz 2009; Uzarewicz 2011). Mutual incorporation may be antagonistic or solidaristic and does not necessarily presuppose conscious subjects: the entities involved include objects, spaces, atmospheres, rituals, norms, and other elements capable of exerting affective influence on the lived body. A further defining element is the conception of the lifeworld as an ensemble of atmospherically connoted situations. In Gugutzer's sociological rereading of Schmitz, every situation is a configuration of states of affairs, programs, and problems that does not present itself to the subject neutrally but reaches it through an impressive significance: a relevance that imposes itself before deliberation, selectively orients attention, and motivates action in a diffuse and pervasive manner (Schmitz 2005; 2009; Gugutzer 2017; 2023). The concept of multisituationality describes the contemporary condition in which individuals are simultaneously exposed to several atmospherically connoted situations that may be in tension or conflict, generating friction and, consequently, specific social effects. On the plane of intellectual filiations, NPS stands in a critical





and transformative relationship to the Husserlian phenomenological tradition. Whereas Husserl places the intentional consciousness of the transcendental subject at the center of analysis, NPS, following Schmitz's critique of Western philosophical interiorism, shifts the center of gravity from the conscious subject to the own-body. Subjectivity is no longer understood as a pole of meaning constitution but as a subjective state of affairs: a situational configuration in which the self finds itself involved without having deliberately chosen it and which defines it through the affective quality of its encounter with the world. A particularly important theoretical consequence concerns the status of emotions. Contrary to the internalist conception dominant in psychology and in much of the sociology of emotions (Hochschild 1983; Turner & Stets 2005), NPS, following Schmitz, attributes ontological autonomy to emotions as atmospheres external to the subject. As noted above, emotions are not interior psychic states that subjects project onto the world but affective configurations that exist in lived space and are grasped or undergone by the own-body through situational involvement (Schmitz 1969; Gugutzer 2023; Griffero 2010). This shift from the interiority to the exteriority of emotions has significant implications for the analysis of collective phenomena, from ritual solidarity and group dynamics to festive contexts and sporting experiences (Gugutzer 2017; Anderson 2009). A further distinctive feature of NPS is its extension of sociological analysis beyond the conscious human subject. In dialogue with Uzarewicz's (2011) transhuman sociology, NPS includes nonhuman and prepersonal entities (animals, objects, architectural spaces, and technical artifacts) within the social field insofar as they participate in the dynamics of mutual incorporation that constitute social life. This opening anticipates questions central to actor-network theories and posthuman relational ontologies (Bennett 2010; Braidotti 2013), while retaining a specifically phenomenological foundation in Schmitz's concept of the own-body.

3. The Concept of Atmosphere in the Classics of Sociology

One of the least explored yet most pervasive aspects of classical sociological is the recurrence, in the works of its founders, of theoretical configurations that can be understood through what we define here as *social atmosphere*: a diffuse affective quality, situationally connoted and corporeally perceived, that orients action and structures collective sensibility beyond conscious rational elaboration (Böhme 1995; 2017; Griffero 2010; Anderson 2009, 2014). Marx, Tocqueville, Durkheim, Weber, and Simmel differed profoundly in their epistemological premises and theoretical programs, yet they converge in recognizing, in different ways and with different vocabularies, that the social can not be reduced to its normative, structural, or rational dimensions. Social life also possesses an affective and situational density that imposes itself on bodies and sensibilities before deliberation.

Durkheim's collective effervescence, Simmel's landscape and metropolitan *Stimmung*, Marx's reifying commodity fetishism, Tocqueville's *mœurs*, and Weber's analysis of the enchantment and disenchantment of the world can, on closer





inspection, be read as attempts to name and analyze situational qualities that exceed the categories through which each author constructed his theoretical apparatus. Their recurrence suggests a transversal, proto-atmospheric concern within the classical tradition and invites reflection on sociology's contribution to the neophenomenological study of social atmospheres. The aim is not to project anachronistically onto these works a vocabulary they did not possess, but to undertake a retrospective and comparative reading (Joas & Knöbl 2009) that identifies, in the founding texts of the discipline, conceptual nuclei in which a sociology of atmosphere may be said to have been latent. Before examining this tradition, however, a methodological precaution is necessary. The rereadings that follow are explicitly retrospective interpretations: they apply to authors who did not possess the concept of atmosphere as an analytical framework developed much later. None of the classical sociologists discussed here theorized their work in terms of social atmospheres, and attributing such a theory to them would be anachronistic. Our claim is narrower and, we believe, more defensible: their texts contain descriptions, categories, and intuitions that, when reconsidered through the atmospheric paradigm, reveal a subterranean coherence and unexpected analytical potential. Thus, when we speak of exchange value as an atmospheric quality, *mœurs* as institutionalized atmospheres, or disenchantment as atmospheric impoverishment, we are not claiming that these formulations are already present in the classical texts. Rather, we are proposing translations; hermeneutic operations for which we assume responsibility and whose validity should be judged by their capacity to illuminate rather than by their philological fidelity.

3.1 Three Proto-Atmospheric Configurations: Marx, Tocqueville, Weber

Three classics (Marx, Tocqueville, and Weber) allow us to identify three ways in which a supra-individual affective configuration can be produced and imposed, although none possessed the concept of atmosphere and each subordinated the phenomenon to its own explanatory logic. We therefore treat them jointly as three variants of the same problem rather than as successive stages.

In Marx, the affective configuration is above all a structural effect of production. The chapter on commodity fetishism (Marx 1867) describes objects that appear to radiate a force of their own, imposing themselves on agents pre-reflectively. We propose to read this phenomenal description, not as Marx's own conceptualization, but as a quasi-atmospheric quality of exchange value (Žižek 1989; Postone 1993), useful for illuminating contemporary atmospheric machines of consumption (Böhme 2017; Julmi 2017). Marx describes a phenomenon in which products of human labor assume an autonomous and mysterious form within which the capitalist economy: commodities appear to possess qualities of their own, an independent life, and reciprocal relations that seem natural and objective, although they are actually products of historically determined social relations (Žižek 1989; Postone 1993). In embryonic form, this can be related to Schmitz's neophenomenological category of *quasi-thing* (*Halbding*) (Schmitz 1978; 2014; Griffero 2014): the commodity appears to





absorb affective and relational qualities that exceed its physical properties, radiating a force of attraction and orientation that imposes itself on agents pre-reflectively and allowing it to participate in social life as though endowed with agency. For Marx, however, fetishism is an illusion to be dispelled rather than a reality to be thematized. His contribution can therefore be read as a critique of the social genesis of atmospheres: of how particular tonalities are produced, maintained, and contested through economic structures.

In Tocqueville, the same affective quality appears instead as institutionalized. *Mœurs*, the habits of the heart and dispositions felt before they are thought (Bellah et al. 1985), constitute the prepolitical substratum that sustains or dissolves democracy and can be read as atmospheres sedimented in local assemblies, associations, and jury courts (Manent 1982; Putnam 2000). Whereas Marx looks to production, Tocqueville looks to institutional reproduction: democratic tonality persists not because it is consciously chosen but because it is breathed. When the *mœurs* weaken, individualism erodes associative bonds, mild despotism replaces participation with dependence, or the passion for equality degenerates into envious leveling, what changes is not initially the formal institutional structure but the atmospheric quality of collective life. An atmosphere of solidarity and reciprocal involvement gives way to one of isolation, passivity, and affective compression, gradually and pre-reflectively imposing itself without citizens being able to identify precisely when and how their own diminishment occurred. In Schmitzian terms, this involves the transformation of *solidary atmospheres* into *antagonistic* ones, progressively compressing the own-body's capacity for expansion (Schmitz 2014; Gugutzer 2023). Here, too, however, the atmosphere remains instrumental: it is analyzed as a function of the resilience of the political order rather than as an autonomous reality.

Finally, in Weber, the affective dimension emerges through the tension between rationalization and affective density. Charisma involves immediate affective participation that can be interpreted as a relational atmosphere condensed around a figure (Griffero 2014; Riedel 2019). *Entzauberung* represents its negative counterpart and can be reread as the atmospheric impoverishment of rationalized life (Han 2013; Rosa 2016), provided that this remains a metaphorical interpretation rather than a claim about Weber's own argument: Weber was concerned with the rationalization of domination, not with a "pollution" of feeling. The famous image of the iron cage (*stahlhartes Gehäuse*) nevertheless possesses a quasi-phenomenological valence, describing an atmosphere of constriction, affective grayness, and bodily compression that is more than a rhetorical metaphor. It designates a situational quality through which Weber captures a constitutive tension of modernity. On the one hand, Weber is the theorist par excellence of modern rationalization and action oriented toward ends and values, a framework in which affective and corporeal dimensions tend to become residual factors of social action. On the other hand, his work demonstrates a sensitivity to the affective density of religious, aesthetic, and political contexts, suggesting that modernity cannot be fully explained through a rationalist paradigm alone. Taken together, these three thinkers delineate three faces of the same object:

atmosphere as an effect of structure (Marx), institutional sediment (Tocqueville), and a stake of disenchanted modernity (Weber). They thus anticipate three questions that a definition of social atmosphere must address: how an atmosphere is produced, how it is reproduced, and at what historical scale it operates. Durkheim and Simmel, however, take the decisive step from questions of genesis and function toward questions of mechanism and form.

3.2 Émile Durkheim: Collective Effervescence as an Atmospheric Paradigm

At first glance, Émile Durkheim appears far removed from the conceptual universe of neophenomenology. A positivist and methodological anti-psychologist, he founded a sociology that sought to treat social facts as "things" subject to external analysis (Durkheim 1895). Yet his writings, particularly those on religion and rituals, contain some of the classical tradition's most powerful proto-atmospheric descriptions (Pickering 1984; Alexander 1990; Fields 1995).

The affinities between Durkheim's work and the concept of atmosphere are most evident in *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (Durkheim 1912), his mature study of religion based on Australian totemism. At the center of this work is the concept of collective effervescence (*effervescence collective*), arguably the Durkheimian notion closest to what we define here as atmosphere (Shilling & Mellor 1998; Tiryakian 1995). Durkheim describes collective effervescence as a condition generated in ritual assemblies when the density of interaction reaches a critical threshold: bodies draw near, movements synchronize, voices merge, and a diffuse affective quality emerges that simultaneously and involuntarily transforms participants' perceptions and experience. This affective quality belongs to no individual in particular; it is a supra-individual reality generated within the assembly that spreads among the bodies present, involving and transforming them before conscious elaboration.

From a Schmitzian perspective, Durkheimian collective effervescence can be read as a ritual atmosphere: an affective configuration situated in space and generated by the corporeal density of the assembly, which imposes itself on participants pre-reflectively and involuntarily, orienting their affective expansion and modifying their perceptual qualia (Riedel 2019; Slaby & von Scheve 2019). What Durkheim calls the force of the sacred (the power that participants experience as external and superior to themselves) can, in this proto-atmospheric rereading, be understood as the force of a collective atmosphere that bodies jointly produce and then perceive as external to each individual. The Durkheimian description is particularly relevant because it emphasizes the corporeal and spatial dimension of effervescence. It is not simply a communion of ideas or values but an affective contagion transmitted through the physical proximity of bodies, shared rhythms of movement, and the sonic and visual qualities of the assembly (Maffesoli 1988; Shilling 2008). This emphasis on the corporeal and situational materiality of religious phenomena anticipates the Schmitzian thesis that atmospheres condense and radiate through concrete



situational elements (spaces, objects, rituals, and rhythms) that function as vectors and anchoring poles of collective affective force.

A second point of affinity lies in Durkheim's distinction between the sacred and the profane as a structural principle of religious life. For Durkheim, the sacred is not an intrinsic property of objects or places but an affective quality that the collectivity confers and projects on particular elements of a situation through rituals: the totem, place of worship, and consecrated object are sacred not because of their physical properties but because they become material supports for a collective force that transcends them (Durkheim 1912; Bellah 2011).

Through the lens of social atmosphere, this structure describes the process of anchoring identified by Schmitz: atmospheres condense around certain elements of a situation—objects, places, figures, and rituals; that become their vectors and sources of radiation (Schmitz 2014; Griffero 2014). The Durkheimian totem can therefore be understood, in Schmitzian terms, as a pole of atmospheric condensation: a situational element in which collective affective force thickens and radiates. The sacred, as a sociological category, thus has a structure formally analogous to that of atmosphere: it is an affective reality external to the individual, irreducible to the physical properties of its material supports, and endowed with its own coercive and orienting force.

The difference from Schmitz is epistemological. For Durkheim, the sacred is a collective representation; a symbolic construction of the collectivity projected onto and subsequently experienced as external (Rawls 2004). For Schmitz, by contrast, atmospheres are ontologically autonomous and precede symbolic construction. The two perspectives therefore differ in their ontological commitments even though they identify formally analogous structures.

Durkheim's theory of rituals contains a further proto-atmospheric dimension. In collective rituals, bodies synchronize through shared movement (song, dance, and choral recitation) producing a form of solidarity that passes through the body before consciousness (Durkheim 1912; Goffman 1967; Collins 2004). Participants do not need to deliberate about whether to demonstrate solidarity; it is produced through corporeal synchronization as an effect of ritual participation.

Durkheim's sociology of rituals thus describes a mechanism through which collective atmospheres are produced through corporeal synchronization: ritual generates, maintains, and renews the atmospheres that hold the collectivity together. This Durkheimian line was taken up and developed by Randall Collins (2004) in his theory of *Interaction Ritual Chains*, which identifies emotional contagion in interaction rituals as a fundamental mechanism of social solidarity. Collins can therefore be seen as a mediator between Durkheim and NPS, although his framework remains predominantly microsociological and does not develop a phenomenological theory of the own-body (Gugutzer 2017).

A third, more speculative area of convergence concerns Durkheim's concept of collective consciousness (*conscience collective*). Durkheim defines it as the ensemble of beliefs and sentiments common to the average members of a society, constituting a determinate system with a life of its own, distinct from and superior to individual



consciousnesses (Durkheim 1893). Collective consciousness is therefore not the sum of individual consciousnesses but a *sui generis* reality that transcends and orients them.

Reread through the categories of neophenomenology, Durkheimian collective consciousness presents a structure formally analogous to that which Schmitz attributes to atmospheres: it is a supra-individual reality, external to each subject and endowed with an orienting force of its own, imposing itself on individuals as something that precedes and constitutes them. The fundamental difference is that Durkheim conceives collective consciousness primarily in cognitive and normative terms, as an ensemble of shared representations and sentiments, whereas atmospheres are primarily affective and corporeal. In both cases, however, a supra-individual reality precedes and orients the subject without being reducible to the sum of its individual parts.

Durkheim's contribution to the proto-atmospheric genealogy of sociality is therefore phenomenologically rich. He identifies and describes ritual atmospheres with a lucidity that remains significant, grasping their supra-individual structure and coercive force while reconstructing their corporeal and situational production and their capacity to shape collective experience before it is translated into representation. Collective effervescence, in particular, anticipates what contemporary phenomenology would later theorize as atmospheric power: the generation of a diffuse affective quality that invests bodies, orients conduct, and produces cohesion without conscious deliberation (Anderson 2009; Riedel 2019).

The enduring value of the Durkheimian legacy lies precisely in this descriptive richness, even though his broader theoretical framework does not fully thematize the specific affective status of these phenomena. The concept of social atmosphere can therefore extend the Durkheimian insight by recognizing collective effervescence not only as a mechanism for producing symbolic solidarity but also as a paradigmatic manifestation of what atmospheres do to bodies and situations: transform them, orient them, and hold them together before and beyond conscious agreement. From this perspective, Durkheim does not merely anticipate the notion of social atmosphere: he provides one of its empirical and descriptive points of reference.

3.3. Georg Simmel as the Threshold of Atmospheric Sociology

Georg Simmel is the classical sociologist who most extensively thematized the aesthetic, sensory, and affective dimensions of social life (Frisby 1981, 2001; Levine 1971; Pyyhtinen 2018). His sociology begins neither with rational action nor within the system, but with form as the category organizing the vital flux of interaction, and with *Wechselwirkung*, or reciprocal interaction, as the elementary unit of the social (Simmel 1908; Cantó-Milà 2005). Within this framework, the affective and sensory dimensions are not irrational residues to be explained but constitutive elements of sociality itself. Simmel never uses *Atmosphäre* as a systematically elaborated technical category. Nevertheless, his work can be read as a phenomenology of social atmospheres *ante litteram*: he describes the diffuse affective quality of environments,



the emotional tonality of urban situations, the sensory density of encounters, the orienting force of spaces, and the rhythms of collective life (Wolff 1950; Frisby 1992). The affinities with Schmitz and NPS are significant precisely because they derive not from direct influence but from an independent convergence on analogous problems.

The affinities with the concept of atmosphere emerge particularly clearly in the essay *Philosophie der Landschaft* (Simmel 1913), where Simmel develops a theory of landscape *Stimmung* that anticipates several fundamental Schmitzian theses.

What is theoretically relevant is that Simmel does not reduce *Stimmung* to a subjective projection: it possesses a consistency of its own, a force independent of the perceiver's will. In Schmitzian terms, this can be read as a *quasi-thing*: an affective reality that is neither purely objective nor purely subjective, but effused in lived space involving the body immediately and pre-reflectively (Schmitz 1977; Griffero 2014).

Simmel thus constitutes a central and, in many respects, anticipatory figure for an atmospheric understanding of sociality. His notion of *Stimmung* and his relational conception of *Wechselwirkung* not only anticipate elements of the theory of atmospheres but also pose the problem of mediating between sensory experience and cultural form. For this reason, Simmel will not be treated here as merely another precursor alongside the other classics. Rather, his work provides a particularly developed basis for the argument, which will be taken up again in Section 6 to articulate the relation between imaginative atmospheres and atmospheric imaginary.



3.4. The Founding Fathers' Contribution to Constructing the Concept of Social Atmosphere

The preceding survey has shown that, although the classical sociological tradition lacked an explicit atmospheric lexicon, it contains intuitions and categories that converge on the existence of a diffuse, supra-individual, and corporeally binding affective quality. Taken together, the classics examined here offer distinct but complementary contributions to sociology of atmosphere. Their contributions are best understood not as isolated achievements but as constitutive dimensions of the same object. This genealogical reconstruction, however, risks reducing heterogeneous thinkers to separate components of a synthesis constructed retrospectively. The most serious objection is therefore whether, if every structure, collective representation, ritual, and sensory form can be redescribed as atmosphere, the concept risks explaining everything and therefore nothing: a form of pan-atmospherism devoid of discriminating power. The objection is legitimate. Our response is that atmosphere does not fully replace concepts such as structure, norm, or representation but identifies what they do not fully grasp: not the economic cause of fetishism, but its sensory phenomenology; not the integrative function of ritual, but the affective quality generated within it. Atmosphere is therefore not a universal key to the social but a specific stratum of it; the perceptual-affective dimension that other categories presuppose without thematizing. What classical sociology lacked, and what Schmitzian neophenomenology formulated with particular systematicity, is the ontological clarification of this nucleus: the recognition

that atmospheres are not merely effects of structures or reflections of collective representations but affective realities with a consistency of their own. The proto-atmospheric genealogy is therefore not merely an exercise in conceptual archeology but a recognition of a dispersed conceptual web that can be gathered within a theoretical framework capable of extending its analytical scope. Contemporary sociology, to which we now turn, carries this task forward.

4. From Contemporary Sociology to the Analytical Dimensions of the Concept

Contemporary sociology, from the 1970s onward, does not merely extend the genealogy with additional names; it provides tools for grounding the analytical dimensions through which the concept of atmosphere can be defined. Three authors suffice for the purpose. Goffman's analysis of the interaction order and frame breaks (Goffman 1959; 1974) establishes atmosphere as an observable situational phenomenon with thresholds, indicators, and points of crisis. The "definition of the situation" is not simply a cognitive frame that individuals deliberately apply to experience but a pre-reflective orientation toward a situational quality already at work before the participants begin to manage it. The concept of *keying*, developed in *Frame Analysis* (1974), describes how the tonality of a situation can be radically transformed—for example, when a quarrel becomes a game or a liturgy degenerates into parody. Certain actions alter the overall affective quality of an event even before its propositional content is fully defined. Goffmanian situations are therefore not merely containers within which action unfolds but atmospheric events: configurations of corporeal co-presence, reciprocal attention, and affective involvement that generate a specific tonality as an emergent effect not deliberately produced by any single participant. Collins, with his theory of *Interaction Ritual Chains* (Collins 2004), as anticipated in the discussion of Durkheim, describes the spontaneous generation of emotional energy through co-presence, shared focus, and rhythmic synchronization—the emergent pole of atmospheric production. The Collinsian concept of *emotional entrainment* describes how bodies synchronize their rhythms during interaction, producing a shared affective tonality that participants experience as arising from the situation rather than from themselves. In Schmitzian terms, Collins describes the generation of collective atmospheres through corporeal synchronization: the mechanism through which effervescence, in the Durkheimian sense, produces a collective affective reality with its own coercive power. Hochschild, through her analysis of emotional labor (Hochschild 1983), describes the opposite pole: the intentional production and institutional regulation of feeling. Spontaneous genesis and deliberate fabrication are not two distinct phenomena but two opposite ends of a single axis. In *The Managed Heart* (1983), Hochschild shows that the emotional tonality of commercial service interactions (the cordiality of the flight attendant or the pressure of debt collection) is not simply a spontaneous expression of individual feeling but a managed performance governed by organizational "feeling



rules" that determine which affective quality should be produced and maintained. The flight attendant does not merely display cordiality: she produces an atmosphere of safety, care, and pleasantness that the passenger experiences as a quality of the situation rather than as the product of labor. Hochschild's analysis thus identifies a crucial dimension of a sociological theory of atmospheres: they may emerge spontaneously from interaction but can be deliberately designed, managed, and commercialized as components of the service experience.

Other contributions can be situated along this trajectory: Bourdieu's *habitus* as the corporeal sedimentation of long-duration structural conditions, Maffesoli's neo-tribalism, Latour's attention to nonhuman actants within the affective web of situations, Sloterdijk's spherological ontology, and, in the Anglo-American tradition, the affective turn's focus on the prepersonal transmission of affect (Brennan 2004; Anderson 2009). Each adds a specification concerning the scale or materiality of the phenomenon without altering its overall configuration. From these contributions, three analytical dimensions emerge, along which we will define social atmosphere in the following section. The first is *intentionality*, ranging from spontaneous genesis (Collins) to deliberate fabrication (Hochschild). The second is *spatiotemporal scale*, ranging from the ephemeral interactional event (Goffman) to long-duration configurations sedimented by structures (Bourdieu and, earlier, Marx and Tocqueville). The third is *mode of reproduction*: the way an atmosphere either dissipates with the occasion or stabilizes by anchoring itself to material and symbolic devices. These are not types of atmosphere but axes of variation that every atmosphere combines; the definition developed below rests on this three-dimensional space framework.



5. Toward a Sociological Definition of the Social Atmosphere

Understanding the morphology of a social atmosphere (how it is born, thickens, propagates, and dissolves) is perhaps the most original contribution a sociological theory can make to the study of atmospheres, which has remained largely within philosophy and aesthetics. From a sociological perspective, an atmosphere has a history: it is not a stable datum but a dynamic process that passes through identifiable phases: genesis, condensation, transmission, and dissolution.

The *genesis* of an atmosphere occurs through what Collins would call the conditions of a successful interaction ritual: corporeal co-presence, shared attentional focus, common feeling, and rhythmic synchronization of bodies (Collins 2004). Not every instance of co-presence generates an atmosphere of equal intensity. Certain thresholds, critical densities, and combinations of situational elements, once reached, trigger a shared affective quality that exceeds each participant. The Durkheimian lesson remains fundamental: atmospheres are paradigmatically produced in the assembly, through the reciprocal involvement of bodies in a shared space. The ritual assembly, however, is only a limiting case; atmospheres also emerge in ordinary and routine situations whenever corporeal co-



presence reaches sufficient attunement. The *condensation* of an atmosphere occurs through what Schmitz calls anchoring (*Verankerung*): diffuse affective quality progressively thickens around elements of the situation that become poles of radiation (Schmitz 2014; Griffero 2014). The totem in a ceremony, the flag in a demonstration, and the stage in a concert are poles of atmospheric condensation (situational elements that concentrate, reflect, and amplify collective affective force). This anchoring mechanism gives atmospheres a degree of stability and reproducibility: the atmosphere of a ceremony does not begin anew at each celebration but can be reactivated through the repetition of situational elements that have previously functioned as poles of condensation.

The *transmission* of an atmosphere occurs, as Brennan (2004) has shown, through channels that precede symbolic communication: biochemical, postural, rhythmic, and tonal. Bodies in co-presence attune to one another before exchanging words or intentional signals. This corporeal transmission allows an atmosphere to propagate within a situation and beyond its original boundaries: an affective quality generated in an assembly can "contaminate" those who were not present through the bodies of participants who carry the affective trace of the experience. Here, Bateson's notion of an ecology of mind becomes productive: the "pattern that connects" is a principle of organization that traverses living systems beyond individual boundaries. It provides a formal structure for understanding how atmospheres propagate from one body to another and from one situation to another (Bateson 1979).

The *dissolution* of an atmosphere does not take a single form. The most conspicuous is rupture: what Goffman would call a frame break, in which an element shatters the shared focus and interrupts bodily attunement, as in embarrassment, scandal, or a gaffe that reveals, in the crisis, the structure of the violated field (Goffman 1974). Yet atmospheres do not always fade abruptly. Some attenuate through the exhaustion of attention or corporeal density, like a party that gradually frays; others transform into a different tonality, as emotion gives way to weariness or euphoria to disenchantment; others are replaced when a new focus imposes itself and establishes another atmosphere. Rupture, attenuation, transformation, and replacement are therefore distinct modes of dissolution, with different temporalities and indicators. Theory must discriminate among them, rather than reduce dissolution to the suggestive but partial image of abrupt interruption.

We take up the three analytical dimensions grounded in Section 4 here to show their heuristic yield, recognizing that the same atmosphere can combine them simultaneously. The first is *intentionality*: an atmosphere may emerge spontaneously from interaction, without anyone having designed it Durkheimian effervescence, Collinsian emotional energy, or result from deliberate situational engineering through architecture, lighting, music, or interaction protocols designed to produce a particular effect (Böhme 2017; Pine & Gilmore 1999), extending to the emotional labor through which a service worker uses voice and body to fabricate an atmosphere that is not his or her own but that of the organization (Hochschild 1983). The second is *spatiotemporal scale*, ranging from the ephemeral atmosphere of an encounter to long-duration atmospheres sedimented in economic and spatial

structures, such as alienation, habitus, and mild despotism. The third is *mode of reproduction*: some atmospheres exhaust themselves in the event, whereas others stabilize because they are anchored to material and symbolic devices that regenerate them. These dimensions, however, are intertwined. A designed atmosphere (the playlist and lighting of a shop, for example) may produce emergent effects not anticipated by the designer while simultaneously being conditioned by a broader structure, such as the economy of consumption, that no individual decorator controls. To distinguish "emergent," "designed," and "structural" atmospheres as separate genres would therefore mistake axes of a single analytical space for distinct species.

Finally, social atmosphere is distinguished from contiguous concepts. It does not coincide with the *collective emotional climate* as conceptualized in social psychology: emotional climate refers to the distribution or prevalence of individual emotional states within a population, whereas atmosphere is an emergent affective quality generated through the interaction between participants and their environment. It therefore cannot be reduced to the sum of individual emotions. Nor does it coincide with Durkheimian *effervescence*, which refers specifically to the affective quality generated in ritual assemblies at moments of exceptional interactional density. Atmosphere is more pervasive, characterizing everyday and routine situations as well—the atmosphere of an office on a Monday morning no less than of a religious ceremony. Finally, it does not coincide with individual or collective *mood* (*Stimmung* in the narrower sense): mood is a background affective orientation that a subject may carry from one situation to another, whereas atmosphere is situationally anchored. A subject may enter a situation in a gloomy mood and find himself swept up in an atmosphere of lightness; the two dimensions intersect but remain analytically distinct.

Social atmosphere can therefore be summarized as follows: a situational and supra-individual affective reality, endowed with a spatiality of its own, generated through co-presence (corporeal in the paradigmatic case, but also mediated, distributed, or asynchronous) in relation to an environment; anchored to concrete situational elements and their poles of radiation; elaborated and transmitted through the imaginary; and capable of orienting action and perception before conscious deliberation. It is the category that a sociology of atmospheres places at the center of its agenda: not a metaphorical or purely descriptive notion, but an analytical instrument for illuminating a dimension of the social that categories of structure, norm, and rational action leave in shadow; the affective quality of the relational and environmental field in which human beings live, act, and recognize one another before they can name it.

6. Imaginative Atmospheres and Atmospheric Imaginary

The preceding survey has shown how sociological discourse, despite its long lack of an explicit lexicon for thematizing atmosphere, contains intuitions, descriptions,



and analytical categories that converge from different angles on the same conceptual nucleus. The question at the heart of this article nevertheless remains: What relation exists between atmosphere and the imaginary?

This theoretical-analytical juncture has not been fully developed even within German neophenomenology, which has focused predominantly on the perceptual, corporeal, and emotional dimensions of atmospheres and paid less attention to how they are configured through collective thought, myths, narratives, images, aesthetic products, memories, and shared practices. The question, then, is how atmospheric feeling is imaginatively elaborated and, conversely, how the imaginary, emerging from representation, acquires sensible presence and orients the affective quality of social environments.

To distinguish these two directions analytically, we call imaginative atmospheres the situated configurations in which feeling and imagining are attuned through reciprocal action in the here and now of experience; atmospheric imaginary, by contrast, refers to the capacity of symbolic and cultural forms to exceed their objectual delimitation, radiate sensibly into environments, and predispose social experiences. Imaginative atmospheres thus belong to the *instituting* dimension of associated life, whereas atmospheric imaginary belongs to the relatively *instituted* dimension of the forms through which associated life objectifies itself. The relation between these poles is circular rather than linear: there is no before and after. When individuals meet, they generate a determinate symbolic-perceptual sphere in relation to an environment that is not merely natural but socially constituted by representations, objects and technologies, architectures and urban structures, and other atmospheric manifestations of the imaginary within a given geocultural context. The distinction is therefore analytical and ideal-typical rather than an ontological dichotomy: the two poles are abstractions of the same process and, in reality, are always co-present and reciprocally transform one another.

6.1 From Instituting Imaginary to Sensible Forms

This polarity between the instituting and the instituted has a theoretical precedent: it's about one of the major pairs of twentieth-century social thought, Cornelius Castoriadis's distinction between the instituting and instituted imaginary (Castoriadis 1975). For Castoriadis, every society institutes itself by creating a magma of imaginary significations (the figures, myths, and ideas through which a historical world gives itself meaning). This creative power, the instituting imaginary, becomes deposited and rigidified in institutions and consolidated significations, the instituted imaginary, which in turn tend to conceal their origins and present themselves as a natural order. The correspondence with our pair is clear: the atmospheric imaginary, in its crystallized and relatively durable forms, stands on the instituted side, while imaginative atmospheres, capable of becoming "incubators of new images" that challenge the given order, contain something of the instituting moment. The circularity between life and form thus finds in Castoriadis an ontological grounding: forms draw on what institutes them and can always be instituted otherwise.





The correspondence, however, is not identity, and signaling this gap is essential to avoid presenting a derivation as something it is not. Castoriadis conceives the imaginary as signification, not sensation: his account concerns the institution of meaning at the level of society as a whole and its self-representation, while remaining programmatically distant from the perceptual and corporeal sphere, even polemicizing against approaches that reduce the imaginary to the mere production of images. Our pair performs the inverse movement. What interests Castoriadis less (the way a signification becomes the air one breathes, a tonality that envelops a body, or a feeling shared in a situation) is precisely our object. We reintroduce the sensible and *leiblich* dimension that the Castoriadian ontology subordinates to signification. Whereas Castoriadis privileges creation and rupture (the irruption of the new that refounds a world) we emphasize the continuous, everyday, and microscopic circulation between feeling and imagining, which requires no such refoundation to operate. In brief, we take from Castoriadis the instituting/instituted polarity and bring it from the realm of significations to the flesh of situations.

If Castoriadis provides the dynamic (the relation between what institutes and what is instituted) we must still account for the quality of the imaginary: an imaginative atmosphere is never generic but has a color, a style, a determinate symbolic timbre. Here the anthropology of the imaginary of Gilbert Durand (1960) becomes useful. Durand organizes images into symbolic regimes: a diurnal regime, governed by antithesis, separation, and heroic ascent, and a nocturnal regime, characterized by the mystical inversion of fusion and the dramatic synthesis of the cycle. These are connected by the *trajet anthropologique*, the continuous exchange between the subject's drives and the solicitations of the environment. Transposed to our terrain, Durand's regimes function as a grammar of tonalities: they provide the qualitative repertoire through which an atmospheric imaginary gives a situation its particular style. Atmospheres of order, boundaries, and heroic mobilization (the parade, tribunal, or rally) evoke a diurnal regime; those of intimacy, warmth, and fusion (the vigil, feast, or recollection) evoke a nocturnal one. Durand thus offers what Castoriadis lacks: a typology of imaginative qualities and, with it, a means of specifying not only that an atmosphere is imaginatively configured but how.

Durand's universalist tendency must likewise be kept at a distance: his regimes risk becoming rigid, ahistorical archetypes or anthropological invariants removed from social change. We therefore treat them as a heuristic of qualities, not a taxonomy of human constants; as historically filled repertoires rather than eternal molds. What neither Castoriadis nor Durand provides is precisely what constitutes Simmel's contribution. Castoriadis theorizes the institution of meaning but pays less attention to the sensible; Durand classifies styles of the imaginary but detaches them from situated social interaction. Neither fully theorizes the mediation between the two: how, in the here and now of associated life, a signification becomes perceptible and a feeling takes form.

6.2 *Stimmung and Imaginative Atmospheres*



This is precisely Simmel's territory. His sociological aesthetics, concept of *Stimmung*, sociology of the senses, and concept of sociation show how the imaginary becomes atmosphere through the microscopic interactions among bodies and how atmosphere becomes sedimented in durable forms through sociation. In this way, Simmel restores the sensible circulation of the instituting/instituted pair and the historical genesis of symbolic regimes. He is therefore not a third name alongside the two but the juncture that allows them to be held together without either disembodiment meaning or reifying forms. On this basis, we can turn to Simmel's sociological aesthetics. Although he develops neither the concept of atmosphere nor that of the imaginary systematically, his impressionistic analyses of modernity provide a framework for thinking about the social relation between them beyond the description of affective environments, urban emotional tonalities, sensory encounters, and the orienting force of spaces and rhythms of collective life (Wolff 1950; Frisby 1992). Because this framework also encompasses the imaginary, Simmel must be distinguished from the other theorists of atmospheres. In an atmospheric rereading, he allows us to understand atmospheres as conformations in which the spiritual meanings of associated life become sensible.

The Simmelian conception of spirit has no religious, metaphysical, or unconscious connotation. It indicates the human capacity to transcend the immediacy of life (*Leben*) at the level of representation, where biological and social facts acquire sense and meaning through what he calls an "intangible intersubjective substance" that could be designated as the "collective psyche" (Simmel 1890: 22–23).

The collective psyche, like the individual psyche, activates an ambivalent dynamic: it synthesizes reality while simultaneously expanding it. These are the two aspects of representation or, in Simmelian terms, of the process of spiritualization through which life becomes something more than life (*Mehr-Leben*). On the one hand, representation brings "the mere contiguity of things in time and space back to the synthetic unity of an image, a concept, a proposition" (Simmel 1897: 131). By giving sensory stimuli form within an intelligible image, it necessarily captures less than the inexhaustible multiplicity of reality. On the other hand, representation expands reality by enriching it with extrasensory contents: states of mind, memories, meanings, expectations, and narratives.

The image can therefore be defined, consistently with Simmel's perspective, as a spiritualized perceptual conformation capable of influencing and, in some cases, orienting human behavior. Simmel is explicit: "images, however negatively characterized, are always the presupposition, the material and the guide of our practical action insofar as through it we put ourselves in contact with the world" (Simmel 1900: 161–162). Within his epistemological framework, reality is a spiritualized vision of the world produced "by that mode of imagining that must lie at the base so that we can act usefully" (Simmel 1912: 59). This mode of imagining is not, however, disembodied: it arises from a body situated within a sensible and affectively connoted environment.

The consequence of this framing is significant: Simmel makes it possible to conceptualize the imaginative atmosphere. The human being, he suggests, does not

simply perceive the world but simultaneously imagines it. Existence unfolds within an environmental field in which perception and imaginative elaboration interact, sometimes reinforcing and sometimes disrupting one another, thereby predisposing the field of experience.

Simmel captures this dynamic through the concept of *Stimmung*. Derived from *Stimme* ("voice") and *stimmen* ("to tune"), the term denotes the affective unity through which a sensory multiplicity is experienced as an overall configuration. It is neither a purely subjective nor an objective property of things, but a sphere of resonance in which sensory perception and imaginative elaboration acquire a common tonality. His *Philosophy of Landscape* (Simmel 1913) is exemplary in this regard. When we encounter trees, valleys, mountains, lakes, rivers, coasts, and gulfs as a sensory continuum, we do not yet have a landscape. Landscape emerges when imagination selects these elements from the continuity of nature and forms them into a unitary configuration with a determinate *Stimmung*. Representation thus breaks the natural continuity of things and recomposes them as a unified vision; hence, "where we actually see a landscape and no longer a sum of individual natural objects, we have a work of art in its nascent state" (Simmel 1913: 77). Landscape is therefore neither reducible to its natural elements nor an arbitrary mental creation: it is an imaginative conformation of nature whose formal unity is experienced simultaneously as an affective tonality.

A similar dynamic operates in Simmel's sociology of interaction. Rather than reducing society to an economic structure, collective consciousness, or a unified system of values, Simmel focuses on the elementary processes of association through which individuals look at one another with jealousy, dine together, appear likable or unlikable, dress for one another, form amorous or instrumental relations, or simply ask one another for directions (Simmel 1908a: 78). These apparently ordinary interactions constitute the molecular processes through which social bonds are formed, sustained, transformed, and dissolved. Society is thus woven through the dense web of reciprocal action that sustains "all the variety and unity of this life of society, so clear and so enigmatic" (ibidem: 79). Reworking *Stimmung* in this sociological direction, social *Stimmung* can be understood as the tonality of collective experience produced when individuals, through interaction, attune feeling and imagining within a shared configuration. A feast, ceremony, political demonstration, or metropolitan street activates not only immediate sensation but also images of community, authority, danger, belonging, estrangement, equality, or transgression. Social atmospheres can therefore be understood as affective tonalities imaginatively configured through reciprocal action.

This is particularly evident in Simmel's analysis of sociability (Simmel 1910). Here, individuals associate as if temporarily equal, suspending the asymmetries of the broader social order. Sociability produces a resonance grounded in the pleasure of co-presence and gives sensible form to an image of harmonious community. The imaginary, therefore, need not derive from an already constituted myth or symbolic system; it can emerge atmospherically from reciprocal interaction itself.



Simmel's attention to the material details of everyday life further illuminates the nexus between feeling and imagining. In his discussion of adornment, for example, the brooch simultaneously expresses the wearer's personality and amplifies its presence within interaction, transforming the self into a public image (Simmel 1908b). Perfume similarly transforms bodily odor into an artificial olfactory atmosphere oriented toward producing a particular impression on others (ibidem: 558–559). Through ornaments, clothing, and scent, subjective qualities become sensible and socially consequential.

This leads to Simmel's *Sociology of the Senses* (1907), in which sight, hearing, smell, and touch are analyzed as distinct modalities through which social relations are constituted. Each sense establishes particular regimes of proximity and distance, involvement and separation, reciprocity and asymmetry (Howes 2003; Vannini, Waskul & Gottschalk 2012). From the perspective of the imaginary, these sensory regimes are also socially ordered by symbolic distinctions that shape what is experienced as pleasant or unpleasant, pure or contaminated, familiar or foreign, refined or vulgar odor. Sensory experience is therefore never socially neutral: it participates in the imaginative ordering of bodies, spaces, and relations.

6.3. Sociation and the Atmospheric Imaginary

Simmel's sociology of senses makes it possible to understand the imaginative atmospheres as affectively qualified relational fields in which individuals resonate as parts of an overall configuration. His analysis of the material forms of associated life (objects, works of art, architecture, cities, ornaments, and clothing) provides a complementary route for understanding the atmospheric imaginary: the capacity of representations and cultural forms to extend beyond the sphere of collective meaning and become sensibly present in bodies, objects, spaces, rhythms, and relations, thereby giving them a common style.

The church, to return to the earlier example, illustrates this process. Through its architecture, materials, furnishings, iconography, and ritual objects, it renders the religious imaginary sensibly present and objectifies it in a form capable of predisposing an atmospheric field. Within this field, reciprocal interaction may attune itself to tonalities of recollection, solemnity, and elevation. Yet the architectural configuration does not determine the experience mechanically: the same space may evoke disquiet, estrangement, aesthetic curiosity, or indifference. The atmospheric imaginary therefore predisposes and orients without fully determining the imaginative atmosphere as it is concretely lived.

Stated in general terms, if the imaginative atmospheres of the social attune feeling and imagining in reciprocal action here and now, the atmospheric imaginary designates the process through which this attunement is objectified, through sociation, in relatively durable cultural forms. The term sociation translates *Vergesellschaftung*, which Simmel uses to indicate the concatenation of reciprocal actions within an already culturalized world composed of relational, institutional, expressive, material and religious forms (Simmel 1984: 630–631). Once objectified,

however, these forms acquire an autonomous existence (*Mehr-als-Leben*) that can conflict with the vitality of reciprocal action. They are therefore destined to dissolve and make way for new forms. Reciprocal action is an incessantly creative and destructive process in which nothing remains fixed, since all historical-social formations undergo continuous change (Simmel 1918: 13). In each epoch, the forms produced through sociation tend to crystallize into a specific imaginative configuration, a symbolic matrix capable of conferring a common style on the social construction of reality. This is what Simmel makes explicit in *The Conflict of Modern Culture* (1918):

In every great epoch of civilization endowed with sharply carved characters, one can perceive a central concept from which the spiritual movements spring and into which, together, they seem to flow; and this, whether the epoch itself possesses an abstract consciousness of that concept, or whether the concept forms only the ideal point of irradiation of those movements, whose nature and meaning for the epoch only one who observes later manages to know. Each of these central concepts naturally meets with deviations, distortions, and oppositions, but with all this remains the hidden king of that era of spirit (Simmel 1918: 18).

The “central concept” of an epoch can be reread as its dominant imaginative nucleus: not an isolated representation but a center of convergence and irradiation capable of conferring a common style on the spiritual movements and cultural objectifications of associated life. As Simmel specifies with reference to Western civilization, this center changes over time: in Greek classicism, it was the idea of being; in the Middle Ages, the concept of God; in the Renaissance, the idea of nature; and in the eighteenth century, the ego (ibidem: 19). These historically determined symbolic matrices operate as centers of convergence and irradiation for the collective meanings that give form to the social reality of an epoch. The morphological order of culture thus gives consistency to the imaginary, transforming it into a visible, tangible, and analyzable atmospheric environment.

If society is a work of art, created through sociation according to a determinate imaginative style, Simmel takes the methodological path of sociological aesthetics to observe, in every segment of reality and in the exterior and transient aspects of things, the spiritual character of associated life (Davis 1973). Through this lens, the pyramid can be understood as an atmospheric architecture in which the theocratic imaginary becomes sensible through the progressive symmetrical reduction of its volumes toward the apex, culminating in the sacred figure of the pharaoh. The practical ends of this despotic and superhuman power become embodied in the pyramid: without this material form, the theocratic imaginary could neither acquire the same sensible presence nor radiate with comparable force into collective life.

Simmelian aesthetics is therefore not reducible to a sociology of art understood as a specialist field concerned with collective phenomena (Vozza 2002: 55; Mele 2006: 11–12). Rather, it is a method through which Simmel enters into resonance with the



forms produced by sociation and grasps their spiritual order through their sensible manifestations.

Sociological aesthetics is thus simultaneously a phenomenology and a physiognomics of historical-social forms (Gurisatti 2006: 395–401). This approach becomes particularly significant in Simmel's analysis of modern life, an epoch characterized by the absence of a single central concept and by the permanent conflict among heterogeneous conceptions of the world. In this context, money assumes the role of dominant symbolic form of the modern cosmos, capable of neutralizing qualitative differences by translating them into quantitative equivalences.

Going beyond the narrow ambit of economic science and without reducing money to material relations alone, Simmelian aesthetics grasps it as a spiritual form in which "deeper currents whose presuppositions are psychological and, indeed, metaphysical" converge (Simmel 1900: 86–88). Like an abstract god, money transforms the qualities of things, persons, social bonds, and conceptions of life into quantities, patrimonial value, and units calculable in view of future gain.

The metropolis is the artificial environment in which the objective spirit of monetary modernity assumes an atmospheric character, extending into everyday life and penetrating the psyche of individuals. Unlike the slower rhythms of provincial and rural life, the metropolis is a frenetic and shocking atmospheric space produced by the rapid succession of contrasting stimuli, the turnover of fashions and lifestyles, and the acceleration of time, which intensifies the nervous life of its inhabitants.

To shield himself from these shocks, the metropolitan individual reacts principally with the intellect and assumes the ideal-typical figure of the *blasé*, for whom everything appears on a greyscale, within an indistinct affective tonality in which the qualitative and sentimental nuances of social relations are lost. This adaptation, however, also leads him to incorporate the philosophy of money: the cynical attitude toward the qualities of things and persons, the individualistic conception of freedom, the calculation of social bonds in utilitarian terms, the rationalization of action in pursuit of gain, and the orientation of desire toward external goods. The metropolis is therefore more than a large city: it is the atmospheric space in which the spirit of money and the subjective spirit attune themselves with particular intensity.

In summary, Simmel's approach allows us to identify the bond between atmosphere and imaginary along two complementary directions: life and form. On the side of life, this bond appears in the imaginative configurations of reciprocal action, in which individuals perceive and imagine themselves within a common feeling experienced in the here and now. However evanescent, the imaginative atmosphere constitutes the affective tonality of being together in a determinate space and time. On the side of form, the bond between the atmosphere and imaginary is exteriorized through sociation in relatively durable configurations, shaped by culturally defined spiritual principles. The atmospheric imaginary is, in this sense, the sensible and radiating dimension assumed by symbolic nuclei when they become objectified in institutions, architectures, artefacts, forms of knowledge, norms, and expressive languages. Such forms do not determine experience



univocally but orient reciprocal action and predispose certain imaginative atmospheres rather than others.

The two dimensions are not separate. Forms of the atmospheric imaginary predispose certain imaginative atmospheres; the latter, however, can become incubators of new images, meanings, and conceptions of the world that enter into conflict with the instituted reality and, in determinate historical circumstances, transform it. This occurred, for example, in the salon atmospheres of the eighteenth-century Parisian intellectual élites, in which Enlightenment ideas thickened and took form.

There is, then, a relational and recursive dynamic between imaginative atmospheres and atmospheric imaginary, analogous to that between life and form, through which the process of sociation is continually reproduced and transformed. Simmel constitutes the central theoretical and methodological reference for this proposal. His sociological aesthetics is an analytical vision of social surfaces inspired by Goethe's maxim that "let us seek nothing behind the phenomena: they themselves are the theory" (Goethe 1833, 1983). Profoundly influenced by Goethean morphology (Marzo 2007), Simmel does not seek behind associative phenomena an unconscious or economic structure that would exhaust their meaning, but observes what the phenomena themselves disclose. By valorizing the sensible sphere and rehabilitating it as an instrument of knowledge, the aesthetic approach enables the sociologist to capture and understand the atmospheres of the social imaginary.

The scheme should be read as a heuristic rather than an ontological division. The distinction between imaginative atmosphere and atmospheric imaginary is analytical and ideal-typical: in associated life, the two poles are co-present and continually pass into one another. The scheme separates them for the purpose of observation and comparison, not because they exist independently.



Dimension	Imaginative atmosphere	Atmospheric imaginary
Definition	Situated affective configuration in which, in the here and now of interaction, feeling and imagining are attuned among co-present bodies.	Capacity of symbolic and cultural forms (architectures, objects, rites, styles, and narratives) to exceed their object, radiate sensibly, and predispose atmospheres.
Mechanism	Focusing attention, rhythmic synchronization, pre-symbolic affective contagion (Collins 2004; Brennan 2004), and anchoring to situational poles.	Sedimentation and objectification of feeling through sociation; codification within a symbolic regime that imprints a style.
Temporality	Ephemeral and situated: born, intensifies, transforms, or breaks with the situation.	Relatively durable: persists beyond individual situations and predisposes them; changes through historical shifts,



Dimension	Imaginative atmosphere	Atmospheric imaginary
		but may also undergo rapid ruptures and recompositions.
Observable indicators	Bodily and rhythmic synchronies, prosody and posture, density and direction of attention, markers of rupture (embarrassment, silences), and thresholds of entry and exit.	Recurring iconographic and narrative motifs, material anchoring devices (architectures, interfaces, ritual objects), shared styles, and the “central concept” of an epoch or an environment.

TAB. 1 - *Synoptic scheme of the imaginative atmosphere and atmospheric imaginary*



7. Conclusions

The path traveled has intended to show that atmospheres are not an impalpable residue to be left to aesthetics or psychology, but a social reality in their own right: situated and supra-individual affective configurations, endowed with a spatiality of their own, produced through the co-presence of bodies in relation to the environment and anchored to concrete elements of the situation. Bringing them within the framework of the historical-social imaginary has allowed us to withdraw them both from structural determinism and from pure phenomenology, restoring to them a genesis, a history, and a direction. The pair *imaginative atmospheres/atmospheric imaginary* does not merely classify phenomena: it names the living circularity between feeling attuned in reciprocal action and the cultural forms that objectify and transmit it. It is in this circularity, rather than at either of its extremes, that the dark matter of social facts becomes observable.

The testing ground of the proposal will necessarily be empirical: the task of the present contribution is to prepare its lexicon, distinctions, and indicators. Several paths follow from this framework. In urban settings, *ambiances* (Thibaud, 2015) and the phenomenology of the city (Hasse 2008) show how squares and transit spaces produce tonalities that orient behavior and belonging. In organizations, the emotional tonality of workplaces, from Hochschild's emotional labor to Julmi's (2017) atmospheres of enterprise, can be observed as a device of production rather than simply as a psychological climate. Politically, collective atmospheres allow us to reread the effervescence of movements, the fabrication of populist states of mind, and resentment as affective matter that thickens and propagates before becoming discourse. The digital sphere presents a further challenge: platforms and algorithmic environments generate tonalities such as the restlessness of infinite scrolling, viral euphoria and indignation, and the connected solitude of the "swarm" (Han 2013), often in the absence of full corporeal co-presence. Closely related is the experience



economy, in which the aestheticization of commercial spaces (Böhme 1995; Biehl-Missal & Saren 2012) reveals deliberately engineered atmospheres. These fields converge on a methodological question: how does one observe a *quasi-thing*? The answer calls for sensible methods, including multisensory ethnography, walk-alongs, thick description, and analysis of the material and symbolic devices that function as poles of radiation.

The framework also has applied implications. Architectural and urban design can treat the care of atmospheres as part of its mandate, particularly in spaces of care, hospitals, residential facilities, and therapeutic environments, where atmospheric quality may bear on well-being. In organizations, it permits intervention not through motivational rhetoric alone but through the material, rhythmic, and symbolic anchorings that produce organizational climates. In marketing and communication, by contrast, it raises an ethical question: distinguishing arrangements that welcome from forms of manipulation that capture becomes a deontological problem, particularly in political communication, where the instrumental production of fear, indignation, and belonging is a significant concern for democratic life.

It is here that the sociology of atmospheres reveals its constitutive ambivalence and, with it, its task. Atmospheres can be fabricated, sold, and manipulated, but they also enable collectivities to experience cohesion, imagine alternatives, and contest the existing order. The same dark matter that feeds the conformism of consumption can become an incubator of emancipatory imaginaries. Rendering this matter visible—showing how atmospheres of the imaginary orient associated life without ever appearing fully in light—is therefore not merely a descriptive refinement but a critical gesture: a precondition for social actors to recognize, rather than merely undergo, the air they breathe. The *imago* from which we set out is not an evanescent shadow but the sensible form in which a society breathes itself; learning to read it remains, for sociology, a task barely begun.



Bibliography

- Alexander J. C. (1990). *Durkheimian Sociology: Cultural Studies*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Anderson B. (2009). Affective atmospheres. *Emotion, Space and Society*, 2(2), 77-81.
- Anderson B. (2014). *Encountering Affect: Capacities, Apparatuses, Conditions*. Farnham, Ashgate.
- Bellah R. N. (2011). *Religion in Human Evolution: From the Paleolithic to the Axial Age*. Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Bellah R. N., Madsen R., Sullivan W. M., Swidler A. & Tipton S. M. (1985). *Habits of the Heart: Individualism and Commitment in American Life*. Berkeley, University of California Press.
- Bennett J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, Duke University Press.
- Biehl-Missal B. & Saren M. (2012). Atmospheres of seduction: A critique of aesthetic marketing practices. *Journal of Macromarketing*, 32(2), 168-180.
- Böhme G. (1995). *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Böhme G. (2017). *The Aesthetics of Atmospheres*. London, Routledge.
- Bourdieu P. (1980). *Le sens pratique*. Paris, Minuit.
- Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Cambridge, Polity Press.
- Brennan T. (2004). *The Transmission of Affect*. Ithaca, Cornell University Press.
- Cantó-Milà N. (2005). *A Sociological Theory of Value: Georg Simmel's Sociological Relationism*. Bielefeld, transcript.
- Castoriadis C. (1975). *L'institution imaginaire de la société*. Paris, Seuil.
- Collins R. (2004). *Interaction Ritual Chains*. Princeton, Princeton University Press.
- Crossley N. (2001). *The Social Body: Habit, Identity and Desire*. London, Sage.
- Csordas T. J. (ed.) (1994). *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Davis M. S. (1973). *Georg Simmel and the Aesthetics of Social Reality*. *Social Forces*, 51(3), 320-329.





- Durand G. (1960). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris, PUF.
- Durkheim É. (1893/1984). *The Division of Labour in Society*. London, Palgrave Macmillan.
- Durkheim É. (1895/2013). *The Rules of Sociological Method*. London, Palgrave Macmillan.
- Durkheim É. (1912/1995). *The Elementary Forms of Religious Life*. New York, Free Press.
- Fields K. E. (1995). *Translator's Introduction: Religion as an Eminently Social Thing*. In É. Durkheim (Edited by), *The Elementary Forms of Religious Life*. New York, Free Press.
- Frisby, D. (1981). *Sociological Impressionism: A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory*. London: Heinemann.
- Frisby D. (1992). *Simmel and Since: Essays on Georg Simmel's Social Theory*. London, Routledge.
- Frisby D. (2001). *Cityscapes of Modernity: Critical Explorations*. Cambridge, Polity Press.
- Goffman E. (1967). *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*. New York, Aldine.
- Goffman E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York, Doubleday.
- Goffman E. (1974). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. New York, Harper & Row.
- Griffero T. (2013). *Quasi-cose. La realtà dei sentimenti*. Milano, Mondadori.
- Griffero T. (2014). *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*. Farnham, Ashgate.
- Gugutzer R. (2017). Leib und Situation. Zum Theorie- und Forschungsprogramm der Neophänomenologischen Soziologie. *Zeitschrift für Soziologie*, 46(3), 147-166.
- Gugutzer R. (2022). *Soziologie des Körpers*. Bielefeld, transcript.
- Gugutzer R. (2023). *Das Pathos des Sozialen. Beiträge zur Neophänomenologischen Soziologie*. Velbrück Wissenschaft, Weilerswist.
- Gurisatti G. (2006). *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*. Macerata, Quodlibet.
- Heidegger M. (1927/2010). *Being and Time*. New York, The State University of New York Press (SUNY Press).
- Han B.-C. (2013). *Im Schwarm. Ansichten des Digitalen*. Berlin, Matthes & Seitz.



- Hasse, J. (2008). *Die Stadt als Wohnraum*. (ed.). Freiburg, Karl Alber.
- Hochschild A. R. (1983). *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. Berkeley, University of California Press.
- Howes D. (2003). *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Husserl E. (1913/1950). *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Den Haag, Nijhoff.
- Joa,, H. & Knöbl, W. (2009). *Social Theory: Twenty Introductory Lectures*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Julmi, C. (2017). *Situations and Atmospheres in Organizations: A (New) Phenomenology of Being-in-the-Organization*. Milano: Mimesis International.
- Latour B. (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford, Oxford University Press.
- Levine D. N. (ed.) (1971). *Georg Simmel: On Individuality and Social Forms*. Chicago, University of Chicago Press.
- Maffesoli M. (1988). *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*. Paris, Méridiens-Klincksieck.
- Marzo P. L. (2007). *Le metamorfosi: natura, artificio e tecnica*. Milano, Franco Angeli.
- Manent, P. (1982). *Tocqueville et la nature de la démocratie*. Paris, Julliard.
- Marx K. (1844/1975). *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*. In *Marx & Engels Collected Works*. Lawrence & Wishart/International Publishers.
- Marx K. (1867/1975). *Capital: A Critique of Political Economy, Volume 1*. London, Penguin Classics.
- Marx K. & Engels F. (1845-1846/1975). *The German Ideology*. In *Marx & Engels Collected Works*. Lawrence & Wishart/International Publishers.
- Masullo A. (2003). *Pati. Il poter essere nell'agire passivo dell'esperienza*. Napoli, Filema.
- Mele V. (2006). *Estetica e sociologia*. Roma, Armando.
- Pickering W. S. F. (1984). *Durkheim's Sociology of Religion: Themes and Theories*. London, Routledge & Kegan Paul.
- Pine B. J. & Gilmore J. H. (1999). *The Experience Economy: Work Is Theatre and Every Business a Stage*. Boston, Harvard Business School Press.



- Postone M. (1993). *Time, Labor, and Social Domination: A Reinterpretation of Marx's Critical Theory*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Putnam, R. D. (2000). *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. New York, Simon & Schuster.
- Pyyhtinen O. (2018). *The Simmelian Legacy*. Cham, Palgrave Macmillan.
- Rawls A. W. (2004). *Epistemology and Practice: Durkheim's "The Elementary Forms of Religious Life"*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Riedel F. (2019). *Atmosphere*. In J. Slaby and C. von Scheve (Edited by), *Affective Societies: Key Concepts* (pp. 85-95). London, Routledge.
- Rosa H. (2016). *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin, Suhrkamp.
- Schmitz H. (1969). *System der Philosophie. Bd. III/2: Der Gefühlsraum*. Bonn, Bouvier.
- Schmitz H. (1977). *System der Philosophie. Bd. III/4: Das Göttliche und der Raum*. Bonn, Bouvier.
- Schmitz H. (2005). *Situationen und Konstellationen. Wider die Ideologie totaler Vernetzung*. Freiburg, Karl Alber.
- Schmitz H. (2009). *Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie*. Freiburg, Karl Alber.
- Schmitz H. (2011). *Der Leib*. Berlin, De Gruyter.
- Schmitz H. (2014). *Atmosphären*. Freiburg, Karl Alber.
- Shilling C. (2003). *The Body and Social Theory*. London, Sage.
- Shilling C. (2008). *Changing Bodies: Habit, Crisis and Creativity*. London, Sage.
- Shilling C. & Mellor P. A. (1998). Durkheim, morality and modernity: Collective effervescence, *homo duplex* and the sources of moral action. *British Journal of Sociology*, 49(2), 193-209.
- Sloterdijk, P. (1998). *Sphären I: Blasen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sloterdijk, P. (2004). *Sphären III: Schäume*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Simmel G. (1896/1997). *Sociological Aesthetics*. In D. Frisby and M. Featherstone (Edited by), *Simmel on Culture: Selected Writings*, London, Sage.
- Simmel G. (1900/1978). *The Philosophy of Money*, London, Routledge.
- Simmel G. (1903/1971). *The Metropolis and Mental Life*. In D. N. Levine (Edited by), *Simmel: On Individuality and Social Forms*. Chicago, University of Chicago Press.



- Simmel G. (1907/1959). *The Aesthetic Significance of the Face*. In *Georg Simmel, 1858-1918: A Collection of Essays*. Ohio, Ohio State University Press.
- Simmel G. (1907/1992). *Exkurs über die Soziologie der Sinne*. In *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Simmel G. (1908a/1992). *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Simmel G. (1908a/2009). *Sociology: Inquiries into the Construction of Social Forms*. Leida, Brill.
- Simmel G. (1908b/1997). *The Philosophy of Adornment*. In D. Frisby and M. Featherstone (Edited by), *Simmel on Culture: Selected Writings*. London, Sage.
- Simmel G. (1910/1949). The Sociology of Sociability. *American Journal of Sociology*, 55(3), 254-261.
- Simmel G. (1913/1997). *The Philosophy of Landscape*. In D. Frisby and M. Featherstone (Edited by), *Simmel on Culture: Selected Writings*. London, Sage.
- Simmel G. (1918/1997). *The Conflict in Modern Culture*. In D. Frisby and M. Featherstone (Edited by), *Simmel on Culture: Selected Writings*. London, Sage.
- Slaby J. & von Scheve, C. (ed.) (2019). *Affective Societies: Key Concepts*. London, Routledge.
- Thibaud J.-P. (2015). *En quête d'ambiances. Éprouver la ville en passant*. Genève MétisPresses.
- Tiryakian E. A. (1995). Collective effervescence, social change and charisma: Durkheim, Weber and 1989. *International Sociology*, 10(3), 269-281.
- Tocqueville A. de (1835-1840/2000). *Democracy in America*. Chicago, University of Chicago Press.
- Tocqueville A. de (1856/1998-2001). *The Old Regime and the Revolution*. Chicago, University of Chicago Press.
- Turner J. H. & Stets J. E. (2005). *The Sociology of Emotions*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Uzarewicz M. (2011). *Der Leib und die Grenzen der Gesellschaft. Eine neophänomenologische Soziologie des Transhumanen*. Stuttgart, Lucius & Lucius.
- Vannini P., Waskul D. & Gottschalk S. (2012). *The Senses in Self, Society, and Culture: A Sociology of the Senses*. London, Routledge.

- Vozza M. (2002). *I confini fluidi della reciprocità. Saggio su Simmel*. Milano, Mimesis.
- Weber M. (1919/1948). *Science as a Vocation*. In H. H. Gerth and C. W. Mills (Edited by), *From Max Weber: Essays in Sociology* (pp. 129-156). London, Routledge
- Weber M. (1921/1958). *The Rational and Social Foundations of Music*. Southern Illinois University Press.
- Weber M. (1922/1978). *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology*. Berkeley, CA, University of California Press.
- Weber M. (1922/1963). *The Sociology of Religion*. Boston, Beacon Press.
- Wolff K. H. (ed.) (1950). *The Sociology of Georg Simmel*. New York, Free Press.
- Žižek S. (1989). *The Sublime Object of Ideology*. London, Verso.



The Algorithmic Moral Weather: Atmospheres of the Imaginary in Digital Governance

Angelo Falzarano

falzarano.angelo@virgilio.it

School Principal | Italian Ministry of Education and Merit

Abstract

The Algorithmic Moral Weather: Atmospheres of the Imaginary in Digital Governance.

Contemporary algorithmic systems influence moral life through affective atmospheres that orient perception before conscious judgment. This article introduces algorithmic moral weather to describe the diffuse climates generated within platformed environments, conditioning what appears acceptable, urgent, or legitimate. Drawing on atmospheric theory and the sociology of the social imaginary, it treats algorithmic environments as socio-technical operators of affective modulation through interfaces, visibility metrics, and temporal acceleration. The argument is developed through a theoretically informed discussion of documented dynamics on X, formerly Twitter, where outrage, quantified visibility, and accelerated responsiveness become especially legible. A climate-centered approach to digital governance reveals how collective sensibility is conditioned by the political and economic arrangements that produce such atmospheres.

Keywords

Algorithmic moral weather | Platform governance | Social imaginary |
Affective atmospheres | Moral orientation

1. Introduction

As algorithmic systems increasingly mediate social life, they have become central objects of inquiry across the social sciences. Scholarly attention has largely focused on bias, transparency, accountability, and the ethical implications of automated judgment. This research has clarified how algorithms classify, rank, predict, and evaluate individuals and behaviors, often with significant social consequences (Beer, 2019; Zuboff, 2019). Yet this emphasis can confine algorithmic power to identifiable outputs, explicit decisions, and rational evaluation.

Such a focus remains necessary, but it does not exhaust the forms through which algorithmic systems shape social experience. Algorithms also configure the conditions under which perception and moral evaluation take form. Their influence appears in affective environments that orient how situations are felt, interpreted, and morally framed. Work on affect and atmospheres shows that emotional climates operate pre-reflexively, structuring experience in largely implicit ways (Anderson, 2009; Böhme, 2010; Griffero, 2010; Schmitz, 2014). In digitally mediated cultures, these configurations intensify and circulate through symbolic and technological infrastructures, shaping collective sensibility (Cerulo, 2018; Susca, 2022).

Algorithmic moral weather designates this atmospheric dimension of digital power. The term refers to diffuse and persistent affective climates generated by algorithmic environments, including social media platforms, recommendation systems, and data-driven interfaces, that orient moral perception without relying on explicit norms, rules, or commands. Like meteorological weather, it does not dictate specific actions. It conditions the atmosphere within which actions, emotions, and evaluations come to seem natural, reasonable, or self-evident. The metaphor functions as a heuristic model for analyzing forms of affective governance that unfold through ambient conditioning rather than explicit prescription.

The concept draws on atmospheric theory and the sociology of the imaginary. Atmospheric theory conceptualizes affective tonalities as shared and spatially diffused conditions that shape experience pre-reflexively, rather than as purely subjective emotions or objective properties of environments (Anderson, 2009; Böhme, 2010; Griffero, 2010; Schmitz, 2014). Theories of the social imaginary emphasize the symbolic and affective horizons through which societies render the world meaningful and morally intelligible (Durand, 1960; Castoriadis, 1975; Legros et al., 2006). Their conjunction supports an account of algorithms as atmospheric operators participating in the affective-symbolic construction of moral reality. Through feeds, notifications, rankings, and metrics of visibility or approval, algorithmic systems modulate tones of urgency, reassurance, anxiety, and anticipation, contributing to a shared moral horizon without issuing explicit prescriptions.

Existing scholarship on algorithmic governance has provided essential insights into bias, surveillance, platform capitalism, and automated decision-making. Much of this literature approaches algorithmic power through discrimination, transparency, data extraction, and structural asymmetry, illuminating what algorithms do and whom they



advantage or disadvantage. Less attention has been devoted to the affective conditioning of moral perception: the ambient organization through which certain evaluations acquire immediate plausibility, urgency, or social resonance. The article asks how algorithmic environments shape these conditions and introduces *algorithmic moral weather* to identify the platform-mediated distribution of moral salience as a distinct dimension of digital governance. The concept extends existing critiques of algorithmic power by showing how events, reactions, and positions become experientially legible as urgent, legitimate, blameworthy, or negligible.

The article is theoretical in design. It uses X, formerly Twitter, as an illustrative platform case through which recurrent dynamics identified in existing scholarship, including moralized amplification, quantified visibility, and temporal compression, can be examined in a concrete environment. X is therefore not treated as an independently sampled empirical field, but as a heuristic site for clarifying the analytical reach of algorithmic moral weather.

The article proceeds in five steps. First, it specifies the atmospheric and imaginary foundations of pre-reflexive social orientation. Second, it refines *moral weather* as a shift from norm-centered to climate-centered approaches to morality, drawing on emotional tonalities and collective climates (Bollnow, 1941; Schmitz, 2014). Third, it examines algorithmic environments as atmospheric operators shaping moral orientation before conscious judgment. Fourth, it uses X as an illustrative platform case to examine how amplification, visibility metrics, and temporal compression contribute to the formation of affective climates. Finally, it addresses the political and ethical implications of atmospheric governance, with particular attention to responsibility, agency, platform capitalism, and the limits of the meteorological metaphor.



2. Atmospheres and the Social Imaginary

Algorithmic environments can be approached as producers of moral orientation by moving beyond models that confine meaning and normativity to explicit representations, rules, or discourses. The notion of atmosphere captures forms of social experience that operate before conscious interpretation, while the social imaginary situates these affective dynamics within symbolic horizons that stabilize and circulate them (Anderson, 2009; Böhme, 2010; Griffero, 2010; Schmitz, 2014).

Together, these perspectives support an understanding of morality as a felt orientation toward the world, sustained by shared affective and symbolic conditions rather than by norms alone. Atmospheres clarify the experiential texture of social life; imaginaries explain how such experience acquires meaning, legitimacy, and self-evidence. Their conjunction enables analysis of forms of power that modulate collective sensibility rather than operating solely through direct coercion or explicit moral instruction.



2.1 Atmospheres beyond Subject and Object

Atmosphere has become a central category in contemporary phenomenology and social theory, especially in the work of Böhme, Schmitz, and Griffero. This approach rejects a strict subject-object dichotomy in the analysis of affective experience. Atmospheres are neither internal emotional states nor objective properties of environments, but spatially diffused affective qualities that envelop subjects and situations alike (Böhme, 2010; Griffero, 2010; Schmitz, 2014).

Böhme (2010) defines atmospheres as quasi-objective phenomena situated between subjects and objects, emerging from material arrangements, spatial configurations, and bodily perception. Schmitz (2014) emphasizes their bodily and pre-reflexive character, describing feelings as atmospheres that seize subjects before cognitive articulation. Griffero (2010) develops this line by framing atmospheres as emotional spaces and as the object of an atmospherological aesthetics, stressing their experiential reality and social effectiveness.

Atmospheres precede interpretation and judgment. They shape how situations are immediately felt, tense or reassuring, inviting or threatening, normal or problematic, without prescribing what to think. They function as conditions of possibility for meaning, orienting perception and action without propositional content or explicit norms. This aligns with sociological accounts of affective atmospheres as shared and situationally emergent fields of feeling (Anderson, 2009).

This pre-reflexive dimension makes atmosphere particularly apt for analyzing digital environments, where power operates through the modulation of attention, mood, and expectation rather than through overt commands.

2.2 The Social Imaginary as an Affective-Symbolic Horizon

Atmospheric theory clarifies the experiential dimension of affective orientation, but it does not fully explain why certain atmospheres recur, stabilize, and acquire social legitimacy. The concept of the social imaginary addresses this problem. For Castoriadis, the imaginary designates the ensemble of symbolic forms, meanings, and affective investments through which a society institutes itself and renders the world intelligible (Castoriadis, 1975). The imaginary is therefore not an external layer added to social life. It is one of the conditions through which a world becomes perceptible, meaningful, and normatively inhabitable.

This point is crucial for understanding moral weather. If atmospheres shape how situations are felt, imaginaries provide the symbolic grammar through which such feelings become socially intelligible. In Castoriadis's terms, the imaginary operates through a dialectic between instituting and instituted meanings. Instituted meanings stabilize what appears normal, legitimate, desirable, or morally problematic. Instituting meanings, by contrast, open the possibility of new figurations, new thresholds of sensibility, and new ways of perceiving collective life. Moral weather emerges within this dialectic as an affective-symbolic field in which certain moral perceptions become self-evident, while others are marginalized, delayed, or rendered





less resonant. Durand's contribution further specifies the symbolic morphology of this process. By locating the imaginary in archetypal structures, symbolic regimes, and recurrent figurations, Durand (1960) makes it possible to analyze the forms through which affective climates acquire narrative and moral density. Digital indignation, for instance, does not circulate merely as an emotion. It is often organized through figurations of fall, contamination, purification, accusation, exposure, and moral separation. These figures belong to broader structures of the imaginary that distribute positions of guilt and innocence, impurity and rectification, enemy and community. In platformed environments, such figurations are intensified by algorithmic visibility and temporal acceleration, allowing moral climates to acquire symbolic coherence and affective force. The imaginary is therefore not reducible to ideology or representation. It functions as a background horizon of meaning that shapes what can be perceived as real, desirable, threatening, or morally significant. Legros et al. (2006) extend these insights sociologically, showing how the imaginary structures collective sensibility and shared worlds of meaning. From this perspective, imaginaries and atmospheres remain interdependent. Imaginaries provide symbolic coherence through which atmospheres appear meaningful and legitimate; atmospheres give the imaginary experiential force, transforming symbolic forms into lived tonalities.

Morality emerges from the convergence of affective climates and symbolic horizons that orient everyday conduct before explicit moral doctrines are invoked. Moral judgments are embedded in a broader field of pre-reflexive moral sensibility, sustained by shared imaginaries and enacted through atmospheric conditions. What feels excessive, urgent, intolerable, admirable, or shameful is never determined by affect alone. It depends on symbolic configurations that organize affect into recognizable moral forms. This convergence supports an account of algorithmic environments as sites where imaginaries and atmospheres are jointly produced. Algorithmic systems do not merely distribute content.

They participate in the institution of affective-symbolic environments in which moral perception is formatted, intensified, and stabilized. The next section develops this shift from norms to climates. Yet this alignment does not eliminate the tension between atmospheric phenomenology and critical sociology. Atmospheric theory foregrounds the pre-reflexive and quasi-objective character of affective climates, often bracketing questions of agency and structural power. Critical approaches, by contrast, locate governance within institutional arrangements, economic logics, and asymmetrical capacities of influence.

The present framework does not resolve this tension; it works within it. Algorithmic environments are treated as sites where experiential modulation and infrastructural power intersect, without reducing atmospheres to intentional strategies of control or detaching them from political economy.

3. From Norms to Climates: Moral Orientation beyond Rules

Moral order is often framed as a system of norms, values, and prescriptions that guide conduct through rules, judgments, institutions, and sanctions. This view remains analytically useful, yet it can obscure how moral orientation is affectively organized before conscious deliberation. Such priority is phenomenological rather than historical: climates of feeling are already shaped by sedimented norms, institutions, and discourses (Bollnow, 1941; Cerulo, 2018).

A climate-centered understanding of morality follows from this premise. Moral orientation emerges within affective conditions that make certain actions, emotions, and evaluations immediately plausible, inappropriate, or unthinkable. This framing clarifies forms of moral governance that exert influence without direct command, remaining effective precisely because they operate at the level of sensibility, attunement, and everyday perception.

3.1 Why Morality Exceeds Normativity

Classical sociological theory indicates the limits of a purely normative conception of morality. Durkheim (1912) shows that moral obligations arise from collective forces that generate feelings of obligation, reverence, and attachment, exceeding the domain of codified rules. Moral life is sustained by forms of collective effervescence that bind individuals to shared meanings through affective intensity rather than rational agreement. Elias (1939) shows how moral dispositions are internalized through long-term processes of socialization that shape sensibility, thresholds of tolerance, and emotional self-regulation before explicit moral reasoning. Moral orientation follows from the modulation of affective thresholds rather than from simple rule internalization.

These insights converge with phenomenological and sociological analyses of emotional tonalities. Bollnow (1941) conceptualizes moods as pervasive conditions that color experience as a whole, shaping perception and action without becoming objects of reflection. Schmitz (2014) describes feelings as atmospheres that envelop subjects, structuring experience before cognitive interpretation.

Moral orientation can therefore be treated as a pre-reflexive alignment with a socially shared sense of what feels acceptable, appropriate, or excessive. Moral situations are rarely encountered as neutral problems to be solved. They are entered within affective conditions that predispose evaluation. Discomfort, unease, reassurance, or enthusiasm often precede judgment and guide it silently.

This phenomenological priority is not external to normativity. It identifies the felt mode through which socially formed norms acquire immediate plausibility before becoming objects of explicit articulation or contestation.



3.2 Moral Weather as a Conceptual Shift

Moral weather designates the diffuse affective conditions within which moral life unfolds, shaping how situations are immediately perceived and evaluated. It does not instruct individuals on what they ought to do. It conditions what feels normal, troubling, encouraging, or questionable in a given context.

The weather metaphor clarifies four properties. Moral weather is ambient rather than directive, shared rather than individually owned, dynamic yet often taken for granted, effective despite lacking clear authorship or intentionality. Meteorological weather influences conduct without issuing commands, for example by encouraging shelter, caution, or exposure. Moral weather operates analogously by modulating affective orientation. It can make some actions feel out of place and others self-evident without requiring explicit moral justification.

The concept supports an account of moral power as conditioning rather than coercion. Moral weather does not replace norms; it describes the atmospheric conditions through which socially formed norms acquire immediate plausibility and practical force. Analytical attention shifts from explicit moral discourse to the background conditions of moral experience, in line with sociological accounts of emotional climates and collective sensibility (Cerulo, 2018).

The proximity between moral weather and adjacent concepts requires a clear distinction. Research on emotional climate generally examines relatively persistent affective qualities attributed to groups or societies, while studies of moral climate and ethical climate focus on shared expectations concerning appropriate conduct within bounded organizations (de Rivera, 1992; Arnaud, 2010). Williams's structures of feeling describe historically emergent forms of lived experience that have not yet reached complete institutional or semantic articulation (Williams, 1977). Papacharissi's affective publics concern networked formations assembled through shared sentiment, narration, and mediated expression (Papacharissi, 2015). Bucher's algorithmic imaginary addresses how users perceive, imagine, and affectively negotiate the operation of algorithms, including the practices and expectations generated by those perceptions (Bucher, 2017).

Algorithmic moral weather identifies a different object. It does not primarily describe the affective identity of a group, the formation of a networked public, or users' representations of algorithmic systems. It designates the platform-mediated distribution of moral salience across an environment. The weather metaphor adds analytical precision by foregrounding ambient reach, temporal variation, recurrence, unequal exposure, and the capacity of localized events to modify a wider affective field. Its contribution lies in showing how infrastructural arrangements alter the felt thresholds through which actions, figures, and events become morally perceptible. The next section examines how platform infrastructures organize this ambient distribution of moral salience.



4. Algorithmic Environments as Atmospheric Operators

The shift from norms to climates supports an analysis of algorithmic power beyond decision-making and rule enforcement. Attention moves from isolated outputs and automated judgments to systems that continuously shape affective orientation. Under this lens, algorithms appear as atmospheric operators that process information while conditioning how social reality is felt and morally framed (Schmitz, 2014; Böhme, 2010; Griffero, 2010). In digitally mediated cultures, this atmospheric dimension becomes more pronounced as symbolic forms of experience circulate and intensify through techno-cultural infrastructures (Susca, 2022).

4.1 Algorithms beyond Decision-Making

Much of the literature treats algorithms as systems that classify users, rank content, predict behavior, or trigger automated actions. These functions matter, but they capture only part of algorithmic power. A decision-centered focus can obscure the experiential field within which such systems operate (Beer, 2019; Katzenbach & Ulbricht, 2019; Zuboff, 2019). Scholarship on algorithmic power has emphasized how platforms shape conditions of participation and visibility rather than merely producing discrete outcomes (Gillespie, 2014; Bucher, 2018). This perspective supports an understanding of algorithms as infrastructures that pre-structure experience and orient action before explicit judgment occurs.

Social media platforms, recommendation systems, and data-driven interfaces are not encountered as isolated moments of decision. They are lived as continuous fields that organize visibility, relevance, tempo, and attention. Users receive outputs within structured spaces that persist and repeat, shaping experience over time rather than through isolated acts. Accounts of lived space as an enveloping condition, including Sloterdijk's sphere-like articulation of spatial experience, clarify this dimension (Sloterdijk, 1998-2004).

The relevant unit of analysis is not the algorithm in isolation, but the socio-technical arrangement linking ranking procedures, interface design, visibility metrics, engagement incentives, business models, and user practices. These components operate at different levels and should not be treated as interchangeable causes. Ranking procedures order exposure, interfaces stage perceptual cues, metrics quantify recognition, economic incentives reward particular forms of engagement, and users reproduce, negotiate, or resist the resulting patterns (Böhme, 2010; Griffero, 2010).

4.2 Interfaces and Affective Modulation

The atmospheric effects of algorithmic systems are mediated primarily through interfaces. Feeds, notifications, rankings, and metrics of visibility or approval do more than convey information; they modulate affective states. Alerts, endless scrolling, and hierarchical ordering of content generate tonalities of urgency, anticipation,



reassurance, anxiety, or inadequacy, forms of emotional climate that are socially patterned rather than privately contained (Bollnow, 1941; Cerulo, 2018).

These modulations operate pre-reflexively. Before interpretation or reflection, users enter rhythms of attention shaped by design. Temporal acceleration, intermittent reward, and fluctuating visibility generate a climate in which immediacy and responsiveness become morally salient, while slowness or disengagement can feel inappropriate or negligent. This dynamic aligns with phenomenological accounts of feelings as atmospheres that seize subjects before reflection (Schmitz, 2014).

Such cues are rarely articulated as moral prescriptions. No explicit rule demands constant availability or emotional alignment. Interfaces nonetheless reward behaviors that conform to these expectations. Over time, these patterns support the internalization of affective norms experienced less as external constraints than as orientations toward what feels right to do. The interface becomes a site in which evaluation is mediated by sensorial and affective rationality, a form of *ragione sensibile* in social life (Maffesoli, 1996).

4.3 The Emergence of Algorithmic Moral Weather

At the infrastructural level, algorithmic moral weather is produced through the selective organization of visibility, tempo, and feedback across ranked feeds, interface cues, recommendation procedures, and engagement incentives. The adjective does not attribute autonomous agency to algorithms. It identifies a socio-technical mode of distribution through which affective intensity, temporal pressure, and public relevance are selectively arranged. Attraction, contagion, and enchantment contribute to the force of these arrangements, while their moral significance depends on the differential salience assigned to actions, figures, and events (Susca, 2022).

This atmospheric dynamic does not operate through commands or prohibitions. It distributes symbolic positions through which events become legible as contamination or purification, guilt or innocence, exposure or rectification. These figurations draw on instituted meanings, yet their circulation may also generate instituting departures by altering available thresholds of moral recognition. Users therefore encounter an affective-symbolic environment in which some responses become immediately intelligible while others remain marginal (Böhme, 2010; Griffero, 2010; Schmitz, 2014).

Nor is this process reducible to intentional manipulation. It emerges from interactions among technical infrastructures, design choices, economic incentives, and collective practices (Latzer & Festic, 2019). Its effects remain probabilistic rather than deterministic: platform arrangements can intensify some moral cues and attenuate others without fixing users' judgments or responses. Such modulation alters the possibilities of resonance through which the world is encountered as significant (Rosa, 2016).



4.4 X as an Illustrative Platform Case

Algorithmic moral weather becomes analytically clearer when placed against recurrent dynamics within a specific platform environment. X, formerly Twitter, offers a particularly revealing illustrative case because moralized circulation, visibility metrics, and accelerated temporality are unusually prominent in its architecture and public use. The discussion synthesizes existing research on these dynamics together with documented platform affordances such as reposts, quote posts, trending topics, and ranked feeds. Its purpose is not to present an original dataset or to infer proprietary ranking operations from direct observation, but to clarify how the concept operates when applied to a concrete platform.

For reasons of scope, the illustrative discussion concerns X after its 2023 rebranding. Earlier studies of Twitter are used only where the affordances under examination, such as reposting, quantified visibility, trending content, and ranked feeds, remain analytically comparable.

A first dimension concerns the emergence of outrage as an atmospheric baseline. Moral-emotional language can circulate more widely because it attracts interaction and further diffusion (Brady et al., 2017), although this finding does not demonstrate the operation of a specific ranking system. On X, reposts, quote posts, replies, trending topics, and ranked feeds can nevertheless increase the recurrent visibility of moral controversies. Repeated accusation and counter-accusation organize perception through figures of contamination, exposure, guilt, and purification, giving outrage a recognizable moral grammar. Rapid alignment may then appear protective, while hesitation risks being interpreted as indifference or complicity.

A second dimension concerns the moral function of visibility metrics. Likes, reposts, views, replies, and follower counts stage quantifiable signals of attention and approval, shaping conditions of recognition before explicit evaluation (Gillespie, 2014; Bucher, 2018). Visibility may consequently acquire a tacit association with legitimacy: highly circulated content appears socially validated, while low visibility can weaken perceived relevance regardless of argumentative quality. This does not imply that users consciously equate popularity with ethical validity. Rather, the continuous presence of metrics creates an affective environment in which numerical attention operates as a cue of moral salience, allowing the visible success of a post to intensify its perceived authority.

A third dimension concerns the normalization of indignation as a habitual moral disposition. Repeated exposure to morally charged content can sediment vigilance as an ordinary mode of platformed perception, reinforcing anticipatory orientations toward evaluation and response (Brady et al., 2020). Users may consequently approach ambiguous situations through suspicion, while silence, delay, or non-alignment acquire moral significance. The effect is not the elimination of nuance, but the increased availability of accusatory frames and the compression of the conditions under which moral complexity can be sustained. Within a heightened emotional tempo, slower or more ambivalent forms of judgment may appear affectively out of step with the platform.



A fourth dimension concerns temporal compression. Notifications, trending flows, endless feeds, and rapidly changing visibility cycles organize attention around continuous updating and real-time responsiveness (Bucher, 2018). On X, controversies can emerge, intensify, fragment, and disappear before sustained interpretation takes place. This rhythm favors immediate and visible positioning over deliberation, organizing moral attention through successive intensities rather than enduring commitments. Issues that cease to circulate lose atmospheric salience even when their structural conditions persist, while urgency becomes habitual and sustained reflection appears increasingly misaligned with the pace of circulation.

Taken together, these dynamics show how platform affordances can distribute moral salience without determining moral outcomes. X therefore serves as a heuristic case for examining how visibility, vigilance, and tempo become politically consequential.



5. Political and Ethical Implications: Atmospheric Governance

Algorithmic moral weather foregrounds a mode of governance exercised through the organization of affective environments, visibility, and temporal pressure. By configuring the thresholds at which events attract attention and responses acquire plausibility, contemporary power assumes an atmospheric form (Schmitz, 2014; Böhme, 2010; Griffero, 2010).

This atmospheric form should not be understood as immaterial or politically indeterminate. The meteorological metaphor is analytically useful because it captures the diffuse, ambient, and pre-reflexive character of algorithmic influence. Yet it also carries a political risk: weather can appear natural, anonymous, and inevitable. Moral weather, by contrast, is produced through infrastructures, interface design, visibility regimes, recommendation systems, engagement metrics, and economic incentives. The metaphor must therefore remain under critical pressure. It clarifies how power is experienced atmospherically, while requiring analysis of the institutional and economic arrangements through which such atmospheres are generated.

Power is exercised here through the modulation of shared affective environments, emotional climates that structure collective sensibility and moral plausibility (Bolton, 1941; Cerulo, 2018). Algorithmic governance thus belongs to broader transformations of political power in which indirect, ambient, and infrastructural influence becomes increasingly central.

5.1 Governing without Commands

Atmospheric governance becomes operative through patterned rewards, frictions, and cues. Interfaces make visibility, responsiveness, emotional alignment, and engagement more or less prominent and socially legible, allowing particular dispositions to acquire practical plausibility without formal prescription (Böhme, 2010).



This mode of governance complicates standard accounts of power and normativity. Disciplinary mechanisms rely on surveillance, sanction, and correction. Atmospheric forms of power rely on habituation, attunement, and affective alignment. Subjects regulate themselves according to what the environment makes feel normal, urgent, or desirable. Moral conformity appears less as obedience than as adjustment to a climate, grounded in the pre-reflexive force of feelings as atmospheres (Schmitz, 2014) and in the social diffusion of emotional climates (Cerulo, 2018).

The political problem is that such attunement often appears spontaneous. Because it is mediated through ordinary interface cues and engagement routines, the resulting orientation can be experienced as personal reaction, collective mood, or ordinary platform culture. This is where atmospheric power becomes effective: it arranges the background conditions of perception, attention, and affective resonance, making some moral responses immediately available while rendering others slower, weaker, or less visible.



5.2 Responsibility without Decision

Algorithmic moral weather complicates responsibility because moral orientation is shaped through diffuse affective climates rather than discrete decisions. Accountability becomes difficult to locate when there is no single decision point to contest, no clear rule to critique, and no identifiable agent issuing moral commands.

This diffusion does not remove responsibility; it makes responsibility harder to perceive. Moral climates are distributed across infrastructures, design choices, economic logics, and collective practices, but they are not therefore authorless. Platform companies design architectures of visibility, define the metrics through which relevance is staged, and profit from forms of engagement that often intensify emotional and moral reactivity. In this respect, algorithmic moral weather must be situated within the political economy of platforms, where attention, data extraction, and affective intensity become central resources of value production (Srnicek, 2017; Zuboff, 2019; Couldry & Mejias, 2019).

Ethical critique must therefore address unjust outputs together with the atmospheric conditions that render particular moral orientations natural or collectively sanctioned. Because these conditions emerge through interdependent socio-technical relations rather than linear causal chains, responsibility cannot be assessed at the level of classification alone (Morin, 1991). It must also consider which sensibilities are privileged, which forms of experience are muted, and which possibilities of resonance are enabled or foreclosed (Rosa, 2016).

5.3 The Limits of Atmospheric Critique

The limit of the weather metaphor lies in its tendency to obscure production behind apparent environmental inevitability. Its analytical value therefore depends on treating weather as a mode of experiencing power, not as an account of causation. Platform climates remain produced through business models, ranking systems,



visibility metrics, and interfaces that make some affective patterns recurrent and profitable.

Responsibility must therefore be located neither in individual users alone nor in abstract technological systems. It must be traced across the socio-technical assemblage through which platforms arrange attention, intensify affect, and stabilize moral salience. Yet these arrangements are neither uniform nor uncontested. Different publics may interpret, resist, or redirect the same visibility regimes through competing imaginaries, generating counter-atmospheres that interrupt dominant alignments. Algorithmic moral weather therefore names a diffuse form of governance whose instituted force remains exposed to instituting practices and requires critical analysis of power, economy, and responsibility.

6. Conclusion

The significance of algorithmic moral weather lies in shifting the analysis of digital governance from isolated decisions to the conditions of collective moral perception. Platform power is exercised not only when a system classifies, excludes, recommends, or ranks, but also when it alters the background against which events become noticeable, reactions appear proportionate, and positions acquire public intelligibility. This atmospheric dimension does not precede society or escape normativity. It is formed through historically sedimented meanings, technical arrangements, commercial priorities, and everyday practices that together shape the felt contours of the morally relevant.

The dialogue between atmospheric theory and the sociology of the social imaginary makes visible a dimension that neither approach fully captures on its own. Atmospheres explain the immediate force with which situations are encountered, whereas imaginaries account for the symbolic forms that make this force recognizable and communicable. Their conjunction permits algorithmic environments to be understood neither as neutral channels nor as autonomous agents, but as contested settings in which infrastructures and collective meanings participate in the production of moral experience.

The discussion of X has clarified the heuristic potential of this framework rather than demonstrated a uniform platform effect. The concept must therefore remain open to empirical differentiation. Different architectures, publics, and cultural contexts may produce distinct climates, expose users unevenly, and sustain divergent forms of interpretation and resistance. Comparative research will be necessary to determine when atmospheric conditioning becomes durable, when it fragments, and how alternative sensibilities interrupt dominant patterns of attention.

The critical value of the concept ultimately depends on denaturalizing what platforms make ordinary. What appears as spontaneous urgency, collective indignation, or self-evident relevance is always mediated by arrangements that could have been designed, governed, and inhabited differently. To render those arrangements perceptible is already to make them available for political judgment.



The question is therefore not whether digital life can exist without atmospheres, but who participates in producing them, whose sensibilities they privilege, and under what conditions they may be transformed.

Bibliography

- Anderson B. (2009), "Affective atmospheres", *Emotion, Space and Society*, 2(2): 77-81.
- Arnaud A. (2010), "Conceptualizing and Measuring Ethical Work Climate: Development and Validation of the Ethical Climate Index", *Business & Society*, 49(2): 345-358.
- Beer D. (2019), *The Data Gaze. Capitalism, Power and Perception*, London, SAGE.
- Böhme G. (2010), *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Milano, Christian Marinotti Edizioni.
- Bollnow O. F. (1941), *Das Wesen der Stimmungen*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann; trad. it. *Le tonalità emotive*, Milano, Vita e Pensiero, 2009.
- Brady W. J., Wills J. A., Jost J. T., Tucker J. A., Van Bavel J. J. (2017), "Emotion shapes the diffusion of moralized content in social networks", *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 114(28): 7313-7318.
- Brady W. J., Crockett M. J., Van Bavel J. J. (2020), "The MAD model of moral contagion: The role of motivation, attention and design in the spread of moralized content online", *Perspectives on Psychological Science*, 15(4): 978-1010.
- Bucher T. (2017), "The Algorithmic Imaginary: Exploring the Ordinary Affects of Facebook Algorithms", *Information, Communication & Society*, 20(1): 30-44.
- Bucher T. (2018), *If...Then. Algorithmic Power and Politics*, Oxford, Oxford University Press.
- Castoriadis C. (1975), *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil; trad. it. *L'istituzione immaginaria della società*, Milano, Mimesis, 2022.
- Cerulo M. (2018), *Sociologia delle emozioni*, Bologna, Il Mulino.
- Couldry N., Mejias U. A. (2019), *The Costs of Connection. How Data Is Colonizing Human Life and Appropriating It for Capitalism*, Stanford, Stanford University Press.





- de Rivera J. (1992), "Emotional Climate: Social Structure and Emotional Dynamics", in Strongman K. T. (ed.), *International Review of Studies on Emotion*, vol. 2, Chichester, Wiley: 197-218.
- Durand G. (1960), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod; trad. it. *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 2009.
- Durkheim É. (1912), *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris, Félix Alcan.
- Elias N. (1939), *Über den Prozeß der Zivilisation*, Basel, Haus zum Falken.
- Gillespie T. (2014), "The relevance of algorithms", in Gillespie T., Boczkowski P. J., Foot K. A. (eds.), *Media Technologies. Essays on Communication, Materiality, and Society*, Cambridge (MA), MIT Press: 167-194.
- Griffero T. (2010), *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Roma-Bari, Laterza.
- Katzenbach C., Ulbricht L. (2019), "Algorithmic governance", *Internet Policy Review*, 8(4).
- Latzer M., Festic N. (2019), "A guideline for understanding and measuring algorithmic governance in everyday life", *Internet Policy Review*, 8(2).
- Legros P., Monneyron F., Renard J.-B., Tacussel P. (2006), *Sociologie de l'imaginaire*, Paris, Armand Colin; trad. it. *Sociologia dell'immaginario*, Milano, Mimesis, 2025.
- Maffesoli M. (1996), *Éloge de la raison sensible*, Paris, Grasset; trad. it. *Elogio della ragione sensibile*, Milano, SEAM, 2000.
- Morin E. (1991), *La Méthode 4. Les idées: leur habitat, leur vie, leurs mœurs, leur organisation*, Paris, Seuil; trad. it. *Il metodo 4. Le idee: habitat, vita, organizzazione, usi e costumi*, Milano, Raffaello Cortina, 2008.
- Papacharissi Z. (2015), *Affective Publics: Sentiment, Technology, and Politics*, New York, Oxford University Press.
- Rosa H. (2016), *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin, Suhrkamp.
- Schmitz H. (2014), *Atmosphären*, Freiburg-München, Verlag Karl Alber.
- Sloterdijk P. (1998-2004), *Sphären*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it. *Sfere*, Milano, Raffaello Cortina, 2016.



Srnicek N. (2017), *Platform Capitalism*, Cambridge, Polity Press.

Susca V. (2022), *Tecnomagia. Estasi, totem e incantesimi nella cultura digitale*, Milano, Mimesis.

Williams R. (1977), *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press.

Zuboff S. (2019), *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, New York, PublicAffairs.



Atmosfere del caffè: olfatto, gusto e coffee house in Cina

Paolo Do

paolo.dox@gmail.com

Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale | Università di Trento

Abstract

Coffee atmospheres: smell, taste and coffee house in China.

L'articolo propone uno studio delle atmosfere urbane assumendo l'esperienza dello *specialty coffee* come via privilegiata per interrogare la produzione sensoriale della vita urbana contemporanea. La sua originalità risiede in una lettura delle atmosfere non basata esclusivamente sulle componenti visive, architettoniche o genericamente affettive, ma capace di integrare dimensioni volatili, intime e difficilmente oggettivabili che attraversano il corpo prima ancora di essere pienamente nominate: l'odore, l'aroma, il sapore. Si fiuta un'atmosfera così come accade con l'aroma del caffè: da qui la scelta di analizzarla a partire dal ruolo del gusto e dell'olfatto, sensi centrali nella degustazione dello *specialty coffee*, attraverso un focus etnografico condotto in tre coffee house di Chengdu, in Cina. L'esperienza del caffè emerge come una zona intermedia tra ambiente e corpo, percezione esterna e incorporazione, qualità spaziale e valutazione sensoriale

Keywords

Olfatto | Gusto | Atmosfere | Specialty Coffe | Cina



1. Specialty coffe, sensi e atmosfere urbane: un approccio situato

L'articolo propone uno studio delle atmosfere urbane assumendo l'esperienza dello specialty coffee come via privilegiata per interrogare la produzione sensoriale della vita urbana contemporanea. Con specialty coffee si fa riferimento a una cultura del caffè inteso non come semplice bevanda di consumo quotidiano, ma come prodotto di qualità, valutabile attraverso il gusto, l'aroma, i metodi di lavorazione e le tecniche di estrazione (SCA, 2022). In questo quadro, diventano centrali tanto la competenza del barista quanto l'esperienza del consumatore, chiamato a riconoscere, apprezzare e distinguere profili aromatici e gustativi differenti (Lieberman 2022). L'originalità dell'articolo risiede nel proporre una lettura delle atmosfere urbane non basata esclusivamente sulle loro componenti visive, architettoniche o genericamente affettive, ma capace di integrare lo studio di quelle dimensioni volatili, intime e difficilmente oggettivabili che attraversano il corpo prima ancora di essere pienamente nominate: l'odore, l'aroma, il sapore.

La nozione di atmosfera viene dunque analizzata a partire dal ruolo del gusto e dell'olfatto, sensi centrali nella degustazione dello specialty coffee, e discussa attraverso un focus etnografico condotto in tre coffee house nella città di Chengdu, capitale della provincia del Sichuan, che si trova nella Cina sud-occidentale e conta circa 22 milioni di abitanti. È uno dei principali centri economici e culturali della Cina occidentale, noto per una vivace vita urbana e nuovi luoghi di consumo. In questo contesto, l'emergere dello specialty coffee introduce nuove grammatiche percettive e nuove forme di differenziazione sociale urbana (Bourdieu, 1984, Xu, Yikai Ng, 2022; Pang, Mo, 2018). Le coffee house non vengono considerate soltanto come spazi di consumo o come espressioni locali di una cultura globale del caffè, ma come ambienti nei quali odori, sapori, materiali, affetti, posture, ritmi e narrazioni concorrono alla composizione di specifiche atmosfere urbane.

L'indagine è orientata da cinque domande di ricerca tra loro connesse. In che modo le atmosfere di questi spazi possono essere lette attraverso la loro grammatica materiale? Come la performatività di clienti e lavoratori contribuisce a co-produrre l'atmosfera di un'esperienza percepita come autentica, attraverso posture, tempi, narrazioni e rituali di assaggio? In che modo olfatto e gusto partecipano alla produzione delle atmosfere delle coffee house? Quali tonalità affettive le attraversano? Quali forme di esperienza urbana, socialità e differenziazione sociale sono rese possibili dalla centralità sensoriale del caffè?

L'articolo risponde a queste domande attraverso una ricerca empirica di carattere etnografico, multisensoriale e situato. Negli ultimi decenni, nelle scienze sociali si è assistito a una significativa espansione degli studi sulla dimensione sensoriale dell'esperienza (Pink, 2015), all'interno di ciò che David Howes ha definito sensory turn o sensorial turn (Howes, 2003). Tale svolta ha attraversato diversi campi di ricerca: dall'antropologia dei sensi (Howes, 1991) alla sensuous scholarship (Stoller, 1997), dalla sociologia dei sensi (Simmel, 2020; Stewart, 2013) agli studi su design,





architettura e material culture (Malnar, Vodvarka, 2004), fino al paradigma della multimodalità (Fele, 2025; Mondada, 2018).

Questa ricerca assume l'osservazione come pratica situata di partecipazione, collocandosi nella prospettiva dell'*emplaced ethnography* che, come sostiene Amanda Coffey, consente di pensare la relazione sensibile tra corpo, mente e ambiente (Coffey, 1999). In modo analogo, Sarah Pink propone un'etnografia situata capace di rendere conto dell'esperienza attraverso le relazioni tra corpi, menti, materialità e sensorialità degli ambienti. La pratica etnografica, in questa prospettiva, non consiste semplicemente nel registrare ciò che accade in uno spazio, ma nel prendere parte a un insieme di relazioni multisensoriali con altri soggetti, oggetti, materiali, discorsi, odori, sapori, suoni, gesti e temporalità collocando il sapere all'interno di un ambiente materiale, sociale e sensoriale ampio (Pink, 2015).

Il lavoro empirico di questo articolo è il risultato di una osservazione partecipante che ha incluso osservazioni situate, conversazioni informali con i baristi, note di campo scritte, immagini, audio-note registrate nelle caffetterie, descrizioni dei contesti, memorie sensoriali e riflessioni prodotte durante e dopo l'esperienza di ricerca. Da ricercatore ho partecipato alle stesse pratiche attraverso cui le atmosfere analizzate prendevano forma. Ero al tempo stesso osservatore delle atmosfere e soggetto coinvolto nella loro produzione: le studiavo mentre vi prendevo parte come cliente, consumatore e degustatore. In questo senso, la partecipazione sensoriale assume anche una dimensione parzialmente auto-etnografica (Pink 2015), dove l'esperienza corporea del ricercatore diventa una via attraverso cui produrre conoscenza accademica.

La fase successiva alla raccolta dei materiali sul campo è consistita in un lavoro di sistematizzazione e analisi dei dati raccolti, utilizzati come strumenti di rievocazione e riattivazione dell'esperienza, funzionando come prompts capaci di far riemergere la realtà sensoriale ed emotiva delle situazioni di ricerca (Massey 2005).

Le coffee house emergono come ambienti nei quali il consumo di specialty coffee si configura al tempo stesso come rituale sociale, pratica materiale ed evento spaziale. Qua si stabilisce una relazione materiale tra corpo e ambiente che il caffè permette di rilevare attraverso la sequenza di operazioni sensoriali che si compie nel consumarlo: annusare, osservare, sorseggiare, trattenere in bocca, percepire la consistenza, registrare la persistenza aromatica. La sua apprensione sensoriale si colloca così tra atmosfera e incorporazione, tra ambiente circostante e interiorità corporea nella produzione sensibile della vita urbana.

2. Fiutare l'atmosfera: design sensoriale, olfatto e gusto nelle coffee house

Sebbene un'atmosfera non possa essere ridotta a ciò che semplicemente "sta" in un luogo, né coincida con l'insieme delle sue proprietà sensibili, fisiche o architettoniche (Griffero, 2010; Schmitz, 2011; Böhme, 2010), lo studio della sua progettazione attraverso l'architettura di interni, il design dei materiali, della luce, del



suono, dei colori e delle disposizioni spaziali è ampio. Questo campo di studi riguarda anzitutto i saperi e le competenze dell'architettura e del design che, per Böhme, sono pratiche di produzione di atmosfere in cui la progettazione diventa una forma di messa-in-scena di materiali e per mezzo di materiali (Böhme, 2006; 2017).

Da questo punto di vista il legno, piuttosto che il cemento o il metallo, il rapporto tra luce e ombra, gli arredi e la disposizione dei tavoli, la densità degli oggetti o la loro rarefazione contribuiscono a costruire condizioni percettive e affettive diverse, sono veri e propri "generatori" atmosferici che, sebbene non producano automaticamente una qualità sensibile unitaria, la rendono possibile.

Un fertile campo di applicazione di questi studi, che ha affrontato il tema delle atmosfere dal punto di vista della progettazione, è quello dei luoghi di consumo. Già Philip Kotler, con il concetto di *atmospherics*, aveva mostrato come l'ambiente fisico di vendita non costituisca un semplice sfondo neutro dell'atto di consumo, ma una componente attiva dell'esperienza commerciale (Kotler, 1973). L'ambiente commerciale produce attenzione, significati e risposte affettive, può selezionare un pubblico, generare aspettative, orientare percezioni e influenzare comportamenti.

Mary Bitner ha sviluppato questa prospettiva attraverso la nozione di *servicescape*, indicando l'insieme delle condizioni fisiche e ambientali in cui si svolge un servizio e mostrando come esse incidano sia sui clienti sia sui lavoratori (Bitner, 1992). Lo spazio del consumo è un ambiente organizzato che contribuisce a strutturare aspettative, emozioni, pratiche corporee e interazioni sociali.

In questa direzione, Charles Spence e Fabiana Carvalho mostrano come l'esperienza del caffè sia influenzata da fattori legati all'ambiente visivo, sonoro, olfattivo, tattile, al contesto e alle aspettative. Il loro lavoro mostra come il gusto del caffè non sia mai puramente "in bocca", ma sia prodotto da un'interazione multisensoriale tra bevanda, corpo e ambiente. Gli autori sottolineano infatti che ogni tazza viene consumata in un contesto specifico e che la sua configurazione multisensoriale può influenzare sia la percezione gustativa sia le scelte del consumatore (Spence, Carvalho, 2020).

Un contributo ancora più specifico è quello di Motoki Kosuke, Aika Takahashi e Charles Spence che analizzano il rapporto tra parametri cromatici degli interni dei coffee shop e aspettative sensoriali sul caffè (Motoki et al., 2021).

Più vicino agli studi sul consumo, il lavoro di Daniella Ryding colloca le specialty coffee house dentro una trasformazione più ampia del consumo urbano, in cui il cliente acquista non soltanto un prodotto, ma un'esperienza composta da qualità ambientale, servizio e riconoscimento culturale (Ryding, 2011). Anche studi più recenti sui coffee shops della third wave mostrano che le caratteristiche fisiche del locale, il contenuto del menu e la conoscenza del personale incidono sul comportamento e sulla costruzione atmosferica del gusto (Lieberman, 2022; Aydın, Temizkan, 2024; Opoku et al., 2023; Coles, 2013).

Se questa letteratura mostra come le atmosfere non sono soltanto eventi percettivi spontanei, ma anche il risultato di un lavoro progettuale, tuttavia esse eccedono sempre l'intenzionalità del progetto perché prendono forma nell'incontro situato tra spazio, corpi, abitudini, memorie, aspettative, pratiche e contingenze. È in

questa prospettiva che Gernot Böhme ha definito l'atmosfera come una realtà intermedia, prodotta nell'incontro tra le qualità espressive dell'ambiente e il corpo che le percepisce, un "oggetto della percezione che non si può avere se non in una percezione in atto" (Böhme, 2010: 87).

L'atmosfera non appartiene esclusivamente agli oggetti, ma nemmeno soltanto al soggetto: è la "co-presenza di soggetto e oggetto, la loro unità in atto" (Böhme, 2010: 101), che prende forma nello spazio relazionale che si apre tra presenza materiale e percezione incarnata. Secondo Böhme, le atmosfere

non sono né stati del soggetto né qualità dell'oggetto. E questo nonostante siano esperite solo nella percezione in atto di un soggetto e siano co-costruite nella loro essenza dalla soggettività del percipiente. Sebbene poi non siano qualità degli oggetti, vengono però palesemente generate grazie alle proprietà degli oggetti e al loro gioco intrecciato. Ciò significa che le atmosfere sono qualcosa tra soggetto e oggetto. Non sono qualcosa di relazionale, bensì la relazione stessa (Böhme, 2010: 92)



Anche Tonino Griffero, sviluppando questa linea fenomenologica, insiste sulla natura quasi-oggettiva delle atmosfere, intese come qualcosa che si avverte "nell'aria" prima ancora di poter essere pienamente nominato. In questa sorta di prius del nostro incontro sensibile col mondo si "incontrano e addirittura si fondono isomorficamente e predualisticamente percolato e percipiente" (Griffero 2010: 13). Griffero concepisce l'atmosfera come una "disposizione d'animo", una sorta di tonalità affettiva diffusa che non si lascia delimitare con precisione, ma opera per impregnazione, prossimità e attraversamento.

Come l'odore, l'atmosfera ha una natura quasi gassosa (atmos = esalazione o vapore, e sphaira = sfera o globo), è qualcosa di spazialmente effuso e difficilmente definibile (Griffero, 2022): non si dà come cosa stabile, compatta e separata, ma come presenza volatile, mobile e trasformativa. Proprio l'odore può essere pensato come un fenomeno eminentemente atmosferico (Schmitz, 1967) non perché coincide con l'atmosfera, ma perché ne rende percepibile la struttura più profonda, ossia il suo essere una qualità spaziale diffusa, corporea e relazionale. Per Minkowski "l'odore è l'atmosfera stessa", qualcosa che "ci rende partecipi o ci mette in comunicazione con l'atmosfera", qualcosa che si "aspira" (Minkowski, 1936: 96).

È a partire da queste caratteristiche che diversi autori attribuiscono all'olfatto un primato per così dire "atmosferico". Non avendo "bordi, angoli, facce e colori precisi e definiti", ma "limiti imprecisati e mutevoli perché composti da sostanze gassose" (Gusman, 2004: 24), gli odori sfuggono a una localizzazione puntuale e agiscono piuttosto come presenze diffuse.

Inoltre, chiamando in causa il sistema olfattivo, strettamente connesso alle aree cerebrali implicate nell'elaborazione delle emozioni e nelle risposte immediate, essi si impongono spesso prima della riflessione, attraverso evocazioni, memorie, attrazioni o repulsioni difficili da tradurre interamente in linguaggio (Mancioppi, 2022). Proprio per questo, lo studio dell'olfatto consente di accedere a una dimensione centrale



delle atmosfere: quella in cui lo spazio non è semplicemente osservato, ma respirato, interiorizzato e affettivamente vissuto.

Se Griffero, a questo proposito, parla di atmosfera orosensoriale (Griffero, 2010), Elena Mancioppi introduce e mobilita il concetto di osmosfera (Mancioppi, 2022) intesa come “campo sensibile diffuso e prossimale”, in cui “soggetto e ambiente entrano in una relazione di reciproca permeabilità” (Mancioppi, 2022: 12-13). Entrambe queste nozioni consentono di spostare l'analisi da una concezione distale e visiva dello spazio a una comprensione incarnata e immersiva dell'esperienza, fondata su sensi che operano per contatto, diffusione e incorporazione (Le Breton 2017).

In questa cornice analitica, l'olfatto non è solo il senso più atmosferico, ma quello più significativo per lo studio delle atmosfere in quanto senso della prossimità. Esso non organizza lo spazio secondo la logica della distanza, della prospettiva e della separazione visiva (Tellenbach, 1968; 1981). A differenza della vista, che presuppone spesso una separazione tra osservatore e oggetto, l'olfatto opera attraverso immersione, prossimità e coinvolgimento corporeo. Gli odori non si limitano ad apparire davanti a un soggetto ma lo circondano, lo attraversano e lo coinvolgono. Vengono respirati, associati a memorie, aspettative e orientamenti affettivi. Per questa ragione, l'esperienza olfattiva offre una prospettiva particolarmente produttiva per analizzare le atmosfere come configurazioni spaziali e affettive che non vengono semplicemente percepite dall'esterno, ma vissute corporalmente. In questa prospettiva, l'olfatto è in stretta continuità con il gusto e con ciò che Vittorio Bizzozzero definisce oral sensorium, ovvero il campo sensoriale fondato sul contatto, sull'ingestione, sull'incorporazione e sull'interiorizzazione (Bizzozzero, 1997). Questi sensi non mantengono il mondo a distanza, ma implicano una relazione di prossimità radicale con l'ambiente: per odorare bisogna respirare, per gustare bisogna introdurre qualcosa nel corpo. Il sensorio orale rende così instabile la distinzione tra interno ed esterno, tra soggetto e ambiente, tra percezione e incorporazione (Griffero, 2022). Proprio per questo, permette di comprendere le atmosfere non come semplici qualità esteriori dello spazio, ma come condizioni sensibili che entrano nel corpo, lo orientano e ne modulano l'esperienza affettiva.

Nello specialty coffee, la centralità dell'olfatto e dell'oral sensorium assume un rilievo particolarmente evidente (SCA, 2023; Marin, 2008). Degustare un caffè non significa semplicemente valutarne il sapore in senso stretto, ma entrare in una relazione sensoriale complessa con una materia volatile, aromatica e incorporabile. Nel caffè appena tostato sono stati identificati più di ottocento composti aromatici volatili, che contribuiscono alla ricchezza e alla complessità della sua esperienza sensoriale (SCA, 2017). Prima ancora di essere bevuto, il caffè viene annusato e respirato attraverso l'aroma che si diffonde nello spazio, orientando l'esperienza gustativa prima dell'assaggio vero e proprio. In questo senso, l'olfatto prepara, anticipa e struttura il gusto, trasformando la degustazione in un'esperienza atmosferica e corporea (Lingle, 2001; World Coffee Research, 2017).

In questo senso, lo specialty coffee permette di osservare concretamente come olfatto e gusto agiscano insieme nella composizione di un'atmosfera. L'aroma e la

fragranza introducono il soggetto in un campo di prossimità: propagandosi nell'ambiente, definisce la qualità sensibile del luogo e predispone il corpo alla degustazione. Il gusto, a sua volta, prolunga questa configurazione all'interno del corpo attraverso l'assaggio, il retrogusto, la persistenza aromatica e la memoria sensoriale (Hennion, 2004). L'esperienza del caffè si colloca così in una zona intermedia tra ambiente e corpo, tra percezione esterna e incorporazione, tra qualità spaziale e valutazione sensoriale.

Si fiuta un'atmosfera come si fa con l'aroma del caffè. Così, l'atmosfera di una coffee house è parte integrante del processo attraverso cui il caffè viene percepito, apprezzato e valorizzato: la fragranza del macinato e la sua intensità sono percepiti attraverso un ambiente che li orienta e li rende riconoscibili; le note floreali, fruttate, fermentate o speziate, così come la loro traduzione nel linguaggio della degustazione, contribuiscono a costruire una specifica esperienza sensoriale.



3. Grammatiche atmosferiche dello specialty coffee: materiali, rituali, sensi, affetti e distinzione nelle coffee house di Chengdu

Tra le numerose coffee house presenti a Chengdu, l'articolo si concentra su tre casi studio, selezionati per la loro capacità di rendere visibili differenti modalità di produzione dell'atmosfera sensoriale dello specialty coffee. Le tre coffee house si trovano in altrettanti distretti della città, tutte collocate all'interno del First Ring Road, cioè in un'area urbana centrale e densamente attraversata da pratiche di consumo, mobilità, socialità e trasformazione dello spazio urbano.

La prima coffee house, Aroma, rappresenta una singolarità particolarmente interessante. A differenza di molte caffetterie specialty, che costruiscono la propria offerta attorno alla valorizzazione delle singole origini, dei microlotti o dei metodi di lavorazione, Aroma propone esclusivamente blend. La sua identità si fonda su una concezione del caffè come composizione sensoriale, nella quale l'aroma e il gusto sono il risultato di una selezione, di una combinazione e di una progettazione da parte dei baristi e torrefattori.

La seconda coffee house, Gu&Co, si trova in un quartiere meridionale della città, nei pressi del campus della Chengdu University. L'area è caratterizzata da una forte concentrazione di coffee house e da una popolazione urbana giovane, composta in larga parte da studenti, lavoratori culturali e consumatori interessati a nuove forme di socialità e consumo estetico. Gu&Co permette di osservare lo specialty coffee non soltanto come pratica degustativa, ma anche come forma di appartenenza urbana, costruita attraverso stili di permanenza, modi di abitare lo spazio, posture e pratiche di distinzione quotidiana.

Infine, la terza coffee house, SpecialBean, costituisce un caso particolarmente rilevante per l'attenzione esplicita dedicata all'olfatto grazie a una serie di dispositivi specificamente pensati per l'esplorazione dell'aroma dei diversi caffè. Attraverso contenitori, strumenti di esposizione e pratiche di annusamento guidato,

SpecialBean rende l'olfatto una componente centrale dell'esperienza di scelta, acquisto e degustazione.

3.1. Materialità dell'atmosfera

Le coffee house di Chengdu osservate nel corso della ricerca si presentano come spazi interni altamente progettati, nei quali l'atmosfera del caffè è co-prodotta da una specifica grammatica materiale, sensoriale e performativa. Si tratta di independent coffee shops e micro-torrefazioni, luoghi in cui il consumo del caffè non è separato dalla sua stessa torrefazione. La loro configurazione spaziale si distingue nettamente dalle forme più diffuse della socialità legata al tè nella città. Se il tè è spesso consumato collettivamente all'aperto, seduti su sedie e tavoli di bambù, in spazi aperti, rumorosi e densamente sociali, il caffè specialty viene invece esperito in ambienti interni, controllati, rarefatti e accuratamente disegnati. Il bambù, materiale ordinario della socialità urbana del tè, lascia il posto al legno, spesso scuro e in tonalità che richiamano cromaticamente il caffè tostato. A questo si aggiungono vetro, ceramica, acciaio inossidabile, contenitori trasparenti e strumenti tecnici esposti.

Questi luoghi colpiscono anzitutto per la loro estrema pulizia. I grinder e le macchine per espresso appaiono più come installazioni tecniche che come semplici strumenti d'uso; gli oggetti per l'estrazione sono ordinati, allineati, esposti come parte integrante della scena. La pulizia non è soltanto una condizione igienica, ma un dispositivo atmosferico: produce una sensazione di controllo, rigore e asetticità. Le fialette monodose contenenti il caffè conferiscono allo spazio un carattere quasi chimico. Il caffè non appare come una bevanda quotidiana, ma come una sostanza da trattare con precisione, da misurare, isolare, trasformare e interpretare. Bilance di precisione, termometri, contenitori in vetro sottile, strumenti di ceramica, bollitori e dispositivi per il controllo della temperatura dell'acqua rendono visibile un regime tecnico in cui nulla sembra lasciato all'improvvisazione. L'atmosfera che ne deriva è quella di una sorta di "laboratorio del gusto" in cui l'esperienza sensoriale viene preparata attraverso una materialità ordinata, specialistica e altamente codificata.

La presenza delle macchine per la torrefazione rafforza questa impressione. Queste coffee house sono anche dove il caffè viene lavorato. Le macchine per la tostatura, lucide, pulite, cromate e spesso collocate in posizione ben visibile, occupano un posto quasi monumentale. Anche quando sono spente, funzionano come oggetti atmosferici: producono l'idea che il gusto sia il risultato di un processo. La torrefattrice diventa una sorta di totem silenzioso, una presenza tecnica che segnala competenza, trasformazione e controllo della materia. Essa rende percepibile l'intero processo produttivo come se fosse a portata di mano, esibendo il processo tecnico attraverso cui il chicco diventa esperienza gustativa.

Anche le pareti e gli elementi decorativi contribuiscono a questa grammatica atmosferica. Vi compaiono chicchi di diverse tostature, strumenti per l'estrazione, cucchiaini da degustazione professionale, manuali tecnici, libri sulla storia del caffè, testi in cinese e in inglese dedicati alle origini, ai metodi di lavorazione, alle varietà



botaniche e alle tecniche di estrazione. Spesso alcuni di questi oggetti sono anche in vendita, trasformando il locale in uno spazio ibrido tra caffetteria, laboratorio, scuola sensoriale e boutique tecnica. Tuttavia, in questa abbondanza di oggetti, è significativo ciò che manca: non compaiono mai immagini di lavoratori, piantagioni, corpi che raccolgono, selezionano o trasformano il caffè all'origine. L'origine è presente come informazione, come profilo sensoriale, come geografia del gusto, ma non come relazione sociale di lavoro. La coffee house costruisce così una forma di autenticità selettiva: autentico è il chicco, autentica è la provenienza, autentico è il profilo aromatico; molto meno visibile è il lavoro che rende possibile tale autenticità.

Un altro elemento ricorrente è la presenza della pianta di caffè. Piccola, ornamentale, essa ricorda che il chicco è il nocciolo di un frutto. In un ambiente dominato da strumenti tecnici, superfici pulite e procedure di controllo, la pianta materializza l'idea del caffè come prodotto vivo, botanico.

In questo quadro, il menù cartaceo assume un ruolo particolarmente significativo. Nel contesto urbano cinese, in cui i servizi sono largamente digitalizzati e i menù accessibili solo tramite QR code, la presenza di menù stampati su carta distingue queste coffee house come spazi volutamente eccezionali. Il menù cartaceo non è semplicemente uno strumento informativo, ma un oggetto atmosferico. Esso invita alla scelta ragionata, alla comparazione tra origini, altitudini, varietà, processi di lavorazione, livelli di tostatura, note aromatiche e prezzi: anticipano un'esperienza dischiudendo una grammatica di valutazione.



3.2 Performare l'autenticità: gesti, tempi e rituali

La produzione dell'atmosfera dipende anche dalle pratiche e dalle posture dei lavoratori e dei clienti. Il barista occupa una posizione centrale. Collocato dietro il bancone, circondato da bilance, termometri, grinder, bollitori, contenitori in vetro e ceramica, egli appare come una figura ibrida tra artigiano, artista e scienziato. Chi prepara il caffè è anche tostatore: non si limita dunque a servire una bevanda, ma incarna una competenza che attraversa diverse fasi del processo. I suoi gesti sono misurati, lenti, calibrati, iscritti in una sequenza rituale: pesare, macinare, annusare, versare, attendere, filtrare, servire, descrivere. La preparazione del caffè è una performance tecnica e sensoriale, nella quale la materialità biochimica del chicco viene tradotta socialmente, discorsivamente e corporalmente. Il barista non produce soltanto una tazza di caffè; produce le condizioni per riconoscerla come esperienza autentica. Questa autenticità è costruita anche attraverso la parola. L'atmosfera della coffee house è fortemente discorsiva: il caffè viene raccontato prima ancora di essere bevuto. Il barista accompagna la preparazione con descrizioni dell'origine, del processo, della tostatura e soprattutto delle note sensoriali. Il cliente viene invitato ad aspettarsi aromi floreali, frutta gialla matura, pesca, albicocca, lime, tè nero, dolcezza in tazza, acidità elegante, pulizia aromatica. Le note dominanti non richiamano quasi mai la cioccolata o le caratteristiche più tradizionalmente associate al caffè nell'immaginario europeo; evocano invece un paesaggio aromatico legato alla frutta, ai fiori, alla leggerezza.

3.3 Olfatto, gusto e produzione atmosferica

Nel consumo di specialty coffee l'atmosfera viene prodotta attraverso l'orientamento della percezione, rivelando il nesso profondo tra percezione e conoscenza, dove il momento sensibile e quello cognitivo non sono nettamente separati. Se conoscere un caffè e gustarlo risultano attività intrecciate, l'atto di annusare è parte di questa pedagogia del gusto in cui si impara a riconoscere differenze tra origini, tostature, processi di lavorazione e profili aromatici. Nella coffee house SpecialBean un dispositivo olfattivo rende la fragranza del caffè direttamente esplorabile, facendo dell'annusare una pratica quasi laboratoriale. Diversi contenitori in vetro, disposti in serie lungo il bancone, custodiscono differenti tipologie di chicchi che permettono, attraverso un sistema di pompaggio manuale, di convogliare l'aria all'interno del recipiente e annusare il profilo aromatico del caffè (Figg. 1, 2). Attraverso questa precisa organizzazione materiale l'olfatto contribuisce alla produzione di un'atmosfera specifica: un'atmosfera di cura, competenza, precisione e distinzione.

Una volta scelto il caffè, in ogni coffee house il barista macina i chicchi sul momento e porta al cliente la polvere ottenuta in un piccolo contenitore metallico che viene annusato prima dell'estrazione. Questo gesto è centrale: l'esperienza del caffè comincia prima della bocca, attraverso il naso. L'atto di annusare il macinato fresco non è un dettaglio accessorio, ma un rituale di ingresso nell'atmosfera del caffè. Attraverso l'odore, il cliente viene coinvolto nella promessa sensoriale della bevanda. L'aroma anticipa il gusto, orienta l'attenzione, educa l'aspettativa e rende il corpo partecipe del processo di valutazione.

Anche il servizio della bevanda prolunga questa centralità olfattiva. Il caffè viene spesso portato al tavolo con un piccolo coperchio di vetro, che il consumatore rimuove al momento della degustazione. Questo gesto produce un effetto di dischiusura: l'aroma viene liberato in modo concentrato, ma controllato, consentendo al cliente di percepirne l'intensità prima della temperatura ottimale per la degustazione. L'attesa del raffreddamento diventa così un tempo olfattivo. Non si beve subito; si annusa, si aspetta, si confronta ciò che si sente con ciò che è stato anticipato verbalmente dal barista e indicato sulla scheda tecnica anche con l'aiuto di strumenti per la degustazione come la ruota dei sapori (Fig. 3).

A Chengdu la dimensione aromatica acquista una centralità specifica. Mentre in molte culture europee del consumo dello specialty coffee, la degustazione tende spesso a concentrarsi sull'esperienza gustativa della bevanda in bocca, in queste coffee house l'aroma appare esplicitamente valorizzato.

La totale assenza di cibi solidi rafforza ulteriormente questa focalizzazione olfattiva. In queste coffee house non vi è pasticceria, non vi sono odori di dolci, burro, pane o cucina. Lo spazio è dominato esclusivamente dal caffè. Questa sottrazione produce un ambiente aromaticamente selettivo. L'odore del caffè non è coperto né mescolato ad altri odori alimentari; al contrario, viene isolato e reso protagonista. Tuttavia, la sua presenza non è mai eccessiva. L'atmosfera olfattiva è per così dire "discreta", non satura completamente lo spazio. Un odore troppo



intenso rischierebbe di disturbare, assuefare o desensibilizzare, compromettendo la stessa efficacia della messa in scena atmosferica. L'aroma opera per apparizioni successive: il macinato da annusare, il coperchio di vetro da sollevare, la tazza che si raffredda, il retrogusto che permane. L'atmosfera olfattiva non invade; accompagna, orienta e intensifica.

La coffee house rende possibile una forma particolare di esperienza urbana: non il consumo rapido di una bevanda, ma l'assaggio di un'atmosfera. Un caffè che sa di pesca, lime e tè nero non è soltanto un profilo sensoriale; diventa il modo attraverso cui un'origine lontana viene ricostruita nel luogo in cui viene bevuta. La coffee house non trasporta semplicemente chi la frequenta in un altrove geografico, ma produce un paesaggio gustativo.

3.4 Atmosfere affettive e pratiche sensoriali

Un ulteriore elemento che contribuisce alla costruzione atmosferica delle coffee house osservate a Chengdu riguarda le tonalità affettive che questi spazi rendono disponibili e praticabili. L'atmosfera, infatti, riguarda anche l'insieme di disposizioni emotive diffuse che orientano il modo in cui si entra, si sosta, si osserva e si interagisce.

Nelle coffee house analizzate si produce anzitutto una tonalità di calma e sospensione: il ritmo lento della preparazione del caffè contribuisce a separare temporaneamente lo spazio interno dalla velocità urbana esterna. Questa tonalità affettiva è materializzata anche dalla configurazione spaziale dei locali, tutti ambienti chiusi nei quali è necessario attraversare una soglia per accedervi. Anche quando questa soglia è trasparente, come nel caso delle vetrine, essa mantiene una duplice funzione: rende visibile lo spazio urbano esterno, ma allo stesso tempo lo tiene a distanza, producendo una condizione di isolamento e sospensione.

Chi frequenta questi luoghi non è invitato a consumare rapidamente, ma a permanere, attendere e lasciarsi coinvolgere dal processo. In questo senso, il caffè e l'atmosfera accogliente in cui viene consumato vengono configurati come una sorta di antidoto alla pressione, all'ansia e alla densità della vita urbana contemporanea.

A questa tonalità di calma si intreccia una dimensione di evasione. La coffee house appare come uno spazio nel quale è possibile sospendere, almeno temporaneamente, le costrizioni della quotidianità e immaginare forme alternative di presenza, consumo e soggettivazione. Il caffè diventa così un mezzo attraverso cui costruire un momento di distacco dalla routine, dalla produttività e dalle aspettative sociali ordinarie. Questa tonalità affettiva emerge anche nelle figure dei proprietari e dei baristi, spesso soggetti appassionati che hanno scelto traiettorie di vita alternative. Un giovane proprietario con cui ho parlato ha raccontato di aver lasciato un impiego stabile in una compagnia transnazionale per avviare una propria attività nel settore del caffè. Questo gesto esprime bene una riconfigurazione del valore: non più soltanto successo professionale, carriera lineare e adattamento alle aspettative sociali, ma libertà, creatività, autonomia e realizzazione personale. Da questo punto di vista, la coffee house è anche un dispositivo affettivo e narrativo attraverso cui



immaginare un diverso rapporto tra lavoro, desiderio e vita urbana. Il regime di valore si sposta così dall'adesione a una struttura sociale predefinita alla ricerca di una forma di autenticità individuale, costruita attraverso pratiche sensoriali, scelte estetiche e desiderio di evasione. La composizione affettiva della coffee house è un intreccio di calma, sospensione, comfort, desiderio di fuga, creatività e auto-realizzazione, nel quale il caffè diventa un mezzo per sentire, abitare e reinterpretare la città.

3.5 Gusto, urbanità e distinzione: socialità rarefatte e differenziazione

Anche le forme di socialità che si danno in questi spazi sono rarefatte. Le coffee house sono luoghi con poche persone, spesso impegnate in attività individuali: leggere, lavorare al computer, conversare a bassa voce, fotografare la tazza, consultare il menù, degustare in silenzio. È una socialità fondata meno sull'interazione diretta che sulla compresenza. Si appartiene allo stesso spazio attraverso una comune disposizione al gusto, più che attraverso una conversazione condivisa. L'atmosfera invita a sedersi, a restare, a rallentare, ma non necessariamente a interagire. Si potrebbe dire che questi luoghi producono una forma di individualità relazionale (Henningesen, 2012): ciascuno beve il proprio caffè, segue la propria esperienza sensoriale, ma lo fa in un ambiente che rende riconoscibile una comune competenza, o almeno una comune aspirazione alla competenza.

Questa rarefazione della socialità è anche una forma di differenziazione sociale. I clienti e i lavoratori sono molto giovani, appartenenti alle generazioni dei millennials urbani, con una forte familiarità con estetiche globali, pratiche di consumo specializzato e, in alcuni casi, con la lingua inglese (Henningesen, 2011). Già dall'esterno, la parola "coffee" compare frequentemente in caratteri latini più che in mandarino, segnalando una presa di distanza dall'ordinario linguistico della città e una connessione con un immaginario globale. All'interno, l'inglese è presente nei libri, nei menù, nei nomi delle origini, nelle categorie tecniche e talvolta nelle conversazioni con i baristi. La coffee house diventa così uno spazio in cui il consumo del caffè funziona come pratica di distinzione: non solo perché richiede una certa disponibilità economica, ma perché presuppone familiarità con codici sensoriali, linguistici e culturali specifici.

Questa dinamica è particolarmente evidente se si considera la provenienza dei caffè serviti. Nonostante la Cina sia oggi anche un paese produttore di caffè, e nonostante alcuni caffè cinesi siano apprezzati da consumatori e operatori internazionali, nelle coffee house osservate prevalgono caffè provenienti da paesi lontani: Africa e America Latina in particolare. L'altrove è parte integrante del valore del caffè. La distanza geografica contribuisce alla sua aura. In un paese fortemente segnato da retoriche di sviluppo, produzione e modernizzazione, questi luoghi sembrano costruire il valore del caffè attraverso la distanza dalla Cina stessa: il caffè



è apprezzato in quanto globale, raro, esterno, capace di collegare Chengdu a circuiti transnazionali del gusto .

L'atmosfera dello specialty coffee rende possibile la costruzione di un'identità urbana di "taste-maker" affettivo, fondata su un'inclinazione pluralista e cosmopolita, su aspettative condivise e sulla ricerca di forme di privilegio di classe. Si tratta di capitale sociale e simbolico che i clienti non sempre possiedono stabilmente nella vita quotidiana, ma che possono sperimentare temporaneamente attraverso la frequentazione di questi spazi (Xu, Yikai Ng, 2022; Bennett et al., 2008). Tale frequentazione è animata dal desiderio di mobilità sociale, dall'aspirazione a uno status più elevato e dalla produzione di distinzione sociale. La sua efficacia atmosferica risiede quindi anche nella temporalità: per il tempo della sosta, la coffee house rende possibile immaginare uno stile di vita più raffinato, autonomo e culturalmente qualificato.

4. Conclusioni. Verso una sociologia osmo-gustativa delle atmosfere

I tre casi selezionati hanno permesso di analizzare diverse configurazioni dell'atmosfera dello specialty coffee: la composizione aromatica del blend in Aroma, la socialità urbana giovanile e situata di Gu&Co, e la centralità esplicita dell'olfatto in SpecialBean. L'analisi empirica di queste coffee house consente di riprendere la tesi teorica dell'articolo: le atmosfere non possono essere comprese soltanto come effetti visuali, spaziali o progettuali, ma devono essere analizzate come configurazioni sensibili che coinvolgono il corpo nella sua interezza. Il caso dello specialty coffee permette di spostare l'attenzione oltre il paradigma visuale dominante negli studi sullo spazio, sul consumo e sull'esperienza urbana, mostrando come l'atmosfera si produca anche attraverso ciò che si diffonde, si respira, si annusa, si assaggia e si incorpora. L'olfatto rende sensibile la natura diffusa, immersiva e prossimale dell'atmosfera: gli odori attraversano il soggetto, lo affettano e attivano memorie, aspettative e orientamenti corporei. Il gusto, a sua volta, prolunga questa dimensione atmosferica all'interno del corpo, trasformando l'esperienza dello spazio in incorporazione, durata, valutazione, retrogusto e apprendimento sensoriale.

In questa prospettiva, il concetto di osmosfera (Mancioppi, 2022) può essere proposto non come semplice sinonimo di atmosfera olfattiva, ma indica una modalità dell'esperienza atmosferica in cui il confine tra ambiente e corpo diventa poroso: ciò che appartiene allo spazio viene respirato, assorbito, gustato e trattenuto sotto forma di traccia sensoriale e affettiva. Il caffè costituisce un caso particolarmente efficace per osservare questo processo, poiché diffonde aromi nell'ambiente, attraversa la soglia tra esterno e interno, viene incorporato attraverso la degustazione e continua ad agire nel corpo attraverso la persistenza aromatica e il retrogusto. Una sociologia osmo-gustativa delle atmosfere invita dunque a prendere sul serio ciò che si respira e si assaggia, e non soltanto ciò che si vede, si arreda o si progetta. Le coffee house analizzate non sono quindi soltanto luoghi di consumo o scenografie sensoriali, sono dispositivi attraverso cui l'atmosfera viene prodotta, appresa e socialmente valorizzata. La loro atmosfera emerge dall'intreccio tra





materialità, ritualità, olfatto, gusto affettività e distinzione. Il legno scuro, il vetro, l'acciaio, le ceramiche, le fialette monodose, le macchine lucide, i menù cartacei, le piante di caffè, i libri tecnici, le narrazioni dei baristi e i gesti della degustazione non sono elementi separati, ma parti di una stessa composizione atmosferica. Essi producono un ambiente in cui il caffè appare simultaneamente come oggetto naturale e scientifico, artigianale e globale, sensoriale e capace di fare distinzioni sociali. In questi spazi, l'atmosfera non precede l'esperienza del caffè: è prodotta attraverso il caffè stesso. Più precisamente, essa prende forma nel modo in cui il chicco viene mostrato, macinato, annusato, descritto, estratto, servito e infine assaporato. Il gusto diventa il medium attraverso cui spazio, corpo e affetti si compongono reciprocamente. Esso non segnala soltanto la presenza del caffè, ma contribuisce a produrre un certo modo di stare nello spazio, di riconoscersi come competenti, di abitare una forma specifica di urbanità contemporanea. L'articolo ha quindi mostrato che le atmosfere del caffè sono il risultato di una co-produzione sensibile tra ambienti, oggetti, corpi, competenze e pratiche. Studiare le coffee house di Chengdu attraverso una prospettiva osmo-gustativa permette di comprendere come le atmosfere urbane non siano soltanto progettate o percepite, ma continuamente prodotte, apprese e incorporate. In questa direzione, una sociologia osmo-gustativa delle atmosfere non propone semplicemente di aggiungere olfatto e gusto all'analisi dello spazio urbano, ma di ripensare l'esperienza urbana a partire dalla porosità tra corpo e ambiente, tra affetti e conoscenza, tra sensazione e distinzione sociale.



FIG. 1 – Dispositivo olfattivo per l'esplorazione dell'aroma (Fonte: autore)



FIG. 2 – Dispositivo olfattivo per l'esplorazione dell'aroma, particolare (Fonte: autore)



FIG. 3 – Ruota dei sapori e schede di degustazione (Fonte: autore)

L

Le fotografie incluse in questo articolo sono state scattate dall'autore nel corso della ricerca sul campo.



Bibliography

- Aydin A., Temizkan S. P. (2024), "Factors influencing third wave coffee customers' satisfaction and revisit intentions." *International Journal of Gastronomy and Food Science*, 38, 101048.
- Bitner M. J. (1992), "Servicescapes: The impact of physical surroundings on customers and employees". *Journal of Marketing*, 56(2), 57–71.
- Bizzozzero V. (1997), *L'univers des odeurs. Introduction à l'olfactologie*. Geneve, Georg Editeur.
- Bennett T., Savage M., Silva, E., Warde A., Gayo M. (2008), *Culture, class, distinction*. Routledge.
- Böhme, G. (2010), *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*. Milano, Christian Marinotti.
- Böhme G. (2017), *Critique of Aesthetic Capitalism*. Milano-Udine, Mimesis International.
- Böhme G. (2006), *Architektur und Atmosphäre*. München, Wilhelm Fink.
- Bourdieu P. (1984), *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. London, Routledge.
- Coffey A. (1999), *The Ethnographic Self: fieldwork and the representation of identity*. London, Sage.
- Coles B. F. (2013), "Ingesting Places: Embodied Geographies of Coffee". In E.-J. Abbots & A. Lavis (Eds.), *Why We Eat, How We Eat: Contemporary Encounters between Foods and Bodies* (pp. 255–270). Farnham, Ashgate.
- Fele G. (2025), *Sociologia della degustazione*. Milano-Udine, Mimesis.
- Garfinkel H. (1967), *Studies in ethnomethodology*. Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall.
- Griffero T. (2010), *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*. Roma-Bari, Laterza.
- Griffero T. (2022), "Sniffing Atmospheres: Observations on Olfactory Being-In-The-World." In *Olfaction: An Interdisciplinary Perspective from Philosophy to Life Sciences*, edited by Nicola Di Stefano and Maria Teresa Russo, 75–90. Cham, Springer.
- Gusman A. (2004), *Antropologia dell'olfatto*. Roma-Bari, Laterza.





- Henningsen L. (2011), "Coffee, fast food and the desire for romantic love in contemporary China: Branding and marketing trends in popular Chinese-language literature". *Transcultural Studies*, 2, 232-270.
- Henningsen L. (2012), "Individualism for the masses? Coffee consumption and the Chinese middle class' search for authenticity". *Inter-Asia Cultural Studies*, 13(3), 408-427.
- Hennion A. (2004), Pragmatics of Taste. In *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*, edited by M. Jacobs and N. Hanrahan, 131-144. Oxford: Blackwell.
- Howes D. (2003), *Sensing Culture: engaging the senses in culture and social theory*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Howes D. (ed.) (1991), *The Varieties of Sensory Experience: a sourcebook in the anthropology of the senses*. Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press.
- Kotler P. (1973), "Atmospherics as a marketing tool". *Journal of Retailing*, 49(4), 48-64.
- Le Breton D. (2017), *Sensing the world: An anthropology of the senses*. Bloomsbury Academic.
- Liberman K. (2022), *Tasting Coffee An Inquiry into Objectivity*, New York, Suny press.
- Lingle T. (2001), *The coffee cupper's handbook*. Long Beach, CA, Specialty Coffee Association.
- Malnar J., F. Vodvarka (2004), *Sensory Design*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mancioppi E. (2022), *L'olfattivo. Per un'estetica sociale dell'odorato*. Pisa, Edizioni ETS.
- Marin, K., Požrl, T., Zlati' c, E. Plestenjak, A. (2008), "A New Aroma Index to Determine the Aroma Quality of Roasted and Ground Coffee During Storage", *Food Technol. Biotechnol*, 46(4), pp. 442-447.
- Massey D. (2005), *For Space*. London, Sage.
- Minkowski E. (1936), *Vers une cosmologie. Fragments philosophiques*. Paris, Aubier.
- Mondada L. (2018), "The multimodal interactional organization of tasting". *Discourse Studies*, 20(6), 743- 769.



- Kosuke M., Takahashi A., Spence C. (2021), "Tasting Atmospherics: Taste Associations with Colour Parameters of Coffee Shop Interiors." *Food Quality and Preference*, 94: 104315.
- Opoku E. K., Tham A., Morrison A. M., Wang M. J. S. (2023), "An exploratory study of the experiencescape dimensions and customer revisit intentions for specialty urban coffee shops." *British Food Journal*, 125(5), 1613–1630. doi: 10.1108/BFJ-04-2022-0361.
- Pang C. L., Mo L. (2018), "Mapping Chinese coffee culture in the land of tea. The case of Yunnan province". *Journal of International Economic Studies*, 32, 103–115.
- Pink, S. (2015), *Doing Sensory Ethnography*. 2nd ed. London, SAGE Publications.
- Ryding D. (2011), "The Speciality Coffee Shop Market: Are Today's Consumers Demanding More than Store Ambience and Good Coffee from the Consumption Experience?" *International Journal of Business and Globalisation*, 6(3/4), 399–409.
- SCA (2022), "What is specialty coffee?", in *Specialty Coffee Association* website, online, <https://sca.coffee/research/what-is-specialty-coffee>.
- SCA (2023), "A New System to Assess Coffee Value: Introducing the Beta Version of the Specialty Coffee Association's Coffee Value Assessment", in *Specialty Coffee Association* website, online, <https://sca.coffee>.
- Schmitz H. (2011), *Nuova fenomenologia. Un'introduzione*. Milano, Christian Marinotti.
- Schmitz H (1967), *System der Philosophie*, Bd. III.1. Der leibliche Raum, Bonn, Bouvier.
- Simmel G. (2020), "Sociologia dei sensi". In *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di B. Carnevali e A. Pinotti, trad. F. Peri, pp. 83–98. Torino: Einaudi.
- Specialty Coffee Association (2017), "Preserving Freshness: A Race Against Time." 25 *Magazine*, Issue 4.
- Spence C., Carvalho F. M. (2020), "The Coffee Drinking Experience: Product Extrinsic (Atmospheric) Influences on Taste and Choice." *Food Quality and Preference*, 80: 103802.
- Stewart S. (2013), *A sociology of culture, taste and value*. London, Palgrave Macmillan.
- Stoller P. (1997), *Sensuous Scholarship*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.



Tellenbach H. (1981), "Tasting and smelling – Tast and atmosphere – Atmosphere and trust". *Journal of Phenomenological Psychology*, 12 (2): 221–230.

Tellenbach H. (1968), *Geschmack und Atmosphäre. Medien menschlichen Elementarkontaktes*. Salzburg, Otto Müller Verlag.

World Coffee Research (2017), *World Coffee Research Sensory Lexicon*, 2nd ed, College Station, TX, World Coffee Research.

Xu X., & Ng A.Y. (2022), "Cultivation of new taste: taste makers and new forms of distinction in China's Coffee Culture". *Information, Communication & Society*, 26, 2345 - 2362.



Unequal Atmospheres: Italian Fashion Museums and Digital Imaginaries

Juliana Bez Kroeger

juliana.bezkroeger@uniroma1.it

SARAS Department | Sapienza University of Rome

Abstract

Unequal Atmospheres: Italian Fashion Museums and Digital Imaginaries

The digitisation of cultural heritage is commonly described as a democratisation of access, but it profoundly transforms the atmospheric dimension through which heritage is experienced and imagined. Drawing on the 'atmospheric turn' (Anderson, Böhme) and studies of the imaginary (Castoriadis, Durand), this article investigates how Italian fashion museums and archives, with a focus on those in Tuscany, translate institutional atmospheres into digital environments. Based on the mapping of over 1,200 Italian institutions from the CHANGES project, a qualitative sample is analysed along three axes: representational, narrative and affective. The results suggest that the atmospheric inequalities observed across the sample cannot be explained solely by technical differences. They appear, particularly as differences in the capacity to produce atmosphere within a digital environment. It is argued that digital platforms operate as selective atmospheric infrastructures, amplifying certain imaginaries of Italian fashion while marginalising others.

Keywords

Fashion Heritage | Social Imaginary | Cultural Inequality | Atmospheric Infrastructures | Affective Atmospheres

1. Introduction

Florence, December 2025. The Palazzo Pitti is a large palace that was built over centuries, by ruling families from the Medici to the Savoy. In one of its side wings, in the *Palazzina della Meridiana*, sits the *Museo della Moda e del Costume*, founded in 1983 as Italy's first state run museum of fashion.

I enter a room with high ceilings and walls covered in red damask that become nearly invisible in the low light. The only illumination comes from floor-level where visitors walk, and from spotlights pointing at a golden wedding dress. A glass pane separates me from the garment, and I get as close as I can. The silk is gold, with peonies and tiny embroidered daisies. Gigot sleeves, a V-neck bodice. A small plaque informs me the dress is Italian, made by an unknown designer, and belonged to Angiola Polese, born in Livorno in 1808, married to Giuseppe Ascione (Gallerie degli Uffizi, n.d.). The fabric is still here. The body is not. In its place, a headless mannequin in flesh-coloured linen.

I am, as Elizabeth Wilson (1985) would say, in a room inhabited by ghosts. Only the fabric remains. The body, the life, the wearing are gone. For a moment I am alone in the room, without the sound of other visitors, and I try to imagine the dress in motion. The big sleeves and skirt bubbling as someone walks. I circle the glass case once again and continue my visit to the museum, which is part of the Uffizi Galleries.

This museum has a particular atmosphere, not because of the curator's exhibition design, but because of the palace itself. As Ben Anderson writes, "atmospheres are spatially discharged affective qualities that are autonomous from the bodies that they emerge from, enable and perish with" (Anderson, 2009: 80).

On this occasion, I had visited the institution with a group of students from Sapienza Università di Roma, almost at the same time as we were concluding the project *Fashion Cultural Heritage: Memorie, musei, esperienze*, developed within the framework of the PNRR CHANGES project. The survey, coordinated by Professor Romana Andò and Professor Samuele Briatore, carried out over three years by a team (including me) from the department of *History, Anthropology, Religions, Art, Performing Arts* (SARAS), produced the first systematic mapping of Italy's fashion heritage, cataloguing over 1,200 museums, archives, foundations, and private collections across the country. The survey included major historic fashion houses and large museums, but also small textile museums, ethnographic collections, archaeological and ecclesiastical museums. What did not fit into any of our records was the atmosphere I experienced standing before the dress and the glass dome in Florence, nor that of the other museums. The difference in atmosphere between the museum environments, those we were able to visit in person, is evident, and even more so when we speak of atmosphere in the infosphere, which was visited and revisited daily throughout the project.

Days after the visit to Palazzo Pitti, I open the same collection on the Uffizi website. I see a white interface, a grid of photographs on a neutral background, buttons that take the user to the ticket office, and a short institutional text. I see the 1836 wedding



dress on a black background, still on the mannequin, but in a photo where it seems to float. The light is weaker here, and the gold I had seen close up looks darker, like aged gold. The material is still there. The atmosphere is not. Or it is different.

The dress is on the screen. What is missing is harder to name. This gap, between what migrates intact to the digital and what does not, runs through the recent debate on heritage digitisation (Parry, 2013; Padua et al., 2021). Digitisation is often described as a way to democratise access, and the gains in scope are real. What is less often said is that the atmosphere of heritage, the dimension that allows a collection to be felt and recognised as such, changes deeply in this transition. Fashion heritage is a complex case, since it brings together material culture, craft knowledge, national identity and the creative industry. These layers depend less on documentary precision and more on the affective resonance they produce. This article is guided by the following research question: how do Italian fashion museums translate institutional atmospheres into digital environments, and what forms of atmospheric inequality emerge in this translation? To answer this question, the article examines five Tuscan museums, asking how objects, narratives and affective¹ cues are reorganised across websites, Instagram accounts and other digital touchpoints.



2. Affective atmospheres and the social imaginary. The atmospheric turn

90

Returning to the *Museo della Moda e del Costume* and to the atmosphere of the room with the golden wedding dress, the question is how that atmosphere is built. Gernot Böhme (2017) writes that objects radiate in space and thus contribute to the formation of an atmosphere. The notion of 'tuned space', also from Böhme, helps to think of the museum room as a tuned environment, in the musical sense. Just as an instrument is tuned to produce a certain resonance, a space can be tuned, using light, distance, silence and the arrangement of objects, to produce a specific affective tone. The room at Palazzo Pitti is an example. The dim light, the glass pane around the dress, the red damask dissolving into shadow, the spotlights on the fabric, each element produces an atmosphere that precedes any conscious interpretation by the visitor. The curator tunes the space, organising the conditions of its affective resonance.

Ben Anderson (2009) sharpens the point further. Atmospheres, for him, are not stable qualities fixed within environments, but form and dissolve as bodies interact within a space (Anderson, 2009: 79). The museum room is no exception. Therefore,

¹ A short note on the word *affective* is needed here. When this article speaks of affective atmospheres or affective charge, *affect* does not mean private emotion or personal feeling. It names something that moves between bodies, spaces and devices, and can be felt before it is put into words. Anderson (2009) defines it as a trans-personal intensity that emerges as bodies affect one another, at once impersonal, because it belongs to collective situations, and intensely personal in how it is felt. Brennan (2004) adds that affect is physically passed between bodies sharing the same space, through rhythm, breath and proximity. An atmosphere, on this reading, is not only felt, it is also carried, intensified or silenced.

atmosphere is not something visitors simply encounter upon opening a door, as a given fact. It is remade with every new configuration of presences: the group of students walking together, the silent couple pausing in front of a display case, a room that suddenly empties, leaving the visitor alone with the object.

What had been a marginal vocabulary in the 1990s has now become what Soentgen (1998: 72-73, as cited in Griffero, 2017) calls an 'atmospheric turn' in aesthetics and philosophy. For Griffero (2017), virtually no situation is wholly devoid of atmospheric charge. Perceiving an atmosphere means grasping from the surrounding space a feeling that precedes any sensory or cognitive precision. Griffero, incidentally, coins the term '*atmosferologia*' to name this field of study and introduces a distinction relevant to museum analysis. On the one hand, there are prototypical atmospheres, easily recognisable by anyone, such as those, for example, of a church or a classroom. On the other, there are derived atmospheres, more specific, which overlap with the former and distinguish them. For Griffero, atmospheres are ultimately 'feelings poured into space'.

This distinction is useful for this analysis. A "museum" itself is a prototypical atmosphere. But the *Museo della Moda e del Costume* at Palazzo Pitti adds to this basic atmosphere a more specific Florentine *ducal* layer, which comes from the fact it was a palace and from the nature of its collection. When this layered atmosphere moves into the digital medium, there is a sort of flattening of the derived layers. The museum's prototypical atmosphere, translated into the interface's visual conventions (neutral background, grid, catalogue entries), survives in part. The *ducal* and Florentine singularity, however, which depended on the palace, on the high ceilings and on the dim lighting, is harder to keep legible.

Vincenzo Susca (2022) proposes thinking of digital culture as '*technomagic*', that is, as a system of totems, rites and myths in which the subject loses and rediscovers themselves, in a regime of affective resonances that goes beyond the communicative function of platforms. The digital atmospheres of heritage examined here belong to this regime. They amplify, select and reincarnate certain imaginaries, while leaving others at the margins, in a game in which symbolic capital and accumulated institutional resources determine who manages to sustain coherent affective climates online and who does not.

Social imagination and collective tones

The heritage atmospheres described in the previous section do not float in a semiotic vacuum. They resonate with meanings that precede the encounter between visitor and object. When, in the dim room of Palazzo Pitti, a visitor recognises Angiola Polese's wedding dress as part of Italy's fashion heritage, this recognition is not produced only by the lighting, the silence and the glass case. It is also produced by a set of already established social imaginary meanings, which make that fabric something more than fabric. It is this dimension, the imaginary substrate that sustains the atmospheric charge and allows it to be recognised and shared, that Castoriadis's (1975/1987) concept of the social imaginary helps us to consider.





The notion of the imaginary mobilised by Castoriadis sits within a wider tradition. For Durand (1960/1972), the imaginary is a constant exchange between inner drives and the world that surrounds the subject, what he calls a 'trajectory of anthropology' (Durand, 1960/1972: 31). Part of these collective meanings, he argues, takes shape within a nocturnal regime, organised around descent, intimacy and shelter (Durand, 1960/1972: 47, 51). Read alongside Castoriadis, this points to two sides of the same symbolic operation: the institution of collective meanings and their rooting in gestures of care and containment that the fashion museum also performs.

In *The Imaginary Institution of Society*, Cornelius Castoriadis argues that the socio-historical is not a reflection of a prior reality but an ongoing act of creation. He distinguishes two moments within this process. The instituting society is the anonymous collective power that produces new forms, figures and meanings. The instituted society is the set of meanings already crystallised in institutions, languages and objects. Every society lives in the tension between the two, in what Castoriadis calls "the union and the tension of instituting society and of instituted society" (Castoriadis, 1975/1987: 108), and it is in this interplay that things come to exist as things for a collective. For Castoriadis, objects do not come first and meanings later. The very selection of what counts as an object, as valuable, as worth preserving, is the work of the social imagination.

Returning to Angiola Polese's silk wedding dress, the question that this formulation poses concretely is what makes that fabric heritage and not merely a piece of nineteenth-century attire by an unknown Tuscan tailor. The answer cannot be derived from textile properties or chronological age. It must be sought in the imaginary significations through which, in Castoriadis's terms, a society institutes certain objects as worthy of preservation and others as residual. In the same chapter where he explicitly includes clothing among the domains in which this operation becomes legible, Castoriadis writes:

We know of no society in which food, dress and dwellings obey strictly 'utilitarian' or 'rational' considerations. [...] This choice is driven by a system of imaginary significations that value or devalue, structure and hierarchise an intersecting ensemble of objects and corresponding lacks; and it is here that one can discern, more easily than anywhere else, what is just as uncertain as it is incontestable: the orientation of a society. (Castoriadis, 1975/1987: 150)

The fact that Castoriadis names 'dress' among the domains in which the social imaginary becomes legible is, for this research, more than a coincidence. It means that clothing is not a derivative or ornamental aspect of culture, but one of the key domains in which a society inscribes its own imaginary orientation onto objects. The wedding dress at Palazzo Pitti is not read as generic nineteenth-century clothing, neither by visitors nor by the institutional narratives around it. Before any empirical encounter, it carries a social imaginary significance that we might provisionally call 'Made in Italy', as secular artisanal continuity, in which manual skill, Tuscan dynastic genealogy, nuptial femininity and Italian cultural identity are linked. This significance is neither an illusion nor an invention of the curator or the institution. It is the imaginary fabric that makes

that dress legible as heritage, and it is this fabric, too, that the digital environments of museum institutions try to reinstate, with very uneven results.

The distinction Castoriadis makes between the instituting and the instituted matters for this article in a second way. Every time the museum exhibits, catalogues, photographs and digitises, and every time a visitor, in person or online, encounters an object within these frameworks, the social imaginary is not simply passed on. It is made again. Heritage does not sit ready in the objects, waiting to be communicated. It is instituted anew, with every museum operation and every act of digital mediation. Here the question of the imaginary meets the question of atmosphere once again. How are the shared affective ways of feeling and recognising Italian fashion heritage carried, amplified or silenced when this remaking happens online? Before going to the cases, it is worth looking at the museum itself, at what kind of institution does this work, and at the atmosphere it builds.

The museum as an imaginary institution and atmospheric device

In previous study, developed with Romana Andò and Samuele Briatore, we argued that fashion museums should not be understood as neutral containers of objects. We maintained, drawing on Bennett (1995) and Hooper-Greenhill (2000), that museums and exhibitions operate as epistemic dispositifs actively involved in the construction of fashion history, hierarchies of value, and interpretative frameworks (Andò, Briatore & Kroeger, 2026). This formulation, taken here as a starting point, engages directly with the discussion on the instituted imaginary developed in the previous section. If instituted society crystallises imaginary meanings in objects, languages and institutions, the fashion museum is one of the places where this crystallisation appears in a dense form, because it combines archival operation, spatial organisation, a regime of visibility and curatorial narrative.

Tony Bennett, in *The Birth of the Museum* (1995), gives the classic frame for this reading. For him, the modern museum is a technology of governance that produces a specific kind of subject, one who learns to look, to stay silent, to move at a measured pace, to recognise some objects as worth attention and others as not. The rope barrier, the glass pane, the label, the grand architecture of the palace turned into a museum, all of these work, in Bennett's reading, as silent lessons for the gaze and the body. The room at Palazzo Pitti described at the start of this article is a clear case. The visitor is taught, even before reading any label, to recognise Angiola Polese's wedding dress as heritage, and not as an old piece of clothing. The prototypical museum atmosphere, in Griffero's (2017) terms, is also, for Bennett, a disciplinary atmosphere.

Among the possible readings of this device, the one offered by Elizabeth Wilson, mentioned earlier, is worth coming back to in more detail. In *Adorned*



in *Dreams* (1985), Wilson describes fashion museums as places of ghosts, spaces where the textile lives on while the body that wore it, the life that used it and the gesture that moved it are no longer there. The formulation has a specific atmospheric force. Unlike other kinds of heritage, fashion heritage lives a constant tension between presence and absence, between fabric that endures and a body that does not. The headless mannequin at the *Museo della Moda e del Costume* holds this tension in material form. It gives the visitor the outline of Angiola Polese, but not the whole. The dress is still here; the body that wore it is not. The atmosphere of the fashion museum is, in this sense, an atmosphere of the presence of the absent.

The museum does not just preserve the object. It holds, in material form, the tension between what is still here and what has gone. The display case, the low light, the mannequin and the label work together to turn an empty dress into heritage, into what Castoriadis (1975/1987) calls the imaginary institution through which a society decides what comes to exist as a thing for a collective. The atmospheric core of fashion heritage is in this tension, not in the textile alone. The question that follows is what happens to this tension, and to the ghosts that live in it, when the museum extends into digital environments?

Hartmut Rosa (2019) gives us a useful vocabulary for what is at stake in this tension. Rosa defines resonance as *“a specific mode of relating to the world, a particular way in which subject and world come to relate to each other”* (Rosa, 2019:195). Unlike recognition, which works through competition and can be given by one side only, resonance is always two-sided; it is an event in motion, *“the expression of a vibrant responsive relationship”* (Rosa, 2019:196). Brought into the field of heritage, the idea helps to make clear what sets a working heritage atmosphere apart from a simple display of objects. It is not enough to show Angiola Polese’s silk wedding dress. The dress, once shown, must respond, opening a two-way emotional tie between itself and the visitor. This is the work that the physical museum, with varying success, holds together through its atmospheric composition. And it is the same work that changes deeply when heritage moves online.



3. Italian fashion heritage and the Tuscan case

To see how this remaking works, we must move from theory to concrete cases. This study looks closely at Tuscany, and within it at a qualitative sample of five institutions that can show how museums change in a digital environment and what inequalities this process produces.

Tuscany is central to the story of *Made in Italy*, and the choice was not random. As Paulicelli reminds us, Italian fashion identity rests on a "multi-locality" of cities and traditions that resists any monolithic reading (2014: 163). Tuscany is one of these dense local nodes. Prato is a hub for textile production, with a focus on wool and fabric restoration. Florence is the symbolic birthplace of post-war Italian haute couture and today is home to some of the most well-known fashion brands and museums in the world. Pistoia, in turn, has maintained a centuries-old tradition of women's embroidery, originally passed down in cloistered monasteries and workshop-schools. Across these three cities, there is a fabric of institutions, from state museums to maison museums, civic foundations and small museums tied to local craft traditions. In this sense, Tuscany is a region where the heritage atmospheres of fashion are dense in physical space and reach, to very different degrees, into digital environments.

From the census carried out by the CHANGES project, which listed over 1,200 Italian institutions linked to fashion heritage (Andò & Briatore, 2026), a sample of five Tuscan museums was chosen. Together they let us examine differences in atmospheric capacity by type of institution, type of collection, symbolic capital and level of investment in digital mediation. There were three selection criteria. First, heritage relevance, that is, the place of each institution within the field of Italian fashion heritage. Second, a clear digital presence, that is, at least one active institutional channel that could be examined between December 2025 and March 2026. Third, a diversity of types, on two levels: nature of the institution and type of collection.

The first museum is the *Museo della Moda e del Costume*, in the Palazzina della Meridiana of Palazzo Pitti, run by the Uffizi Galleries, with women's and men's clothing from the 18th to the 20th centuries. The second is the *Museo Ferragamo*, a fashion *house* museum in the Palazzo Spini Feroni in Florence, dedicated to the brand's footwear and leather accessories. The third is the *Palazzo Gucci*, a hybrid space combining museum and brand experience in the Palazzo della Mercanzia in Piazza della Signoria, with a collection of contemporary luxury clothing and the fashion house's historical archive. The fourth is the *Museo del Tessuto di Prato*, a civic museum on the textile history of the Prato district, the largest textile centre in Europe, with fabrics, samples



and machinery. The fifth is the *Museo del Ricamo* in Pistoia, a small civic museum in the Palazzo Rospigliosi, with embroidery, embroidered garments, sacred vestments and tools. The five institutions are all in Tuscany, but they differ in legal status, symbolic capital, type of collection and capacity to produce digital mediation. The empirical argument of this article rests on these differences.

4. Framing and perspective

Out of more than 1,200 institutions in the CHANGES survey (Andò & Briatore, 2026), the sample was built in two steps. First, the regional focus was narrowed to Tuscany, for the reasons given in the previous section. Next, from this subset, five institutions were chosen on the basis of heritage relevance, a clear digital presence, and diversity of types.

Diversity of types included two linked levels. At the institutional level, the sample combines five different models of heritage stewardship: a state run museum, a *maison* museum dedicated to footwear and accessories, a hybrid space between museum and brand experience linked to a fashion house, a civic museum with a territorial focus tied to a textile district, and a small civic museum tied to a local tradition of women's craft. As for the collections, the sample covers different material categories, from historical garments to leather footwear, from contemporary luxury clothing to industrial fabrics and machinery, and embroidery and sacred vestments.

This dual diversity (institutional and material) is intentional. It lets us examine whether atmospheric capacity varies with the type of institution that holds the heritage, the type of objects held, the symbolic capital built up over time, or the interplay between these elements. Thus, this is not a representative sample in a statistical sense. It is a set of contrasting cases, designed to bring out systematic differences in the institutional capacity to produce and hold atmospheres online. The findings that follow are exploratory, and their aim is to open a field of reading, not to set up statistical regularities.

This selection sits within a wider debate that has reshaped fashion museology over the last two decades. The recognition of fashion as a legitimate field of cultural heritage, rather than a passing commercial novelty or an appendix to the history of costume, has only recently been established, with the rise of fashion exhibitions in major museums and the slow inclusion of *dress* in the canon of objects worth curatorial attention (Steele, 2008; Petrov, 2019). In Italy, this process has gone hand in hand with a long-standing ambivalence. There is a long tradition of collecting garments and accessories as ethnographic curiosities, examples of local craft, or as biographical traces of historical figures, although Italy still lacks a single national institution dedicated to its fashion (Segre Reinach, 2018). A second line of work in the literature has looked at how the digital turn meets this uneven recognition. Digital platforms work as archives that turn the material into a structure of files and metadata, with real



effects on how the materiality of a garment is experienced (Calanca, 2020). And in the case of fashion, the grim atmosphere of the costume museum, where clothes sit behind glass without body or motion (Wilson, 1985), is being reshaped by digital and immersive technologies that try to give back narrative density to objects that risk staying inert (Andò, Briatore & Kroeger, 2026). This article sits in that conversation but reframes its central question. Rather than asking how technology can close the gap between the physical garment and the digital interface, it asks what atmospheric inequalities appear when this passage is unevenly distributed across institutions of different sizes, governance models and symbolic positions.

Methodological strategy

The research combines two complementary strands, underpinned by an explicit autoethnographic approach in the sense developed by Bochner and Ellis (2016), in which the researcher's own embodied experience is treated as a methodologically productive site of access to atmospheric and affective dimensions that are otherwise difficult to register. The first strand consisted of in-person visits to the five institutions, carried out between December 2025 and March 2026. During each visit, ethnographic notes were taken on the atmosphere of the space, paying attention to lighting, the arrangement of display cases, the flow of visitors, silence or noise in a room, the presence or absence of textual mediation, the type of mannequins, the building's architecture, and conditions of access (visiting hours, availability of free admission and advance booking). In the design of this article, the in-person record does not function as a baseline against which the digital version would be judged deficient. Rather, it functions as *an atmospheric anchor*, a point from which it is possible to identify, within the digital environment, what persists, what transforms, and what is lost from the derived atmospheric layer (Griffero, 2017).

The second strand consisted of systematic netnographic observation (Kozinets, 2020) of each institution's digital touchpoints during the same period. For each museum, three touchpoints were analysed; namely the institutional website, the official Instagram account (where available), and a third channel varying by institution (virtual exhibitions, curatorial videos, digital catalogues, thematic microsites or, in the case of institutions with a more limited digital presence, pages on institutional aggregator portals such as *Visit Tuscany*, the Ministry of Culture's portal or the municipality's website). The variation in the third channel was adopted as a deliberate analytical choice. What each institution prioritises as its additional digital showcase, or the absence of such prioritisation, is itself an indicator of its atmospheric strategy. Screenshots, records of stories and posts, descriptions, catalogue texts and audiovisual materials were organised into a visual and textual corpus, dated and archived. Unless otherwise indicated, all quantitative observations reported in the analysis that follows (number of posts per institution, frequency of publication, engagement metrics, exhibition durations, presence and absence of dedicated channels) were generated by the systematic observation conducted between December 2025 and March 2026, and the descriptive and historical information



attributed to specific institutions is drawn from the corresponding institutional websites consulted within that same window (see Bibliography for details).

The link between the two strands (in-person and digital) can be described as a visit-anchored netnography. An observer does not enter the digital environment as any user might, but as someone who has already felt in person the atmosphere that the digital is trying to mediate. This position is not neutral, and it is exactly for this reason that it is useful for analysis. It lets us see the atmospheric breaks that a purely remote reading would miss.

Three axes of analysis

The material put together this way (visit notes, digital captures, institutional texts) was read along three axes. The *representational axis* looks at how heritage objects are visually rendered in the digital environment. It looks at photographic treatment, lighting, framing, background, typography, colour palette, and rhythm of publication. It draws on Böhme's (2017) idea that objects radiate in space and take part in the formation of an atmosphere and asks how this radiation is reshaped when the object moves to the screen.

The *narrative axis* looks at the presence, coherence and tone of the curatorial voice: who is speaking, with what authority, and with what continuity across the different channels of the same institution. It also looks at the relation between the catalogue record, the institutional text and the more informal social media posts, paying attention to shifts or breaks that show different degrees of investment in digital mediation.

The *affective axis* looks at the capacity to hold resonance (Rosa, 2019) and atmospheric continuity between points of contact. Here, the comparison with the in-person visit is key. What stays and what is lost of the derived atmospheric layer when the room becomes an interface? To what extent can the digital revive, in Castoriadis's terms (1975/1987), the social imaginary meanings that underpin the recognition of that fabric as heritage?

5. Unequal digital atmospheres

The five Tuscan museums chosen here, when placed side by side, do not line up on a single scale from most to least digital. They spread out across different atmospheric regimes, each one repeating in the digital space a different symbolic position of the objects it holds.

Museo della Moda e del Costume

The *Museo della Moda e del Costume*, in Palazzo Pitti in Florence, is part of the Uffizi Galleries. Entry to the museum is included with the ticket for the palace, there is no separate ticket. The museum also has no Instagram account of its own, no website of its own, and no YouTube channel of its own. Everything is found within @uffizigalleries, uffizi.it, or the Uffizi TV channel on YouTube. Across these digital platforms, the fashion

N. 27 – Year XV / July 2026 pp. 88-110

imagojournal.it

DOI: 10.131.29/2281-8138/2026.1.88-110

ISSN: 2281-8138



museum exists as a sub-collection of a larger structure, with no independent institutional presence. This is the structural condition that frames everything that follows.

Let us return to Angiola Polese's wedding dress, which in the physical space is treated as a work deserving prolonged attention and displayed like a classical painting. In the digital space, this atmosphere loses its derived layer, in the sense Griffero (2017) gives the term. The prototypical museum layer holds up in the visual conventions of the interface. But the ducal and Florentine singularity, which relied on the building and the dynastic layering of the rooms, struggles to come through.

Technical quality online is high, with photographs and video reels shot professionally. The curatorial voice is present, well-developed in theoretical terms, but concentrated in a single video on the Uffizi TV YouTube channel, with just under two thousand views, and was later cut into shorter versions (Gallerie degli Uffizi, n.d.). In that video, the curator speaks openly about the long-standing classification of fashion as 'arts décoratifs' and its historical position behind the so-called higher arts, and argues that the museum is dedicated to rethinking that status. On the Gallerie degli Uffizi's Instagram, however, this voice is silent. The fashion museum appears in only three of one hundred and nineteen posts over four months (from 1 December 2025 to 30 March 2026). These three Instagram posts followed two specific hooks. The first is a reel about what to wear on New Year's Eve, the other two concern the Valentino Garavani dresses on display at the museum, posted after the designer's death. Therefore, a rich body of institutional discourse exists that hardly reaches the everyday user.

Thus, there is no technical or curatorial deficit online. What is missing is distribution, which is a structural issue, related to the status that fashion still holds within the Uffizi, where it appears as one collection among others, in a collection that has long emphasized Renaissance painting and classical sculpture. The silent pedagogy that Bennett (1995) describes in the physical museum works here within the digital architecture itself. The user learns that fashion is a brief stop, not a destination. The theoretical aim presented in the curatorial video (which acknowledges fashion's historical position behind the so-called 'higher arts' and proposes to rethink its place) is contradicted by daily editorial practice, and the one affected is Angiola Polese's dress, which travels less than it could.

Ferragamo Museum

Walking from the Palazzo Pitti towards the Arno and crossing the Ponte Vecchio involves walking into a different atmosphere. The *Museo Ferragamo* occupies the old cellars of the Palazzo Spini Feroni, a medieval building bought by the *maison* in 1938 and turned into a museum in 1995 (Museo Ferragamo, n.d.). The atmosphere is cinematic, built through chromatic and scenographic means, with deep red walls in the rooms presenting the founder's Italian-American period, bright yellow in the materials rooms, and deep black in the room where a large film reel runs across the wall. There is a free one-hour guided tour in four languages, that is, a curatorial voice in the body of a guide who sets the emotional pace of the visit. The chromatic design





of the rooms, the live human voice of the guide and the texts on labels and panels speak to each other and produce a guided affective atmosphere that depends on physical proximity, with the visitor standing a few centimetres from shoes worn by Hollywood divas, free to read the surface of the leather, the stitching, the wear of the sole. Unlike at Pitti, where the visitor reads the silence on their own, here the visitor is led by an emotional structure prepared by the *maison*.

The museum's own channel constructs a strong link between the physical and the digital, though by translation rather than by reproduction. The website museo.ferragamo.com uses the same colour palette as the rooms, and the product photography frames each piece on a scale close to that of a painting. The page dedicated to the current exhibition opens with a video that walks the online visitor through every section of the show, with piano music in the background and no narrator voice. Its technical quality is undeniable, yet the experience produced is structurally different. In the museum, the visitor stands a few centimetres from shoes that carry the memory of cinema. Online, the same exhibition becomes a smooth panoramic glide that never lets the eye rest on a single detail. The atmosphere does not disappear, it is reorganised, from proximity to distance, from material presence to cinematic flow. The institutional text on the site is theoretically dense, and worth following step by step. It opens by placing Salvatore Ferragamo in Hollywood in 1923, linking fashion with cinema, theatre and ballet. It represents a paradigm shift, from the exhibition of shoes as autonomous works of art to the exhibition of shoes as socio-cultural documents that show entrepreneurial capacity, anatomical knowledge, artisanal skill and material research. And it acknowledges, with rare transparency, the two-sided role of the institution, defining the museum itself as a "reel of memory", a retrospective investigation into the role of the museum, while also stating that this work keeps the company's dialogue with its target audience alive (Museo Ferragamo, n.d.). The *maison* does not try to hide the tension between heritage and brand, it affirms it.

There is, however, a structural imbalance. This voice exists on its own channel, on the dedicated website run by the fashion house. On corporate channels, it disappears. The brand's Instagram account, with over seven and a half million followers and more than six thousand posts, did not publish a single piece of content about the museum in the period analysed. The brand's YouTube channel is filled with fashion shows and products. The fashion house keeps the separation between heritage and brand where it has direct control and gives up that separation where it would have to compete with commercial products for attention. It runs two parallel atmospheres that do not cross paths. At Palazzo Pitti, the hierarchy is symbolic, with the Renaissance placed above fashion. At Ferragamo, the hierarchy is commercial, with the product placed above heritage. In both cases, selective atmospheric infrastructures work through different means, yet they produce a similar form of marginalisation.

A second tension lies inside the museum's own discourse and is worth a short note, because it offers a direct empirical anchor for Castoriadis's split between the instituting and the instituted. The page *Archivio Mostre* on museo.ferragamo.com states that each year the museum chooses a research theme that encompasses art,

architecture, design, economic and social history, and philosophy (Museo Ferragamo, n.d.). The stated programme is one of constant renewal, of an instituting horizon kept open. The actual practice during the fieldwork was the opposite. The biographical exhibition on the founder, opened in October 2023, was extended until April 2026: more than two and a half years with the same exhibition on view. In its own narrative, the museum sets itself up as creative and in motion. In its daily life, it settles into something commemorative and repeated.

Palazzo Gucci

Crossing Piazza della Signoria towards Palazzo della Mercanzia involves walking into a third regime. On paper, *Palazzo Gucci* is a museum, but it is a museum in constant change. In 2011 it opened as the *Museo Gucci*, in 2018 it was renamed the *Gucci Garden*, with an experiential-artistic model. In 2024 it became *Palazzo Gucci*, with a hybrid model that mixes museum, restaurant and brand experience. On 9 March 2026, the exhibition space was closed for the time being, with only the *osteria* and the *boutique* left open (Gucci, n.d.). Each renaming follows a change in the *maison's* creative direction. This museum works as a brand tool. Unlike the *Museo Ferragamo*, *Palazzo Gucci* has no independent website or Instagram account. Its digital presence is entirely absorbed into the fashion house's corporate channels.

The atmosphere is built to be photogenic and immersive. Brightly coloured mannequins on silver platforms, silk scarves hanging on a black background, walls with the GG monogram and rectangular mirrors in which visitors see themselves framed by the brand's logo. The handbag becomes an environment; the monogram becomes architecture. Running alongside is a playful digital layer. The *Gucci Garden* on Roblox has been active since 2021. In mid-March 2026, at the same time as the physical museum closed, the game *La Famiglia, Mystery Unfolds* was launched, built with Google Gemini and integrated into the official website (Gucci, n.d.). The illustrations are generated by artificial intelligence, and the narrative, with its dynamic interrogations and search for clues, runs on the real-time language model.

The timing has a strong symbolic charge. The physical museum is on pause, the algorithmic museum is open. Anyone who walked to Piazza della Signoria in April 2026 would find the *boutique* and the *osteria*, but not the museum. Anyone playing *La Famiglia*, or exploring the *Gucci Garden* on Roblox, will find a rich digital atmosphere. The museum leaves physical space and takes shape instead in playful digital environments, curated by algorithm. Susca (2022) gives the most useful vocabulary here. The idea of *technomagic* describes well the atmospheric-narrative ecosystem the *maison* builds. The museum stops being a cultural-pedagogical device, in Bennett's sense, and becomes a *technomagic* platform run entirely by the brand, with no public cultural institution acting as mediator.

Edmondo Grassi (2024) provides a vocabulary that helps sharpen what is specific to the algorithmic layer. In his proposal for a symbolic epistemology of intelligent algorithms, an algorithm is not just a computational tool; it works as a social agent that holds, and continuously reshapes settings of power, knowledge and cultural expectation, and calls up an imaginative force that turns the technological object into



something close to a totem (Grassi, 2024). This describes what is at stake at *Palazzo Gucci* better than a flat description of the Gemini-driven game could. Users are not only taking in content generated in real time. They are placed in a relation with the maison in which the brand takes on the affective weight of an iconic universe, and the algorithm becomes the silent curator of that universe.

Museo del Tessuto di Prato

A twenty-minute drive from Florence along the motorway towards Prato yields the sharpest contrast with everything that has come before. The *Museo del Tessuto* occupies four thousand square metres of the former Campolmi Textile Mill, a site of industrial archaeology whose architectural history dates back to 1326. The other half of the building houses the Biblioteca Comunale Lazzerini (*Museo del Tessuto di Prato*, n.d.). Here, the industrial building is part of the museum's identity, and the layering of seven hundred years of productive memory is, in itself, curatorial content. The museum is a permanent, non-profit private institution, with its own headquarters, its own ticket, its own Instagram account, its own website and its own YouTube channel. It is not part of a larger institution, and does not depend on a corporate brand. The museum is the institution.

Digital capacity is high and steady across all levels. In four months, there were forty-nine posts on Instagram, that is, one post every two and a half days, compared with one every forty days at the *Museo della Moda e del Costume*. The difference is of an order of magnitude. The curatorial voice is spread evenly, with long captions, precise dates for each piece, historical comparisons between Balenciaga and Alaïa, direct quotes from the couturiers, and named institutional partnerships with the *Fondation Azzedine Alaïa* and the *Balenciaga Archives Paris*. The tone is academic and museological, and the posts with the highest engagement are those that are densest in editorial work.

There is also an atmospheric polyphony that splits the channel into seven linked themes, each one with named institutional partners and concrete operational details. Textiles, in Prato, have never been a minor art form. The atmospheric success is not the work of a single talented team. It is a structural effect of the symbolic status that textiles hold in the Prato imagination.

Read side by side, *Palazzo Pitti* and *Museo del Tessuto* reveal the underlying argument. The two museums are not doing the same thing with different levels of quality. They are doing structurally different things, because fashion holds different symbolic places in each institutional imaginary. At Pitti, fashion is 'arts décoratifs' subordinated to a Beaux-Arts hierarchy organised around the palace. At the *Museo del Tessuto*, the textile is the conjunctive tissue of a territorial-productive identity. The digital architecture of each museum reproduces and amplifies that position.

Museo del Ricamo di Pistoia





The fifth museum challenges the comparative analysis that had been taking shape. According to its own website, the *Museo del Ricamo di Pistoia* (Pistoia's Embroidery Museum) occupies several rooms on the ground floor of Palazzo Rospigliosi. It was founded in 2004 as a joint initiative of the Province of Pistoia, the Municipality of Pistoia and the Italian Housewives' Movement, known as MOICA (Museo del Ricamo di Pistoia, n.d.). This co-founding is unique in our sample. The *Museo del Ricamo* is the only museum in the series whose governance includes a movement representing women's domestic practices. The gendered nature of the work preserved by the museum is neither avoided nor disguised; it is politically institutionalised. Admission is free, opening hours are minimal, five hours a week, the listed telephone number is a mobile phone, and the email address is a generic Gmail account. The 'tickets' category simply does not appear in the website's information architecture, and this absence is telling.

It is worth pausing on this absence, because read across the five museums the ticket itself becomes a small but important symbolic device. The *Museo del Tessuto* charges twelve euros, the *Museo Ferragamo* ten, the cumulative ticket at *Palazzo Pitti* ranges between sixteen and nineteen euros depending on the combination. Industrial-productive heritage has a price, the maison museum has a price, the palatial collection has a high price tied to institutional prestige. The *Museo del Ricamo* is free and the very category of ticket is missing from its website. The work that has long been done without pay inside the home remains outside the market in its musealisation as well. The contrast is sharper still in the institutional digital infrastructure around each entry: the *Museo del Tessuto* runs on an institutional switchboard, an email under its own domain and a PEC address; the Ricamo lists a personal cell phone number and a generic Gmail account. Two regimes of digital institutional existence, not just two budgets.

The digital representational capacity is low and static. The website has five pages; the Gallery contains six images. There is no official Instagram profile, no YouTube channel, no newsletter, and no in-house catalogue. And yet, the textual curatorial voice on the website, though confined to the '*Il Museo*' page, is comparable in discursive density to that of the *Museo del Tessuto*. The text works in four linked registers. The documentary register, in which it states that the documents, sources and many items preserved from the seventeenth to the twentieth centuries confirm a deeply rooted embroidery activity in the city. The institutional register, which names the convents and cloistered monasteries as the first organising places, then the *conservatori di istruzione femminile*, then the workshop-schools of the 1920s and 1930s sponsored by *benefattrici* and noblewomen, and finally the contemporary MOICA. The socio-economic register, which affirms that Pistoia developed in this sector a vital source of female employment, supporting a flourishing artisanal and industrial activity between the late nineteenth and early twentieth centuries. And the technical-typological register, which identifies typologies such as *sfilati*, *punto antico* (also known as *punto toscano*), *punto Casalguidi* (originating from the small locality near Pistoia of the same name) and the contemporary *punto Pistoia*, invented by today's *casalinghe* (housewives) (Museo del Ricamo di Pistoia, n.d.).



Unlike the other museums in the series, where the narrative focuses on named author figures, at the *Museo del Ricamo* there is no author to celebrate. There is technique, territory, community, institution, and transmission. *Punto Casalguidi* takes its name from the place, not from a person. *Punto Pistoia* is given to the Movement, not to a single author. The object resists, by its very nature, being tied to one author. And the affective core of the museum, the *comunità di pratica* of the MOICA embroiderers who actively embroider in the physical space, is invisible online. This atmosphere is, in part, hard to fit into the photographic-editorial form that Instagram asks for. It depends on shared physical presence, gesture, slow repetition, on a domestic and conversational kind of time.

Following Maffesoli (1988/2004), one could say that the *comunità di pratica* of the MOICA embroiderers shares features of what he calls a neo-tribal emotional community, with its shifting membership, local roots and everyday structure built on shared presence and proxemics (Maffesoli, 1988/2004: 38, 42). Read this way, the digital invisibility of the *Museo del Ricamo* stops looking like a simple lack of modernisation. It points instead to a form of the social that works in a register different from broadcast logic.

The affective layer of the museum, in person, works on two levels. The first is the exhibition route itself, with display cases, an Empire dress from the Sozzifanti family, an altar frontal in polychrome silks dating from 1601, working tools shown as specimens (needles, scissors, thimbles, embroidery hoops, books of designs). This is the standard museological layer. The second is the *comunità di pratica*, the combination of exhibition activities and embroidery workshops led by the MOICA casalinghe, who actively embroider in the space, teach, transmit techniques across generations, and execute the *punto Pistoia* they invented. This second layer is, in practice, the affective soul of the museum. The digital continuity of this layer is zero. The MOICA workshops are not documented in photo or video, do not appear in any editorial flow. Anyone who is not part of the local MOICA network in Pistoia, or does not visit the museum during the five hours a week it is open, has no way of knowing that this community of practice exists. The affective soul of the museum is practically invisible online.

Read alongside *Palazzo Pitti*, this gives the series a third paradox. At *Pitti*, the curatorial voice does not circulate because it is hosted within an architecture that follows another symbolic hierarchy, in which fashion is 'arts décoratifs' held below the Beaux-Arts. At the *Museo del Ricamo*, the voice does not circulate because the architecture has simply not been built, and has not been built because the object, embroidery as collective, anonymous female labour, has not yet entered the field of what is held to deserve its own digital architecture within the established social imaginary of legitimate art. The difference between *Palazzo Pitti* and *Museo del Ricamo* is telling for this very reason. Both have a sophisticated curatorial voice that does not reach a wider audience. The causes, however, work on different layers of the symbolic hierarchy.

Even so, the object's resistance does not rule out careful digital mediation. Other anonymous and community-based practices have built specific digital architectures,

with collaborative ethnography, sound archives, collective portraits, and slow process documentation. Their absence at the *Museo del Ricamo* is not an inherent clash between the object and the digital. It is a reproduction, within a digital architecture, of the symbolic place that domestic-feminine labour holds in the established social imaginary. It can be kept at a minimal museological level, and is not yet worth full cultural amplification: this is the position the Ricamo occupies. The digital invisibility of collective and anonymous feminine labour continues, in the twenty-first century, the historical invisibility of that same labour in the public sphere.

Five regimes, one inequality

The five descriptions show a pattern which, at least within this sample, would have been hard to anticipate from the literature on the digitisation of cultural heritage. The atmospheric differences between these museums do not line up on a single scale. They spread across structurally different regimes. The *Museo della Moda e del Costume* works by dilution, the *Museo Ferragamo* by separation, *Palazzo Gucci* by gamification and reach into the metaverse, the *Museo del Tessuto* by territorial integration, and the *Museo del Ricamo* by anonymity. The five regimes do not form a linear scale. They turn around symbolic hierarchies that precede digitisation and that digitisation then amplifies. The hierarchy between high art and low art at *Pitti*. The hierarchy between heritage and product at the *Museo Ferragamo*. The hierarchy between public cultural institution and brand platform at *Palazzo Gucci*. The hierarchy between male entrepreneurial textile work and female domestic craft, between the *Museo del Tessuto* and the *Museo del Ricamo*. In the cases analysed, digitisation does not seem to create these hierarchies. It carries them forward through new technologies and new regimes of visibility. As Castoriadis (1975/1987) suggests, the established social imaginary works at the very level of what counts as an object worth preserving and amplifying. The five digital architectures analysed here are five ways of setting up, within the digital space, symbolic positions that had been held up, through other technologies, for centuries.



6. Discussion: platforms as selective atmospheric infrastructures Inequality beyond the technical

The five cases described suggest that the atmospheric inequalities between Tuscan fashion museums cannot be reduced to the technical side of digitisation. Server resources, specialist staff, photographic equipment, these things matter, but they explain less than they seem to. The *Museo della Moda e del Costume* has plenty of technical capacity, yet fashion remains, in its editorial architecture, a sub-collection. The *Museo Ferragamo* has a high quality of representation on its own channel but is silent on corporate channels. What emerges is a problem of a different order. Couldry and Mejias (2019) describe how platforms turn human experience into an extractable resource, and van Dijck (2013) shows that this happens through architectural and



algorithmic selection. For fashion heritage, this means that the move from physical to digital space is not neutral. It is not just a question of institutional competence. It is a question of which atmosphere manages to survive the dominant informational infrastructure and which does not. Technical inequality is, at its core, a sign of a symbolic inequality already in place, which the digital infrastructure then amplifies.

Selective atmospheric infrastructures

Susca (2022) offers a vocabulary for this mechanism. The idea of *technomagic* describes digital culture as a regime in which totems, rites and myths circulate by algorithm, and in which the affective experience is managed by architectures that go beyond simple communication. Applied to fashion museums, this reading suggests that digital platforms work as selective atmospheric infrastructures. They do not amplify all atmospheres equally. They select, rank, soften and erase. The image of Italian fashion that comes out of this process is, in the cases analysed, biased. It puts forward individual couturiers, commercial brands and spectacular exhibition regimes, while pushing community practices, anonymous crafts and slow atmospheres to the side. Here, Wilson's (1985) metaphor of fashion museums as places of ghosts takes on a new meaning. If the physical museum already worked with the presence of the absent body, in a stronger sense the digital museum risks being an atmosphere without bodies. Without the bodies of the *ricamatrici* gathered around the embroidery table. Without the body of the guide leading the tour at the *Museo Ferragamo*. Without the body of the visitor standing in front of the glass case at the *Museo della Moda e del Costume*. When this removal is selective, and amplifies some imaginaries over others, atmospheric inequality also becomes political.

Massimo Airoidi's (2016) study of recommender algorithms on YouTube gives an empirical complement to this argument. He shows that recommendation systems do not simply distribute existing content; by linking items together, they actively help to build the symbolic webs through which cultural meaning now circulates, and they do so with measurable effects on which artists, genres and references gain visibility (Airoidi, 2016). Read alongside the Tuscan sample, the implication is clear. The dilution of the *Museo della Moda e del Costume* inside the Uffizi feed, the absence of the *Museo Ferragamo* from the brand's corporate channels, and the digital invisibility of the MOICA embroiderers are not only the outcome of curatorial choices made by each institution. They are also the outcome of the algorithmic logics that decide what comes to the surface and what does not on each platform. The selective atmospheric infrastructure works at the same time through institutional editorial decisions and through the recommendation architectures that shape how those decisions reach the user.

Implications



Three implications can be drawn, for now. The first concerns heritage policy. Investment in equipment alone cannot maintain an institution's atmospheric presence online. What is missing at the *Museo della Moda e del Costume* and the *Museo del Ricamo* is not digitisation. It is the architecture of affective mediation that Seyfert (2012) describes as a trans-individual quality moving between bodies, environments, and devices.

The second concerns imaginaries. Fashion house museums currently hold in the digital imaginary of Italian fashion a structural space that is broader than that of many public museums. That space works by the logic of branding, not of shared heritage. The imbalance is worth considering.

The third relates to the promise of democratised access. Digitisation keeps that promise only in part. Where the atmospheric infrastructure is unequal, access to an archive is not access to an atmosphere. Describing this difference is the task that a sociology of the imaginary attentive to the digital is starting to take on.



7. Conclusion

Between the silent room of *Palazzo Pitti* and the Instagram feed, the material remains and the atmosphere changes. This article is located in this passage. The digitisation of fashion heritage does not work as a simple technical extension of the physical museum. By moving objects, narratives and gestures into the digital environment, it changes the conditions under which heritage can be experienced. What is at stake, at least within this sample, is not just online presence, and not just technical investment. It is the capacity to hold an atmosphere, that is, to keep a resonant link between object, narrative and audience that allows this heritage to remain recognisable, online, as heritage.

The five regimes described suggest that this capacity is uneven. Some institutions combine representation, curatorial voice and editorial rhythm. Others become diluted within larger architectures, scattered over low-visibility channels, moved into brand-managed playful environments, or are simply silent. Digital platforms take an active part in this distribution. They do not just circulate content. They select, give priority, and play down. They amplify some aspects of Italian fashion (individual couturiers, fashion houses, spectacular exhibition regimes) and push others aside (community practices, anonymous crafts, slower atmospheres). The promise of democratised access is complied with only in part. Access to the object is not access to its atmosphere, and it is in this gap that a less visible layer of inequality appears, one that may be decisive for how fashion heritage is now seen, shared and imagined.

The Tuscan map traced here is small, and what it suggests is small with it. The affective atmospheres in which the social imaginary takes shape, in Castoriadis's sense, do not move freely in digital space. They move within infrastructures that select what can be felt. Describing these infrastructures, and the imaginaries they sustain or silence, is the task that remains.



Bibliography

- Airoidi M. (2016). You might also be interested in: recommender algorithms and social imaginary, the case of YouTube. *Im@go. A Journal of the Social Imaginary*, 6, 132–150.
- Anderson B. (2009). "Affective atmospheres". *Emotion, Space and Society*, 2(2), 77–81.
- Andò R., Briatore S. (Eds.). (2026). *TRAME: Il tessuto italiano dei musei e degli archivi di moda*. Milan, Silvana Editoriale.
- Andò R., Briatore S., Kroeger J. B. (2026). "Unveiling hidden threads: The role of museums in mapping and preserving Made in Italy". In T. Sadaba, P. Mir-Bernal, E. Acciai, & L. Cantoni (Eds.), *'Made In' and the fashion industry*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Bennett T. (1995). *The birth of the museum: History, theory, politics*. London, Routledge.
- Bochner A. P., Ellis C. (2016). *Evocative autoethnography: Writing lives and telling stories*. Abingdon, Routledge.
- Böhme G. (2017). *The aesthetics of atmospheres* (J.-P. Thibaud, Ed.). London, Routledge.
- Brennan T. (2004). *The transmission of affect*. Ithaca, NY, Cornell University Press.
- Calanca D. (2020). Digital cultural histories of fashion. *ZoneModa Journal*, 10(1), 1–9.
- Castoriadis C. (1987). *The imaginary institution of society* (K. Blamey, Trans.). Cambridge: Polity. (Original work published 1975)
- Couldry N., Mejias U. A. (2019). *The costs of connection*. Stanford, Stanford University Press.
- Durand G. (1972). *Le strutture antropologiche dell'immaginario: Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 1960.
- Grassi E. (2024). "Tecnotopie. Per una epistemologia simbolica degli algoritmi intelligenti". *Im@go. A Journal of the Social Imaginary*, 23, 39–54.
- Griffero T. (2017). *Atmosferologia: Estetica degli spazi emozionali*. Milano-Udine, Mimesis, 2010.
- Hooper-Greenhill E. (2000). *Museums and the interpretation of visual culture*. London, Routledge.





- Kozinets R. V. (2020). *Netnography: The essential guide to qualitative social media research* (3rd ed.). London, Sage.
- Maffesoli M. (2004). *El tiempo de las tribus: El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas* (D. Gutiérrez Martínez, Trans.). Mexico City, Siglo XXI Editores. (Original work published 1988)
- Padua M. C., Cantisani M., Jorente M. J. V. (2021). "Inovação em comunicação museológica: Estudo de caso do SMARTMUSEUM" [Innovation in museum communication: A case study of SMARTMUSEUM]. In R. F. Caldas (Ed.), *Cidades inteligentes e Ciência da Informação* (pp. 249–269). Cultura Acadêmica. <https://doi.org/10.36311/2021.978-65-5954-146-1>
- Parry R. (2013). "The end of the beginning: Normativity in the postdigital museum". *Museum Worlds*, 1(1), 24–39.
- Paulicelli E. (2014). "Fashion: The cultural economy of Made in Italy". *Fashion Practice*, 6(2), 155–174.
- Petrov J. (2019). *Fashion, history, museums: Inventing the display of dress*. London, Bloomsbury.
- Rosa H. (2019). *Resonance: A sociology of our relationship to the world* (J. C. Wagner, Trans.). Cambridge, Polity.
- Segre Reinach S. (2018). "Fashion museums and fashion exhibitions in Italy: New perspectives in Italian fashion studies". In A. Vänškä & H. Clark (Eds.), *Fashion curating: Critical practice in the museum and beyond* (pp. 173–184). London, Bloomsbury.
- Seyfert R. (2012). "Beyond personal feelings and collective emotions: Toward a theory of social affect". *Theory, Culture & Society*, 29(6), 27–46.
- Steele V. (2008). "Museum quality: The rise of the fashion exhibition". *Fashion Theory*, 12(1), 7–30.
- Susca V. (2022). *Tecnomagia: Estasi, totem e incantesimi nella cultura digitale*. Milano-Udine, Mimesis.
- van Dijck J. (2013). *The culture of connectivity*. Oxford, Oxford University Press.
- Wilson E. (1985). *Adorned in dreams: Fashion and modernity*. London, Virago.

Online Sources

N. 27 – Year XV / July 2026 pp. 88-110

imagojournal.it

DOI: 10.131.29/2281-8138/2026.1.88-110

ISSN: 2281-8138



Gallerie degli Uffizi. (n.d.). *Abito da sposa di seta, 1836* [inv. TA 1578]. Retrieved from <https://www.uffizi.it/opere/abito-da-sposa-di-seta>

Gucci. (n.d.). *Palazzo Gucci* [Brand pages on Palazzo Gucci, La Famiglia Mystery Unfolds and Gucci Garden on Roblox]. Retrieved in March 2026 from <https://www.gucci.com>

Museo del Ricamo di Pistoia. (n.d.). *Il Museo*. Retrieved in March 2026 from <https://www.museodelricamo.it>

Museo del Tessuto di Prato. (n.d.). *Il Museo*. Retrieved in March 2026 from <https://www.museodeltessuto.it>

Museo Ferragamo. (n.d.). *Storia del Museo / Archivio Mostre*. Retrieved in March 2026 from <https://www.museo.ferragamo.com>



La confidenza. Riflessioni su un'atmosfera emotiva¹

Massimo Cerulo

massimo.cerulo@unina.it

Scienze Sociali | University of Naples
"Federico II"; CERLIS (CNRS) | Université
Sorbonne Paris Cité

Michele Granzotto

michele.granzotto@unina.it

Scienze Sociali | University of Naples
"Federico II"

Abstract

Intimacy. Reflections on an emotional atmosphere

Il contributo analizza la confidenza come atmosfera emotiva, assumendola come caso paradigmatico per esplorare la dimensione atmosferico affettiva del sociale. Ponendo in dialogo l'approccio della Sociologia Neofenomenologica (NPS) e il trattato di Raimon Panikkar sulla confidenza, si indagherà questo sentimento nella sua dimensione patica e involontaria, capace di sospendere la volontà individuale. L'articolo descrive il fenomeno della confidenza come una atmosfera che favorisce l'autoattribuzione, il riconoscersi nelle proprie inclinazioni e tendenze e la scoperta della propria *Meità* in situazione. Distinguendo la confidenza da concetti quali intimità e fiducia, il lavoro ne evidenzia l'autonomia situazionale e la capacità di trasformare l'orizzonte relazionale. Si propongono infine riflessioni sulle nuove frontiere e prospettive di ricerca sulla confidenza, in particolare nell'interazione con le intelligenze artificiali e sulla sua crescente mercificazione sociale.

Keywords

Confidenza | Sociologia neofenomenologica | Sociologia delle emozioni | Atmosfere | Teoria sociale

¹ Il presente articolo è frutto di un comune lavoro teorico svolto dai due autori. Tuttavia, per questioni prettamente accademiche-concorsuali, si chiarisce che Massimo Cerulo è autore del paragrafo 2, mentre Michele Granzotto è autore dei paragrafi 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

1. La confidenza. Un primo sguardo

Questa è una qualunque stazione ferroviaria, di una città qualunque, in un giorno qualunque. Arriva un taxi, ne discende un uomo che paga e si dirige verso i treni. Quasi contemporaneamente quest'altro uomo fa la stessa cosa. Niente di originale, direte voi, eppure, quali impulsi misteriosi guidano i passi di questi sconosciuti? Quale imperscrutabile volontà superiore avvia queste persone lo stesso giorno verso la stessa panchina e sullo stesso treno? I loro destini resteranno divisi e paralleli come queste rotaie, o si intrecceranno come questo groviglio di cambi? Se avrete un po' di pazienza, lo saprete subito.

(Alfred Hitchcock, *Strangers on a Train*, 1951)



L'incipit del film di Hitchcock, tratto dal celebre romanzo omonimo di Patricia Highsmith, dà il via a una vicenda che conduce a un duplice omicidio.

Due sconosciuti che si incontrano per caso a bordo di un treno, seduti l'uno di fronte all'altro, e si raccontano. Una situazione che non ha niente di straordinario, in effetti, se pensiamo che già Simmel scrive in merito alla "strabiliante franchezza con la quale certi compagni di viaggio che si conoscono da un'ora e nel giro di un'ora si saluteranno per non rivedersi mai più si scambiano spesso e volentieri delle confidenze molto intime" (Simmel, 1901: 143).

Può accadere, come durante un lungo viaggio in treno, di confidare pensieri o segreti intimi a uno sconosciuto seduto di fronte, momenti in cui abbiamo detto cose che non avremmo mai rivelato ai nostri cari, chiedendoci poi "cosa mi è preso?" o "perché l'ho fatto?".

Senza fare spoiler, basti qui dire che i due personaggi del libro e del film vengono colti da quella che potremmo descrivere come una situazione di confidenza. Ma com'è possibile quest'ultima? E come può detenere un tale potere nei nostri confronti? La confidenza ci rende partecipi di un fenomeno in cui sembra che la nostra volontà venga in qualche modo messa da parte. Il presente contributo si propone di indagare il sentimento della confidenza ponendo in dialogo la *Neue Phänomenologie* di Hermann Schmitz (1928-2021)² con l'analisi di Raimond Panikkar (1918-2010)³, il quale si è occupato di confidenza come sentimento *strictu sensu* e ne ha portato in rilievo l'aspetto fenomenologico. In particolare, si porterà una rilettura in termini neofenomenologici dell'analisi panikkariana, indagando il sentimento di confidenza come un'atmosfera particolare e caso paradigmatico per indagare la dimensione atmosferico-emotiva del sociale.

² Filosofo tedesco, fondatore della corrente di studi della Nuova Fenomenologia.

³ Filosofo e teologo indo-catalano, noto per il suo pensiero dialogico e interculturale che intreccia tradizioni occidentali, vediche e cristiane.

2. Sociologia della confidenza

In italiano, «confidenza» non ha una definizione chiara. Il dizionario Treccani ne menziona varie declinazioni: 1) avere fiducia; 2) comunicare un segreto; 3) avere familiarità e dimestichezza con qualcosa. In inglese può essere traducibile con *intimacy*, in francese con *confiance*, in tedesco con *Vertrauen* – nel senso di fiducia – o con *Vertrautheit* – nel senso, più vicino al nostro ragionamento, di familiarità.

In ambito sociologico, il concetto è stato usato in declinazioni differenti, tuttavia, possiamo riassumerne due principali aree di significato: 1) quello inerente alle nozioni di intimità-familiarità nell'ambito delle interazioni di vita quotidiana (studi di micro-sociologia *à la* Goffman (1967), in cui contano i concetti di ruolo, norme, contesto; o di fenomenologia, *à la* Schütz (1945)); 2) quello inerente alla fiducia interpersonale che viene considerata come base per la costruzione di un rapporto di confidenza (quest'ultima intesa come fenomeno relazionale, nei termini di Simmel (1908b)), o come sinonimo diretto di fiducia (anche economica) e quindi strumento di creazione di reti sociali e capitale sociale, nei termini di Putnam o Fukuyama (Morgner, 2013).

Georg Simmel può essere considerato il principale studioso della confidenza in termini di classici della sociologia, anche se, paradossalmente, non la considera mai come oggetto teorico. Nel suo lavoro sul concetto di intimità (1901; 1903a; 1903b), infatti, lo studioso tedesco lavora su tre categorie fondamentali: 1) intimità (*Intimität*), ovvero uno spazio relazionale profondo che genera effetti di reciprocità tra individui; 2) segreto (*Geheimnis*), ovvero una forma relazione fondamentale nel fare società, poiché genera inclusione ed esclusione; 3) ambivalenza, ovvero un metodo di analisi delle relazioni sociali che permette di considerare aspetti in apparenza contraddittori della realtà. In tal senso, la confidenza è da considerarsi come effetto o manifestazione dell'intimità e del segreto che genera specifiche forme di interazione nel processo relazionale che caratterizza gli individui.

Inoltre, è da sottolineare come la letteratura sociologica sulla *intimacy*-confidenza analizzi il fenomeno attraverso diverse prospettive disciplinari, spesso trattando i due termini come sinonimi, senza portarne in rilievo differenze peculiari. In *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*, Lynn Jamieson identifica l'auto-rivelazione (*self-disclosure*) confidenziale come il denominatore comune per la creazione di legami profondi: in ambito psicologico e sociologico, la confidenza è intesa come l'atto di affidare informazioni personali a un altro con l'aspettativa di ricevere in cambio comprensione e accettazione (Jamieson, 2007).

Anthony Giddens (1992) interpreta la confidenza come una forma di intimità tipicamente moderna, fondata su riflessività e negoziazione continua tra partner eguali, che si istituzionalizza nella "relazione pura" e contribuisce alla democratizzazione della relazione affettiva.

Nella disciplina infermieristica analizzata attraverso la lente della sociologia delle emozioni, il dibattito si è evoluto considerando il lavoro emozionale (*emotional labour*) messo in pratica dai soggetti: dal distacco professionale a un'intimità terapeutica che integra dimensioni fisiche, emotive e spirituali per favorire il benessere e il recupero del paziente (Williams, 2001; cfr. Hochschild, 1983). In generale, nella sociologia delle emozioni l'autore principale (e, in parte, unico) ad aver tematizzato la confidenza è Jack Barbalet (1993) che considera quest'ultima come un'emozione socialmente situata che concerne il modo in cui ci si rapporta a un futuro incerto. Essa dipende da esperienze passate, relazioni e strutture sociali



che caratterizzano l'esistenza del soggetto agente. La tesi del sociologo statunitense è che la confidenza rende possibile l'agire sociale perché riduce l'incertezza creando aspettative positive sull'esito delle azioni (se il futuro è sempre incerto e il calcolo razionale è insufficiente, allora serve una sorta di "spinta emotiva" per agire: la confidenza è quella spinta). Barbalet distingue tra *confidence* e *trust*: la prima è una disposizione generale e diffusa che non dipende da una persona specifica, mentre la seconda riguarda una relazione diretta con qualcuno o qualcosa e implica un rischio verso un altro attore. In tal senso, la confidenza è proiettata nel futuro, perché stabilizza l'attore sociale nel presente e riduce i rischi della sua azione.

Infine, modelli teorici più recenti suggeriscono che la confidenza operi come una "cospirazione" privata che si regge su quattro pilastri fondamentali: la reciprocità, la segretezza, l'intensità emotiva e una gentilezza basata sulla fiducia e sulla benevolenza reciproca (Marar, 2014).

Nel prosieguo del nostro articolo, considereremo la confidenza come oggetto teorico, utilizzando l'approccio della sociologia neofenomenologica in dialogo con l'analisi panikkariana di questo sentimento.

3. Confidenza come autoattribuzione

Abbiamo detto che la confidenza si può manifestare nella veste di un'emozione che, in qualche modo, ci rapisce, anche a prescindere dalla nostra volontà. La Neue Phänomenologie indaga in modo approfondito l'aspetto involontario dell'agire sociale, offrendosi di rinnovare e rinvigorire il principio husserliano "alle cose stesse", andando oltre le dicotomie che le scienze naturali – figlie di quello che Schmitz (2009) chiama "paradigma psicologico-riduzionistico-introiettivistico" – ci hanno abituato a dare per scontate. In particolare, per Schmitz, il mondo non è scisso tra un interno (che racchiude una componente emotiva esaurita nello psicologismo) e un esterno privato di tutte le sue qualità affettive, edulcorato alle sue sole caratteristiche misurabili. La Neue Phänomenologie sostiene la necessità di far (ri)emergere, da una logica ridotta a una linearità causale e a una spazialità euclidea, i piani qualitativi della nostra esperienza di vita, come

[...] il corpo-proprio – che sembra essere precipitato nell'abisso aperto tra il corpo fisico (materiale, anatomico) e l'anima – e la comunicazione proprio-corporea (nello scambio di sguardi così come in molte altre occasioni quotidiane), le emozioni come atmosfere, le situazioni significanti e, soprattutto, capaci di impressionare; gli spazi senza superfici (trascurati dalla geometria greca) del tempo, del suono, del silenzio, del gesto, dei moti proprio-corporei, delle emozioni, etc; e ancora, le semi-cose come la voce, il vento, il soverchiante senso di gravità, il dolore come entità avversaria e non solo come stato psichico, le emozioni come semi-cose che coinvolgono e muovono il corpo-proprio (Schmitz, 2009: 22-23, traduzione nostra).

Il sistema filosofico della Neue Phänomenologie è stato applicato in molti ambiti, tra i quali quello sociologico. In particolare,⁴ Micheal Uzarewicz (2011) e Robert

⁴ Rimando a Gugutzer (2023) per una storiografia precisa dei momenti in cui la Neue Phänomenologie è stata introdotta in ambito sociologico.



Gugutzer (2017, 2020, 2023, 2024) ne hanno proposto un'applicazione sistematica, coniando la *Neophenomenological Sociology* (NPS)⁵.

Non è questa la sede per un approfondimento preciso e dettagliato della Neue Phänomenologie e le sue applicazioni⁶. Ai fini di questo contributo, ne porteremo in rilievo alcuni aspetti.

Primo: la questione della corporeità come *a priori* del sociale e la comunicazione corporeo-affettiva che diventa il concetto centrale di socialità. La NPS pone un'attenzione particolare al *coinvolgimento affettivo* (*affektives Betroffensein*) involontario e al corpo-proprio – dal tedesco *Leib*⁷, il corpo che ciascuno si sente, un corpo che trascende i limiti cutanei e che è percepibile senza ricorrere ai cinque sensi anatomici (Schmitz, 2011). L'enfasi sull'involontarietà del coinvolgimento affettivo – inteso come la capacità proprio-corporea di sentire, muoversi-con stimoli e significatività effuse nello spazio vissuto – riorienta, per la NPS, anche la questione della *soggettività*. Se nella fenomenologia classica di stampo husserliano essa è riferita a un soggetto cosciente, nel caso della NPS la soggettività si intende come "stato di cose (fatti) soggettivo" (*subjektive Sachverhalte*), ove il "fatto soggettivo" *par excellence* è il coinvolgimento affettivo, il quale può sussistere senza che la persona ne sia consapevole.

Dal momento che uno stato di cose è soggettivo se almeno una persona può percepirlo (Schmitz, 2009), è grazie al coinvolgimento affettivo che, a esempio, posso dire con assoluta certezza che lo provo dolore o fame, che mi sento triste o nostalgico, felice o speranzoso. Il coinvolgimento affettivo è considerato un *a priori* di ogni relazione sociale proprio perché permette tale "sentirsi" – ciò che in termini neofenomenologici è definito come facoltà di *autoattribuzione* (*Selbstzuschreibung*) – ovvero "considerare qualcosa come sé stesso (o considerare sé stesso come qualcosa)" (Schmitz, 2009: 29). Tale facoltà è identificata da Schmitz da un atto di *autocoscienza priva di identificazione* (*identifizierungsfreies Selbstbewusstsein*), la quale non scaturisce da un processo riflessivo, ma da un *coinvolgimento affettivo*. In stati di forte intensità – come il dolore acuto o lo spavento – il titolare di coscienza non ha bisogno di "trovare" un individuo sofferente per poi identificarlo con sé; egli si percepisce immediatamente nella *presenza primitiva* (*primitive Gegenwart*). In tale dimensione, i momenti del "qui", "ora", "essere", "questo" e "io" collidono rendendo l'identità un fatto soggettivo, una *Meità* (*Meinhaftigkeit*) (Schmitz, 1980a, 2010).

Ecco che la confidenza fa dell'*autoattribuzione* il suo naturale invito proprio-corporeo. Raimon Panikkar (2013), nel suo saggio dedicato a questo sentimento, descrive la confidenza come un sentimento ontologico che unisce le entità in situazione in un'armonia pre-riflessiva, oltre la logica razionale. Il suo approccio sembra anticipare alcuni temi neofenomenologici⁸, come l'auto-attribuzione e l'esternalità del sentimento, e la sua analisi della confidenza ci permetterà di portare in rilievo l'aspetto patico dell'agire sociale. Panikkar definisce la confidenza come

⁵ Da questo punto del contributo, quando utilizzeremo l'acronimo NPS, intendiamo accorpare la Neue Phänomenologie alla sua applicazione sociologica, per rendere l'esposizione più agile.

⁶ Rimando ai lavori sopra elencati per un approfondimento sulle differenze tra Neue Phänomenologie e fenomenologia husserliana, in particolare a Gugutzer (2020; e, per uno sguardo sociologico, sempre Gugutzer, 2023; 2017). In lingua italiana è presente solo un testo di Schmitz: *Nuova fenomenologia. Un'introduzione*, tradotta da Tonino Griffero (2011) per Marinotti Editore. Qui, per le citazioni, considereremo l'edizione in lingua originale (Schmitz, 2009).

⁷ Diverso da *Körper*, che indica invece il corpo fisico, materiale. Da *Leib* e *Körper* derivano rispettivamente gli aggettivi *leiblich* e *körperlich*: tradurremmo il primo con "corporeo" e il secondo con "fisico" nel tentativo di mantenere intatta la differenza di significato portata in rilievo dalla lingua tedesca.

⁸ L'edizione originale, in spagnolo, è pubblicata nel 1963 in "Revista de Filosofía", XXII.



il sentimento di sentirsi compresi e, per questo, di sentirsi più autenticamente sé stessi. Nella confidenza, l'uomo incontra sé stesso; forse si scopre per la prima volta. I nostri occhi hanno bisogno di riflettersi in un'altra persona forse anche per poter essere. (Panikkar, 2013:19)

Ciò che è peculiare della confidenza e la distingue dalla simpatia, la fiducia, l'amicizia e l'intimità, è l'invito a quella che Panikkar chiama autocoscienza, facoltà che rende un avente coscienza una persona. Ci permette di collocarci, sentirci presenti a noi stessi in situazioni che integrano altre persone e entità.

Nella confidenza, l'autoattribuzione diventa la sua stessa ragion d'essere. Se nell'inspirare un'atmosfera di tensione (come quando entriamo in una stanza dove due persone hanno appena litigato), il moto proprio-corporeo a cui la situazione mi invita è caratterizzato, per esempio, da un certo "stare sull'attenti", nel caso della confidenza invece il moto proprio-corporeo invita a un auto-svelamento, a quell'accorgersi di sé che è proprio di ogni coinvolgimento affettivo – grazie a cui posso dire che *lo* sento, a esempio, "tensione" – ma che, nella confidenza, diviene la sua stessa significatività. Detto altrimenti, il coinvolgimento affettivo dell'atmosfera di confidenza "fa accorgere" di sé stessi, rende consapevoli di essere una persona, porta a collocarsi e rintracciare la propria *Meità*. In questo senso la confidenza è del tutto particolare, in quanto la sua impressione significativa sta proprio in questa autocoscienza, in questa scoperta della propria soggettività come capacità di essere affettivamente coinvolti. È un *accorgersi di sé*. L'effetto proprio-corporeo della confidenza risiede nel suo stesso coinvolgimento affettivo, nel sentirsi e identificarsi come un *io*, riconoscere la propria postura, la propria disposizione.

"Essere sé stessi" si configura quindi come una autocoscienza manifesta in cui il nostro sentirci, proprio della soggettività neofenomenologica, può manifestarsi come presenza:

L'uomo completa la propria autocoscienza dopo aver fatto uscire dalla latenza le proprie dinamiche, le mete delle sue varie inclinazioni che lui stesso non arriva a dominare intellettualmente. Sorge dunque, nelle persone di buona volontà, la pace di cui si è detto, di chi ha vinto l'angoscia di una inclinazione senza fondo, il peso di una tendenza vaga senza un termine preciso. Inutile dire che tale conoscenza non è una conoscenza razionale, ma una peculiare consapevolezza sentimentale, vale a dire un'esperienza di auscultazione della inclinazione stessa del nostro essere, una coscienza delle nostre tendenze che forse conosciamo esternamente per riflesso razionale, e che ora invece verifichiamo e approfondiamo sentendone in noi il palpito (Panikkar, 2013: 40-41).

La confidenza sembra quindi manifestarsi come un sentimento del tutto particolare in quanto il suo coinvolgimento affettivo è insieme significato ed effetto del suo manifestarsi. Essa conduce a un "essere sé stessi" che descrive, nel momento, la propria collocazione nel mondo – che questa ci piaccia o meno. In un certo senso, potremmo dire che la confidenza è



un'atmosfera "primaria", ovvero un'atmosfera il cui invito è quello di essere partecipi del nostro "palpito", del nostro impulso vitale (*vitaler Antrieb*), per dirla con Schmitz (2011).

Nei prossimi paragrafi porteremo l'analisi sulla definizione neofenomenologica di questo "palpito" e su un'interpretazione atmosferica della confidenza.

4. La confidenza come apertura proprio-corporea

La soggettività della NPS e il relativo concetto di "coinvolgimento affettivo" chiamano in gioco la categoria dell'azione sociale, portandone in rilievo l'aspetto patico (Masullo, 2003)⁹, incarnato nel *patheur* (Gugutzer, 2023; Hasse, 2010). In termini teorici, il *patheur* è una categoria relazionale che si rifà a un concetto di azione non-razionale e anti-teleologica, e porta in rilievo tutta una serie di comportamenti sociali che sono motivati da un coinvolgimento proprio-corporeo, posti in essere fisicamente senza una deliberata forma di controllo e volontà. Tali comportamenti sarebbero influenzati in modo significativo dall'intorno spaziale e dalla sua connotazione atmosferica: per esempio, non ci muoviamo nel nostro salotto come camminiamo lungo una via trafficata (Hasse, 2010), o la nostra disposizione è diversa se entriamo in un'asettica sala d'aspetto o nel salotto di una casa di montagna con il camino acceso (Griffero, 2010). Allo stesso modo, anche le altre persone, parte dello spazio vissuto, agiscono sul *patheur*. Come scrive Schmitz

la rabbia trattenuta, il fastidio, il malessere dell'Altro non si colgono solo dall'espressione del suo volto o da altri sintomi imponderabili, ma piuttosto dal *proprio* imbarazzo, dal *proprio* stupore o dal *proprio* spavento, e ci si rende conto del suo benessere, della sua apertura mentale rilassata e distesa solo quando il proprio cuore si apre; chi è sensibile capisce facilmente qualcosa di più diretto e sottile sul proprio interlocutore dalle proprie sensazioni fisiche che dall'osservazione del viso, delle mani, della postura o dall'ascolto della voce. Si può arrivare al punto che la semplice presenza o l'ingresso di una persona renda l'atmosfera in una stanza gelida o calda, rilassata e cordiale (Schmitz, 1980b: 82, traduzione e corsivo nostri).

Il *patheur* agisce in sintonia con il suo intorno spaziale, un intorno che si scopre essere connotato affettivamente e che orienta pertanto la sua "disposizione corporea" (Schmitz, 1990): una tristezza che ci pervade, a esempio, può indirizzare le nostre modalità di relazione con gli altri in modo molto diverso dalla gioia o dalla speranza.

La categoria del *patheur*, oltre che portare l'attenzione della teoria dell'azione sociale anche verso l'aspetto situazionale e le atmosfere,

⁹ Come sottolinea il fenomenologo italiano: «L'uomo non solo vive, prova, ma con gusto o disgusto assapora il piacere o il dolore provati. Il senso di un'esperienza non sta nel mero sentire, ma nell'"assaporare" come proprio il sentire. [...] Non nel mero sentire, ma nell'assaporare il dolore o il piacere, nel suscitarsi di un senso di vita, si sviluppa la soggettività, a iniziare da quel medesimo sé a cui poi, nella forma istituzionalizzata dell'io, essa si riferisce. [...] D'altronde, il sapore stesso viene saputo e sa. Il termine "sapore" deriva dal verbo latino *sapere*, che vuole dire tanto "aver sapore", quanto "sentire il sapore"» (Masullo, 2003: 137-138).

N. 27 – Year XV / July 2026 pp. 112-131

imagojournal.it

DOI: 10.131.29/2281-8138/2026.1.112-131

ISSN: 2281-8138



problematizza il concetto di azione come moto attivo, razionale e consapevole (Crespi, 1999). Nel quadro disegnato dalla NPS, l'azione sociale non si pone solo come comportamento deliberato, intenzionale e significativo, ma anche come moto vissuto e percepito in modo non consapevole, senza che siamo noi a volerlo.

Il coinvolgimento diviene *comunicazione affettiva* nel momento in cui tale attivazione vede come protagonisti due (o più) *patheur* che vengono coinvolti e si "rispondono" vicendevolmente attraverso una dinamica corporea, un "palpito".

Al corpo-proprio la NP riconduce due moti, o tendenze fondamentali: *contrazione* ed *espansione*, o moto verso l'angustia e verso la vastità (Schmitz, 2009, 2011). Il corpo-proprio si muove costantemente fra questi due poli in una continua dinamica pulsante. A esempio, possiamo sentire il nostro corpo restringersi quando prendiamo uno spavento improvviso, ci assale l'ansia, o abbiamo fame. Al contrario, pensiamo a un momento di espansione proprio-corporea, quando ci svegliamo la mattina, con il corpo ancora confuso con il materasso e le coperte.

Pensiamo ora alla confidenza, a quando siamo seduti in macchina, per esempio sul sedile del passeggero, con un'altra persona alla guida. Abbiamo davanti un lungo viaggio e *ci apriamo* alla confidenza:

[la confidenza] più che un raccontarsi è un espandersi; più che un dirsi, è un esprimersi, uno svolgersi, un aprirsi, e non tanto in virtù di un atto della nostra volontà, quanto per opera e grazia di una forza speciale di attrazione che fa sì che ci apriamo, gettiamo via la maschera che ci nasconde, diciamo la verità – non tanto agli altri, quanto piuttosto a noi stessi di fronte agli altri (Panikkar, 2013: 19).

Confidenza come uno svolgersi, un aprirsi, un espandersi. Sembra evidente la relazione con il moto proprio corporeo alla vastità descritto da Schmitz, un moto tanto involontario quanto può esserlo il battito del nostro cuore che, appunto, non controlliamo. Pensiamo a quando stiamo viaggiando in treno o in aereo e ci mettiamo a parlare con la persona più prossima a noi. Non sappiamo perché, ma nel momento in cui entriamo in confidenza con il prossimo, una "forza speciale di attrazione" fa sì che ci sentiamo proprio-corporalmente spinti in avanti, verso una certa un'eternità propria della presenza atmosferica. Le nostre confidenze emergono da noi perché attratte da un vuoto generativo portato dalla situazione. Come l'*affordance* di due braccia aperte, accoglienti, allo stesso modo la situazione di confidenza invita a un avanzare per farci amare, asseconda un invito al riconoscimento. Per questo, nella confidenza sveliamo aspetti della nostra *Meità* con cui entriamo in contatto proprio nella confidenza, e che prima non erano manifeste al nostro sentirci – il fatto di rivelare all'Altro-in-situazione cose che non abbiamo mai detto alle persone a noi più vicine può non essere una scelta "strumentale", quanto un agire patico figlio dell'*accorgersi* nel momento di ciò che si rivela anche a noi stessi per la prima volta.

Nel quotidiano, il corpo-proprio pulsa, alternando, in momenti e con intensità differenti, i due moti all'angustia e alla vastità. Quando una persona si sente coinvolta affettivamente da un'entità, ecco che l'alternarsi di



contrazione ed espansione “diviene sociologicamente rilevante nel suo trasformarsi in un *dialogo proprio-corporeo trans-soggettivo*” (Gugutzer, 2020: 189, traduzione nostra), una *mutua incorporazione*. Diviene qui emblematico l’esempio dello sguardo, per Simmel (1903a: 86) “la forma di reciprocità più immediata e pura che esista”. Nel momento in cui ci sentiamo coinvolti dallo sguardo di qualcuno, il nostro corpo-proprio risponde di conseguenza, espandendosi o contraendosi a seconda dell’invito proposto dall’Altro: ad esempio uno sguardo perentorio ci invita a una contrazione, una ritirata; al contrario, uno sguardo disteso, sereno, invita a un’estensione, un’avanzata.

Stiamo sullo sguardo. Siamo in presenza di una comunicazione affettiva ove un’azione di una parte coinvolge corporalmente l’altra parte, “forzandola”, con diversi gradi di intensità, a reagire in un modo o nell’altro. In entrambi i casi – lo sguardo perentorio e quello sereno – siamo in presenza di una “incorporazione antagonistica” (*Antagonistische Einleibung*), in quanto una parte si pone come polo espansivo e una come polo restrittivo (Gugutzer, 2020; Julmi, 2018): nel primo caso “respingo” l’Altro, nel secondo caso lo “invito”. Siamo in presenza di una *comunicazione affettiva* (Julmi, 2018; Schmitz, 2009) che è momento e luogo di un flusso – di un *contenuto*, per dirla à la Simmel (1908b) – che scorre ora verso un polo ora verso l’Altro, una “incorporazione antagonistica biunivoca” (Julmi, 2018) che muove un agire e un atteggiamento orientati a un moto centrifugo o centripeto.

Ci sono anche situazioni in cui un insieme di persone sono coinvolte in un’attività comune, come quando cantiamo in un coro. Questo è un esempio di mutua incorporazione “solidale” (Schmitz, 2009; Gugutzer, 2020), in cui i corpi “si accordano”, fungono da cassa di risonanza (Griffero, 2010; Rosa, 2016) gli uni degli altri, sintonizzando il proprio ritmo all’angustia e alla vastità, e orientando il contenuto in modo comune. Oltre il caso del coro, si può menzionare l’esempio della folla durante una manifestazione, di un affiatato team di lavoro.

Come si pone la confidenza in termini di mutua incorporazione? A una prima lettura, si sarebbe tentati di rintracciare un’incorporazione antagonistica. Tuttavia, ci sono situazioni di confidenza in cui ci si apre vicendevolmente, “in un’unica direzione” – a esempio, quando si è d’accordo su un argomento si entra in sintonia in merito a un pensiero che entrambe le persone avevano timore di confidare – e sarebbe più appropriato parlare di un’incorporazione solidale. La confidenza può manifestarsi come uno svelarsi comune, come quando si cammina l’uno di fianco all’altro, o si è in macchina e si guarda tutti e due la strada che arriva e sfilava via.

5. Esternalità: la confidenza come situazione atmosferica

Ancora, stiamo parlando di un agire che procede in modo per lo più involontario. Come potrebbe, altrimenti, la confidenza rapirci anche in momenti, in un certo modo controintuitivi, in cui mai avremmo pensato di lasciarci andare a certe confidenze? Ci si potrebbe quindi chiedere: cosa si frappone tra il nostro sé razionale e cosciente e l’aspetto *patico* dell’agire? In altre parole, *che cosa* muove il *patheur*?



Abbiamo più volte utilizzato parole apparentemente vaghe come “entità” e “atmosfera”. Per la NPS questi concetti assumono una concretezza ontologica rilevante. Nella *Neue Phänomenologie*, le *atmosfere* si presentano come semi-cose¹⁰, manifestazioni di stati affettivi percepiti in modo sinestetico e prelogico, che coinvolgono il percipiente a precisi moti imago-motori¹¹ (Griffero, 2010). Tali stati affettivi, tra cui si annoverano anche le emozioni (Griffero, 2014; Schmitz, 2014), sono effusi nello spazio vissuto – privo di superfici¹² – dal quale coinvolgono e agiscono sul *patheur* pur non modificandone la struttura biologica del corpo fisico: la gioia, a esempio, “induce il corpo a fluttuare (come “in beatitudine”), a camminare con passo leggero, persino a saltellare (“salto di gioia”), anche se il peso del corpo non è cambiato: esso non costituisce più un ostacolo” (Schmitz, 2009: 80, traduzione nostra).

L'azione atmosferica sul corpo del *patheur* ne modifica i *qualia* percettivi. Ciò sembra significare che, a seconda dell'atmosfera che ci coinvolge, percepiamo l'intera esperienza vissuta del qui e ora in sintonia con tale atmosfera. Non è forse un'esperienza comune, a esempio, che quando siamo tristi “vediamo tutto nero”, o che quando siamo pervasi dalla gioia niente sembra poterci scalfire? In questo senso, una certa atmosfera sembra poter direzionare la nostra attenzione percettiva e la qualità di quello che percepiamo.

Ora, il carattere semi-cosale preclude una facile reificazione delle atmosfere, e al contempo ne porta in rilievo una qualità attiva – *autonoma* – e indipendente dalla persona. Detto altrimenti, la NPS riconduce l'atmosfera a un'*esternalità*, a un luogo centrifugo rispetto alla *centralità* del “luogo assoluto” (Schmitz, 2009) da cui è coinvolta la nostra percezione – l'“interiore” a cui riconduce il paradigma psicologico (Schmitz, 2009).

La confidenza sembra manifestarsi come un'atmosfera che coinvolge a un'espansione che attrae verso la relazione, in una spinta centrifuga di cui possiamo anche accorgerci, ma che ciononostante è difficile per noi arginare. È un moto che facciamo fatica a fermare, a trattenere: difatti, a volte capita che ci guidi a confessare cose che non avremo espresso al di fuori di quella situazione, a mostrare aspetti di noi – gesti, paure, atteggiamenti – di cui ci vergogniamo. Un'atmosfera, la confidenza, che mette da parte la volontà, o meglio, con cui la volontà si trova a doversi confrontare: non vorremmo dire certe cose, o mostrarci in un certo modo, tuttavia sentiamo una spinta a farlo, un'accoglienza che ci attrae come poli opposti di una calamita, come il precipizio di una vertigine. Nella confidenza, ogni cosa sembra andare al suo posto, ogni espressione dell'Altro un invito al nostro aprirci.

¹⁰ Il concetto di “semi-cose” (*Halbdinge*) designa una categoria fenomenologica introdotta da Schmitz (Schmitz, 1978, 1990) per descrivere entità come i sentimenti, la voce, il vento, il dolore. Esse si distinguono dalle cose propriamente dette per alcune caratteristiche, come la loro durata, interrompibile e discontinua nel tempo e nello spazio, e la loro causalità immediata. Le semi-cose ci coinvolgono in modo immediato e invadente, a prescindere dalla nostra volontà. Böhme (2001) le definisce come una via di mezzo tra le cose e le qualità. Per un approfondimento in lingua italiana si veda in particolare Griffero (2013).

¹¹ Movimenti corporei influenzati dalla percezione dell'intorno spaziale e connotati affettivamente.

¹² La *Neue Phänomenologie* porta in rilievo la differenza tra due tipi di spazio, quello geometrico-relativo (a cui solitamente ci rivolgiamo quando parliamo di “spazio” e che ha monopolizzato il pensiero occidentale) e quello *vissuto*, privo di superfici, ma caratterizzato da “direzioni” (Schmitz, 2009; Griffero, 2010).



Usciti dalla situazione, possiamo “tornare in noi” e chiederci cosa ci ha coinvolto a tal punto. In situazione, il *patheur* sembra capace di un coinvolgimento affettivo che prescinde da un’interpretazione razionale e cosciente, o da una proiezione antropocentrica del significato: “nel sentimento della confidenza è insito qualcosa di più del nostro desiderio; c’è appunto un certo balzo verso la trascendenza. Nella confidenza c’è qualcosa che viene dall’esterno e che percepiamo come tale” (Panikkar, 2013: 48).

Come si configura tale esternalità? Dove si colloca l’atmosfera nella sua concretezza semi-cosale? La *Neue Phänomenologie* propone un concetto di “situazione” (Gugutzer, 2023; Schmitz, 2005, 2009) che ci sollecita a collocare l’atmosfera in un luogo che non è necessariamente definito da caratteristiche misurabili di spazio e tempo¹³. La situazione si configura come un insieme che si profila verso l’esterno – ovvero, posso percepirla come un’entità diversa da me – e coesa in sé stessa grazie a una sua specifica *significatività* (Schmitz, 2009).

Abitare una situazione può coinvolgerci, anche se non ce ne accorgiamo, da un punto di vista affettivo, emotivo, in qualche modo “posturale”: a quale situazione sto concedendo di guidarmi? Qualcosa accade “tra” le entità coinvolte, ove questo “tra” non si riferisce a uno spazio geometrico, e le entità coinvolte non sono per forza di cose tutti esseri umani (Uzarewicz, 2011).

In una situazione, spesso, quello che accade va oltre la semplice azione, il semplice gesto, e viceversa, una situazione non può essere ricondotta alla somma dei suoi elementi. E ne è una prova il fatto che, per quanto riguarda gli esseri umani,

ognuno di noi ha vissuto situazioni in cui ci si sente estranei [...], o con altre persone che si crede di conoscere bene ma che, per esempio in una situazione con terzi, si rivelano di fatto sconosciute. In situazioni diverse, ognuno diventa qualcun altro, nessuno è solo sé stesso tra gli altri, e solo tra sé e sé (Uzarewicz, 2011: 257, traduzione nostra).

In situazioni diverse, cambiamo modo di comportarci non solo in modo consapevole e diretto razionalmente. A volte capita che la nostra postura muti a prescindere dalla nostra volontà, assecondando un certo abbandono alla situazione in cui siamo immersi. Pensiamo alla sensazione di “pressione” che possiamo vivere al cospetto di una persona carismatica e autoritaria, a come tale sensazione guidi il nostro modo di stare in situazione: magari balbettiamo, dubitiamo di cose che poco prima ci sembravano assolutamente certe.

In altre parole, noi siamo *esseri-in-situazione*, ove l’*io-in-situazione* assume una connotazione neofenomenologica specifica. Nel nostro essere in confidenza, ci distanziamo da quella che immaginiamo essere la nostra “identità”. La situazione, atmosfericamente connotata, plasma i nostri *qualia percettivi* e ci guida in confidenza non quando lo scegliamo, ma sulla base della comunicazione affettiva che si instaura tra la situazione e i suoi elementi, come atmosfere, semi-cose e i *patheur* che la abitano.

¹³ In merito all’ambito sociologico, il concetto di situazione, per come inteso da Schmitz, si differenzia dall’interpretazione goffmaniana in cui esso si riferisce al solo contesto microsociale e delle interazioni faccia a faccia (Gugutzer, 2023; Goffman, 1967).



6. Il *quando* della confidenza

Detto altrimenti, non scegliamo quando, e soprattutto con *chi*, entrare in confidenza. O meglio, non scegliamo con quale persona e in quale situazione questa atmosfera si manifesterà. Il *patheur* è coinvolto nel suo intorno spaziale che, come accennato, comprende anche altre persone, ognuna con una propria carica atmosferica.

D'altronde, sempre Simmel ci parla di un certo "alone radioattivo, nel senso che intorno ciascun individuo, su un diametro più o meno grande, si sviluppa una sfera di significato che procede dalla persona stessa e nella quale penetra chiunque si trovi a che fare con noi" (Simmel, 1908a: 100). Tale sfera di significato, che potremmo ormai senza troppa difficoltà interpretare come una certa "qualità atmosferica" (Simmel, 1903a: 89), prescinde per lo più dalla volontà del proprio portatore – seppur l'essere umano sia uso a tecniche utili per manipolare questa propria atmosfera (Carnevali, 2020; Simmel, 1908a). Lo stesso Panikkar sostiene che

Una infinità di queste radiazioni da noi emesse sfugge non solo alla nostra volontà ma anche alla nostra consapevolezza. Non solo l'enorme gamma di note armoniche e concomitanti sfugge al controllo conoscitivo e volontario, ma dal nostro essere vengono anche emesse radiazioni di lunghezza d'onda talmente indipendenti, senza l'intervento della coscienza o della volontà. Ogni persona, però, è tanto un'emittente quanto una ricevente, il che permette le relazioni interpersonali (Panikkar, 2013: 17).

Ogni persona è portatrice di una sua atmosfera – a volte più o meno intensa, a volte più o meno orientata significativamente, ma sempre con una certa tonalità di fondo. La peculiarità atmosferica che inerisce nell'intorno di ogni persona popola lo spazio vissuto e rende possibile la combinazione di significatività che si attraggono e si respingono. Riscontriamo qui la presenza del *Leib*, che potremmo immaginare come un'entità dotata di una propria *densità* che va via via a diradarsi, il cui *impulso vitale* di contrazione ed espansione va a intrecciarsi con i ritmi di altre persone e semi-cose che popolano lo spazio vissuto. Ancora con Panikkar:

È esperienza comune che la sola presenza di certe persone rende impossibili determinati atteggiamenti, conversazioni, ecc. Ci sono, al contrario, persone che sanno dare rilievo, forma e prospettiva all'insieme amorfo delle nostre inclinazioni e tendenze. Ecco, quindi, che si cerca istintivamente la compagnia di quelli alla cui presenza possiamo meglio essere noi stessi (Panikkar, 2013: 22-23).

Quali siano le peculiarità situazionali che consentono l'emergere della confidenza è senz'altro un filone di ricerca. Perché la confidenza si manifesta con alcune persone piuttosto che altre? Di quale atmosfera queste persone sono portatrici e quale effetto generano sulla cartina tornasole della nostra corporeità? Che ruolo ha la nostra sensibilità?

La confidenza, come atmosfera situazionale, sembra emergere nel momento in cui la nostra *Meità* non incontra alcuna resistenza, alcun attrito tra la nostra *situazione personale* (Schmitz, 1980a) e quella dell'Altro. Si tratta forse di una sorta di piacere primordiale – un piacere che non ha tanto a che



fare con il contenuto, che può, nel caso della confidenza, anche non piacerci – un piacere che ha a che fare con l'attività, con la sintonia della nostra *Meitā* con l'intorno, con la situazione. Un piacere, detto altrimenti, che è "la colorazione o tonalità, immediatamente esperita, del sentimento di attività che sorge quando l'attività si compie senza ostacoli o attriti" (Lipps, 1906: 36).

Quando incontriamo una persona la cui qualità atmosferica *aderisce* alla nostra, ecco che il corpo non incontra ostacoli al corso d'azione a cui la confidenza invita. Questa ci sollecita attraverso una risonanza (Rosa, 2016) specifica con le esternalità, una risonanza grazie alla quale *ci* sentiamo: alcuni aspetti della nostra situazione personale vengono come "messi in ordine" e ci sentiamo in modo più chiaro, *presenti*. Una presenza da cui assecondiamo l'invito a un'espansione proprio corporea, un rilassamento rispetto alle aspettative socio-individuali, un moto espansivo, centrifugo, la cui direzione ed energia sono orientate da questa stessa atmosfera di confidenza.

In altre parole, la situazione e la sua atmosfera hanno una loro propria autonomia, e i *patheur* che la abitano sono più o meno intensamente "costretti" a giocare al suo gioco, seguendo un movimento sottocutaneo alla consapevolezza e alla razionalità, a un livello pre-riflessivo. Ed è qui che la NPS porta attenzione, quando non siamo, come persone, padroni della situazione. Quando Goffman scrive che non si tratta di studiare "le persone e i loro momenti. Piuttosto, i momenti e le loro persone" (Goffman, 1967: 3, traduzione nostra) sembra suggerirci che non solo l'essere umano si trova in una posizione esposta a una dinamica transpersonale e transoggettiva che non controlla appieno, ma anche che la persona non è l'unica generatrice di socialità, dal momento che essa vive un momento, una situazione, che la coinvolge affettivamente.

Ecco che il caso della confidenza sembra manifestarsi con questo carattere situazionale, atmosferico. Non scegliamo di entrare in confidenza – ne sia prova il fatto che a volte, usciti da tale situazione come da uno stato simile alla *trance*, ce ne pentiamo, e siamo incapaci di rintracciare delle possibili scelte razionali che ci hanno condotto, nostro malgrado, a svelarci.

7. Confidenza, fiducia, volontà

Tuttavia, l'entrare in confidenza con l'altro non ci deve trarre in inganno in merito alla reciprocità. Come nel caso del romanzo citato in esergo, è possibile che i partecipanti alla situazione non siano coinvolti entrambi allo stesso modo – i due personaggi, Guy e Bruno, si siedono uno di fronte all'altro e iniziano a conversare; Guy non ha una buona prima impressione di Bruno, eppure accoglie la confidenza, e questa atmosfera non andrà a modificare il giudizio emotivo che egli aveva sentito all'inizio.

Poiché un'atmosfera può manifestarsi anche in modo *antagonistico* (Griffero, 2010: 132) – cioè può essere riconosciuta senza che ci coinvolga affettivamente – posso accorgermi che si sta manifestando un'atmosfera di confidenza, a esempio notare che l'altra persona si sta confidando con me, senza però esserne trascinato o parteciparvi emotivamente. Una resistenza nei confronti dell'atmosfera che prova il suo carattere semi-cosale (Griffero,



2010) e, tra le molte variabili, può essere figlia di un vissuto che magari ha riscontrato esiti negativi nell'abbandonarsi alla confidenza.

Per questo, la confidenza si distingue dall'intimità. Quest'ultima, infatti, richiede una condivisione, almeno di ciò che forma l'*humus* su cui nascono il contatto e la comprensione. La confidenza, invece, non richiede tale condivisione, ma essa può presentarsi anche tra persone che non si sono mai viste prima e il cui contatto avviene nella purezza di un coinvolgimento affettivo scevro da ogni nozione, valutazione e giudizio cognitivo e razionale. Per questo la confidenza emerge, spesso, tra sconosciuti (Simmel, 1903b). Nell'intimità, se una delle due persone non è *presente* alla situazione, essa scompare – ben lo sa chi cerca l'intimità con un partner che, in quel momento, ha “la testa altrove”. La confidenza può manifestarsi come atmosfera che non coinvolge le entità in relazione allo stesso modo – pensiamo a quando ci confidiamo in situazioni improbabili, quando ci viene da dire “ma ti sembra questo il momento?”, eppure non possiamo farne a meno.

Nell'essere coinvolti dall'atmosfera di confidenza, come accade anche per le altre atmosfere, il rapporto che instauriamo con essa – ovvero il grado di coinvolgimento, la capacità di resistergli – dipende da una certa “disposizione corporea” a tale atmosfera (Schmitz, 1990), una sensibilità nel percepirla e una disponibilità a lasciarsi coinvolgere (Gugutzer, 2023). Il caso della confidenza è particolare e specifico perché sollecita il percipiente a una auto-consapevolezza delle proprie inclinazioni, stati d'animo e aspetti – tutte cose che, a saperle, possono non farci piacere, che possono non essere in sintonia con quello che ci aspettiamo da noi stessi, o con l'immagine sensibile che abbiamo di noi. Per la confidenza, viene da sé che la disponibilità a lasciarsi toccare dall'atmosferico può essere difficile: significa abbandonarsi a tale situazione, come mollare i bordi dalla cima di uno scivolo di cui non vediamo il seguito. Come sottolinea Pannikar:

La nostra personalità può sentirsi compresa, ma non sempre è gradevole o tollerabile la scoperta delle nostre pieghe più riposte. Per questo ci allontaniamo istintivamente da certe persone quando la nostra struttura psichica ha imbarazzanti angoletti pieni di moventi poco nobili (Panikkar, 2013: 22).

È per questo che la confidenza non implica nemmeno, come abbiamo accennato, fiducia. O meglio, implica fiducia in *noi-in-situazione* e non esclusivamente nell'Altro – magari una persona che sappiamo possa darci un buon consiglio, che stimiamo. Dal momento che nell'atmosfera di confidenza ci si *accorge* della *Meità*, assistendo a un suo “risveglio” (Panikkar, 2013: 25), l'invito a cui siamo chiamati a rispondere è quello di confrontarci con il rischio di lasciarci scalfire nella nostra compostezza (Großheim, 2008), a ingaggiare la nostra sensibilità. Questo ci sollecita a orientare la fiducia non tanto verso l'Altro, appunto, quanto verso noi stessi, la nostra capacità di sopportare tale scalfitura.

Infatti, come sostiene Panikkar, il figlio può avere fiducia della madre, lo studente del professore; io posso avere fiducia in un mio amico con cui esco per infilarmi in un bar di periferia. Tuttavia, non necessariamente ci si abbandona alla confidenza. Forse perché questo sentimento implica fede, più che fiducia, ovvero un abbandono che non è orientato teleologicamente,



ma prevede anche un coinvolgimento affettivo *involontario* della confidenza, “che nasce spontaneamente con determinate persone, che scaturisce in noi talvolta quasi involontariamente” (Panikkar, 2013: 18). Io posso fidarmi di un mio amico, ma non per questo abbandonarmi alla confidenza con lui e farlo invece con uno sconosciuto in treno, o con una passeggera durante un viaggio in macchina con Blablacar¹⁴.

L'aspetto volontario dell'atmosfera di confidenza sembra risiedere in questa capacità e disponibilità ad accogliere parti di noi di cui ci accorgiamo. Quando sentiamo manifestarsi la confidenza, sta a noi dar spazio a ciò che questa fa emergere, o scappare. Ma questo non significa che, una volta in situazione, siamo completamente autonomi nei suoi confronti e che possiamo esimerci dal rivelare e rivelarci qualcosa di spiacevole solo perché non lo vogliamo. Piuttosto, si tratta di un dialogo non (solo) tra noi e la persona che ci sta di fronte, quanto tra noi e l'atmosfera della situazione, la sua esternalità e autonomia. Si tratta di un allenamento ad accorgersi e avere a che fare con questa atmosfera. In qualche modo, incontrare un'atmosfera è simile a incontrare una persona: può essere un interlocutore più o meno insistente, più o meno affabile, ma, in ogni caso, con una sua autonomia – e sta a noi capire come dialogare con i suoi inviti.

In definitiva, l'aspetto volontario dell'entrare in confidenza non sta tanto nello scegliere se entrare in confidenza o meno – e con chi – quanto su come confrontarci con questa atmosfera quando essa è già presente e preme la nostra corporeità.

8. Prospettive di ricerca

La NPS offre un'interpretazione fenomenologica in cui l'aspetto volontario si ridimensiona a favore di un involontario non confinato all'“interno” della persona. L'esempio dell'atmosfera emotiva della confidenza rivela il carattere patico dell'agire sociale, che nasce dal dialogo tra persona e situazione.

La categoria del *patheur* è sociologicamente rilevante in quanto può contribuire ad affrontare il problema dell'intersoggettività, rispondendo a *come* ci si riconosce e si entra in contatto con Altro (Gugutzer, 2023), attraverso un coinvolgimento affettivo un cui si è come “sotto un incantesimo” (Schmitz, 1978 in Julmi, 2018: 629) – di cui il *patheur* è, se non completamente *preda*, almeno *tentato* di assecondarne gli inviti imagomotori.

Questa analisi della confidenza è sicuramente introduttiva e apre ad alcune piste di ricerca su questa atmosfera emotiva. Innanzitutto, la NPS porta in rilievo la possibilità che le relazioni sociali siano poste in essere anche con entità non-umane (Uzarewicz, 2011), come animali e piattaforme digitali¹⁵. In un certo senso, il fatto che sia possibile entrare in confidenza con sistemi di LLM¹⁶ (Jones & Schonewille, 2025; Qin & Lin, 2025; Szczuka et al., 2025), sottolinea l'aspetto atmosferico della confidenza, che può manifestarsi non necessariamente tra due esseri umani. Questo pone la questione se ci

¹⁴ Piattaforma online che permette di condividere l'auto in occasione di lunghi viaggi.

¹⁵ Uzarewicz parla in proposito della NPS come di una *sociologia transumana*.

¹⁶ Large Language Model, ovvero sistemi di Intelligenza Artificiale.



siano dei punti di ancoraggio e condensazione (Schmitz, 2009, 2014; Griffero, 2010) della confidenza più comuni e quali le permettano di manifestarsi attraverso la lettura di una chat. E ancora, che ruolo ha la corporeità nella relazione persona-AI? In questi casi, possiamo parlare di un'atmosfera di confidenza o di un'intimità artificiale?

Come già accennato, rimane da indagare in che modo si configurano le condizioni situazionali che rendono possibile l'emergere dell'atmosfera di confidenza con una personalità specifica, ovvero quali tratti qualitativi caratterizzano tali atmosfere e come si strutturano nel dinamismo dell'incontro intersoggettivo.

Proponiamo alcune domande di ricerca: perché la confidenza si manifesta in presenza di alcune persone e non di altre? Quali disposizioni affettive o modi di essere rendono certi individui portatori di una specifica tonalità atmosferica capace di generare prossimità e apertura? Qual è il riscontro somatico e percettivo di tale esperienza sulla nostra corporeità, intesa come cartina di tornasole sensibile alle modulazioni relazionali? E, infine, quale ruolo occupa la *sensibilità sociale* – intesa come capacità di abbandonarsi al coinvolgimento affettivo, risuonare e rispondere all'Altro – nella genesi e nel mantenimento di queste forme di confidenza atmosferica?

Con un focus di analisi orientato alla dimensione spaziale, si potrebbe portare attenzione ai *luoghi* della confidenza, ovvero dove più spesso si incappa in questa atmosfera: pensiamo agli esempi già menzionati dell'automobile e del treno, oppure quando si è in passeggiata in un parco o in montagna. Quali caratteristiche spaziali e prossemiche incentivano il manifestarsi della confidenza? Ancora Simmel, in merito alle situazioni in cui si entra in confidenza con persone sconosciute in treno, sostiene che

ci attira la sensazione che non impegnino a nulla, e la compagnia di un altro essere umano che nel giro di poche ore scomparirà per sempre dal nostro orizzonte ci procura un'impressione di anonimato: per questo ci sentiamo indotti alle confidenze più stravaganti, per questo cediamo senza condizioni all'impulso che ci spinge a rivelarci, e che nelle situazioni consuete, quelle a lungo termine, abbiamo imparato a domandare solo in base all'esperienza delle sue spiacevoli conseguenze (Simmel, 1903b: 73).

La motivazione simmeliana convince per alcuni aspetti, pur tuttavia essa non sembra del tutto in sintonia con l'analisi della confidenza per come è stata descritta nelle scorse pagine. È vero che questa può emergere a prescindere che l'Altro si conosca o meno, ma l'analisi di Simmel non tiene conto che, da un punto di vista neofenomenologico, il totale anonimato non sussiste: la persona che incontro può essermi sconosciuta rispetto quelle caratteristiche "misurabili", come le informazioni che potrei apprendere sul suo conto, tuttavia, la sua atmosfera colpirà la mia prima impressione e continuerà a inerire da lì a successivamente, coinvolgendomi in modo affettivo, in modo più o meno intenso (Griffero, 2009). Detto altrimenti, il corpo sa già quello che c'è da sapere, e la confidenza potrà manifestarsi non tanto (solo) perché *sappiamo* di essere anonimi, ma anche perché la nostra *Meità*, in situazione, *aderisce* a quella dell'Altro.

La questione dell'atmosfera personale chiama in gioco, da un punto di vista del metodo di ricerca sociale, il ruolo di chi fa ricerca, in particolare



quando si fa ricerca qualitativa. In questo ambito ci sono situazioni, come le interviste narrative e dialogiche, in cui è facile si possa manifesta la confidenza. Come si pone che fa ricerca, in questo senso? Quali sono le questioni etiche rispetto all'incorporare come "dato" lo svelamento di un'alterità? Quando e come capita che chi fa ricerca cerchi di "manipolare" queste situazioni per far sì che la persona intervistata si abbandoni alla confidenza?

In conclusione, di saggio, vorremmo spingerci a incentivare una ricerca sulle singole emozioni e sentimenti intesi come atmosfere. Abbiamo parlato della confidenza come di un'"atmosfera pura": si potrebbe fornire la stessa interpretazione anche dell'amicizia? O quest'ultima si configura come una situazione connotata da più atmosfere contemporaneamente? Se sì, quali?

In ultima, credo possa essere utile, al pari dell'analisi sull'emergere della confidenza nelle relazioni con macchine a intelligenza artificiale, interrogarci su come assistiamo a una certa "commercializzazione" delle atmosfere emotive. Forse in risposta a una solitudine dilagante (Williams & Braun, 2019; Yang, 2019), la confidenza sembra diventare sempre più monopolio di categorie professionali specifiche, dotate ora di piattaforme digitali¹⁷. Una sorta di "commercializzazione" della confidenza che sembra manifestarsi grazie a un insieme di *setting* costruiti *ad hoc*, ritualità e drammaturgie codificate, la cui fruizione – o meglio, il cui coinvolgimento affettivo – richiede un pagamento in denaro. Detto altrimenti, ora possiamo pagare per abbandonarci alla confidenza, la cui manifestazione artificiale è diventata un servizio? Può questo fenomeno nascondere dei rischi in merito alle modalità di socializzazione? Quale ruolo gioca oggi l'amicizia e come si differenzia da una confidenza intesa come servizio a pagamento?

A volte sembra che dimentichiamo che siamo esseri umani. Che siamo imperfetti. Che possiamo ascoltare e distrarci, possiamo amare e odiare, possiamo sorridere amaramente. Possiamo desiderare. Che possiamo essere incoerenti. Possiamo soffrire ed essere tanto felici da saltare più in alto del solito. Ma ci dimentichiamo anche che tutte queste cose le facciamo davvero, perché siamo esseri affettivi, sappiamo farci coinvolgere. Perché abbiamo un corpo. Con le parole di Panikkar:

La confidenza non ha mai fine, rappacifica l'anima ma non la satura mai; le dà gioia ma non saturazione e, in fondo, lascia sempre un retrogusto di provvisorietà che è ciò che consente di riannodare e portarla avanti, ciò che conferisce alla confidenza quel certo tratto di sofferenza e imperfezione che la caratterizza. La confidenza è sempre imperfetta e lascia sempre aperto un desiderio più grande. Non solo, ma il sentimento di sentirsi compresi non è (né può essere) totale, né perfetto, perché tutto su questa terra è transitorio (Panikkar, 2013: 35).

¹⁷ Si veda, per due esempi, i siti internet "Serenis" e "UnoBravo". Si tratta di piattaforme online che offrono servizi di psicoterapia tramite algoritmi di *matching*, primo colloquio gratuito e strumenti di comunicazione continuativa (videochiamate, chat privata, app).



Bibliografia

- Barbalet J. (1993), "Confidence: Time and Emotion in the Sociology of Action", *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 23, 3: 229-247.
- Böhme G. (2001), *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München, Wilhelm Fink Verlag.
- Carnevali B. (2020), *Social Appearances. A Philosophy of Display and Prestige*, New York, Columbia University Press.
- Crespi F. (1999), *Teoria dell'agire sociale*, Bologna, il Mulino.
- Giddens A. (1992), *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Stanford, Stanford University Press.
- Goffman E. (1967), *Interaction Ritual*, New York, Pantheon Books.
- Griffero T. (2009), "Atmosfericità. «Prima impressione» e spazi emozionali", *Aisthesis*, 1: 49-66.
- Griffero T. (2010), *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Milano, Mimesis.
- Griffero T. (2013), *Quasi-cose: La realtà dei sentimenti*, Milano, Mondadori.
- Griffero T. (2014), "L'autorità (atmosferica) di sentimenti ed emozioni: obiezioni e repliche", in Matteucci G., Portera M. (ed.), *La natura delle emozioni*, Milano, Mimesis: 145-170.
- Großheim M. (2008), "Phänomenologie der Sensibilität", *Rostocker phänomenologische Manuskripte*, 2: 1-29.
- Gugutzer R. (2017), "Leib und Situation. Zum Theorie- und Forschungsprogramm der Neophänomenologischen Soziologie", in *Zeitschrift für Soziologie*, 46 (3): 147-166.
- Gugutzer R. (2020), "Beyond Husserl and Schütz. Hermann Schmitz and Neophenomenological Sociology", *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 50: 184-202.
- Gugutzer R. (2023), *Das Pathos des Sozialen. Beiträge zur Neophänomenologischen Soziologie*, Weilerswist, Velbrück Wissenschaft.
- Gugutzer R. (2024), "Hermann Schmitz and the 'New Phenomenology of Sports'. A Programmatic Outline", *Sport, Ethics and Philosophy*, online first.
- Hasse J. (2010), "Raum der Performativität. 'Augenblicksstätten' im Situationsraum des Sozialen", *Geographische Zeitschrift*, 98, 2: 65-82.
- Hochschild A. (1983), *The Managed Heart*, Berkeley, University of California Press.





- Jamieson L. (2007), "Intimacy", in Ritzer G. (ed.), *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*, Oxford, Wiley: 1-3.
- Jones M., Schonewille M. (2025), "Synthetic Relationships and Artificial Intimacy: An Ethical Framework for Evaluating the Impact of Generative-AI on Community", *Journal of Ethics in Entrepreneurship and Technology*, online first.
- Julmi C. (2018), "A Theory of Affective Communication: On the Phenomenological Foundations of Perspective Taking", *Human Studies*, 41: 623-641.
- Lipps T. (1906), "Einfühlung und ästhetischer Genuß", *Die Zukunft*, XII, 2: 104-114.
- Marar Z. (2014), *Intimacy: Understanding the Subtle Power of Human Connection*, Durham, Acumen.
- Masullo A. (2003), *Patitività e indifferenza*, Genova, Il melangolo.
- Morgner C. (2013), "Trust and Confidence: History, Theory and Socio-Political Implications", *Human Studies*, 36 (4): 509-532.
- Panikkar R. (2013), *La confidenza. Analisi di un sentimento*, Milano, Jaca Book.
- Qin E., Lin Z. (2025), "AI as the Mirror, Mate, and Mentor: Negotiating Romantic Relationships with ChatGPT as 'Teacher G' on Xiaohongshu", in corso di revisione.
- Rosa H. (2016), *Resonance. A Sociology of Our Relationship to the World*, Cambridge, Polity Press.
- Schmitz H. (1978), *System der Philosophie, Bd. III: Der Raum, 5. Teil: Die Wahrnehmung*, Bonn, Bouvier Verlag.
- Schmitz H. (1980a), *System der Philosophie, Band IV: Die Person*, Bonn, Bouvier.
- Schmitz H. (1980b), *System der Philosophie, Band V: Die Aufhebung der Gegenwart*, Bonn, Bouvier.
- Schmitz H. (1990), *Der unerschöpfliche Gegenstand. Grundzüge der Philosophie*, Bonn, Bouvier.
- Schmitz H. (2005), *Situationen und Konstellationen. Wider die Ideologie totaler Vernetzung*, Freiburg, Karl Alber.
- Schmitz H. (2009), *Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie*, Freiburg, Verlag Karl Alber.
- Schmitz H. (2010), "Entseelung der Gefühle", *Jenseits des Naturalismus*: 145-164.
- Schmitz H. (2011), *Der Leib*, Berlin, de Gruyter.
- Schmitz H. (2014), *Atmosphären*, Freiburg, Verlag Karl Alber.

Schütz A. (1945), *Saggi Sociologici*, Torino, Utet, 1979.

Simmel G. (1901), "Psicologia della vergogna", in Carnevali B., Pinotti A. (ed.), *Stile Moderno. Saggi di estetica sociale*, Torino, Einaudi, 2020.

Simmel G. (1903a), "Sociologia dei sensi", in Carnevali B., Pinotti A. (ed.), *Stile Moderno. Saggi di estetica sociale*, Torino, Einaudi, 2020.

Simmel G. (1903b), "Sociologia dello spazio", in Carnevali B., Pinotti A. (ed.), *Stile Moderno. Saggi di estetica sociale*, Torino, Einaudi, 2020.

Simmel G. (1908a), "Psicologia dell'ornamento", in Carnevali B., Pinotti A. (ed.), *Stile Moderno. Saggi di estetica sociale*, Torino, Einaudi, 2020.

Simmel G. (1908b), *Sociologia*, Milano, Meltemi, 2018.

Szczuka J., Mühl L., Ebner P., Dubé S. (2025), "10 Questions to Fall in Love with ChatGPT: An Experimental Study on Interpersonal Closeness with Large Language Models (LLMs)", arXiv preprint.

Uzarewicz M. (2011), *Der Leib und die Grenzen der Gesellschaft. Eine neophänomenologische Soziologie des Transhumanen*, Stuttgart, Lucius & Lucius.

Williams A. (2001), "A Literature Review on the Concept of Intimacy in Nursing", *Journal of Advanced Nursing*, 33 (5): 660-667.

Williams S.E., Braun B. (2019), "Loneliness and Social Isolation – A Private Problem, A Public Issue", *Journal of Family & Consumer Sciences*, 111, 1: 7-14.

Yang K. (2019), *Loneliness: A Social Problem*, London, Routledge.



Smell as an atmospheric medium. Perfume, imagination and the affective construction of social space

Samuele Briatore

samuele.briatore@uniroma1.it

Sapienza Università di Roma – Dipartimento Saras

Abstract

This article explores the role of olfaction as an atmospheric medium in the formation of collective imaginaries. Drawing on the convergence of smell studies, the sociology of emotions, and atmosphere theory, the paper proposes a reading of olfactory experience as an affective force capable of transforming topological space into experiential space, contributing to the production of socially shared atmospheres. The analysis unfolds along three lines: a critique of the oculocentric paradigm in sociological modernity and the recovery of proximity senses; the atmospheric function of perfume in the sacred and ritual domain, where it operates as a generator of collective effervescence and a producer of symbolic imaginaries structured along archetypal polarities; the mnemonic and affective potency of smell, revealing the deep nexus between sensory perception, embodied memory, and the social construction of meaning.

Keywords

Affective Atmospheres | Olfaction | Social Imaginary | Sociology Of The Senses | Quasi-Things

Introduction

There exists a paradoxical asymmetry in the history of the social sciences: the sense that more than any other immerses us in the world — one that knows no distance, that penetrates bodies before the mind can process it, that survives as a mnemonic trace when every other perception has dissolved — has long remained at the margins of theoretical and academic reflection. Smell has occupied, within the epistemic economy of sociological modernity, a subaltern position, almost unworthy of systematic analysis (Vannini, Waskul, Gottschalk, 2013; Largey, Watson, 1972; Synnott, 1991; Waskul, Vannini, 2008; Low, 2006; Cerulo K. A., 2018).

It is precisely this marginality that makes smell a theoretically relevant object. To work "on the nose" means to interrogate a dimension of collective experience that the social sciences have long repressed, yet which continues to operate below the threshold of explicit representation, interweaving with imaginaries, practices, and forms of tacit knowledge.

The reason for this exclusion is not accidental. For much of its history, sociology has structured its epistemology around an implicitly visual paradigm, in which knowing the world meant essentially observing it: maintaining a distance from the object, representing it, and neutralising its bodily opacity through the analytical gaze (Fjellestad, 2001). This orientation has progressively marginalised not only smell, but more broadly the senses of proximity — such as touch and taste — deemed too closely bound to bodily contingency and subjectivity to be recognised as legitimate sources of knowledge. The hierarchy of the senses within contemporary academic knowledge thus appears not as a natural given, but as the outcome of a historical and social process that has progressively distanced scientific knowledge from the emotional and sensory dimensions of experience.

Norbert Elias demonstrated with rigour how this process is inscribed in the long duration of Western civilisation. The gradual consolidation of models of bodily self-control and emotional regulation entailed a hierarchical redefinition of the senses, in which sight was elevated to the privileged organ of rationality and distance, while the senses of physical proximity were disciplined and culturally devalued (Elias, 1998). From this perspective, the theoretical marginalisation of smell reflects a broader cultural marginalisation, intensified by the rise of a scientific mentality dominated by measurability and predictability — constitutive traits of reflexive modernity (Beck, 2001).

In recent decades, historians, anthropologists, and social psychologists have begun to re-examine the sensory dimension — and smell in particular — in its cultural implications, restoring its analytical complexity and density. Pioneering studies such as those of Classen, Howes, and Synnott (1994) have shown how odour plays a far from secondary role in cultural processes and in the construction of collective identities. Harvey (2006) and Reinartz (2014) show how olfactory perceptions can be interpreted as cultural devices through which societies draw symbolic boundaries, distinguishing the pure from the impure, the familiar from the foreign. Contemporary society carries this logic to its extreme consequences, producing a progressive erasure



of olfactory identity and outlining a context increasingly characterised by odorophobia (Howes, 1986: 30), in which the deodorised body and space become sites of representation, control, and distinction. In this sense, smell reveals its deep connections with the disciplinary society that Foucault (1976) analysed on the terrain of the body, space, and the norm.

Alongside these developments, the social sciences have undergone a broader theoretical shift that has contributed to challenging the primacy of the rational and the visible in the analysis of experience: the so-called affective turn. From the 1970s onwards, the sociology of emotions demonstrated that feelings and affective states are not purely individual or biological phenomena (Gandy, 2017), but socially structured and culturally regulated processes (Hochschild, 2013; Kemper, 1978; Shott, 1979). The separation between reason and feeling, mind and body, which had grounded the classical Cartesian paradigm, has progressively eroded, making room for a conception of social experience in which the affective and corporeal dimension does not represent an irrational residue to be controlled, but a constitutive component of practices, bonds, and collective imaginaries (Cerulo, 2009). The present contribution is situated at the convergence of three theoretical domains that have only recently begun to come together: smell studies, the sociology of emotions, and the so-called atmospheric turn. The latter, developed from the work of Schmitz (2019), Böhme (2020), Bollnow (2009), and Griffero (2010), has provided the conceptual tools for thinking atmospheres not as neutral backgrounds of experience, but as affective forces capable of structuring perception and orienting behaviour prior to the intervention of conscious reflection. Within this framework, smell emerges as one of the atmospheric senses par excellence. Unlike sight, which presupposes a distance between observer and object, olfactory experience implies a relation of radical proximity, in which the subject is literally traversed by the surrounding environment. As Kant observes, smell is perhaps the most immediate and most intimate of the senses — and therefore the most invasive and antisocial (Kant, 2006) — since it implies a relation of proximity that can prove as attractive as it is disturbing and intrusive (Simmel, 2009: 578). One does not observe a smell: one inhabits it, is subjected to it, is suffused by it.

Olfactory experiences do not merely qualify the environment, but actively contribute to the constitution of social atmospheres through which imaginaries take shape and become shareable. In this sense, scent operates as what Castoriadis (1975) defines as radical social creation: it does not reproduce already given meanings, but generates new forms of imaginary signification that are embodied in ritual practices, sensory codes, and the spaces of collective life. The analysis draws on a critical review of interdisciplinary literature from sociology, anthropology, phenomenological philosophy, and the cultural history of the senses. Odours and scents are here interpreted as a sensory and symbolic medium operating in the intermediate space between body, environment, and culture, contributing to the structuring of forms of affective resonance and socially shared configurations of meaning.

The methodological approach adopted here is that of an integrative theoretical synthesis (Torraco, 2005): rather than a systematic review of the empirical literature,

the article builds a cross-disciplinary conceptual framework by bringing into dialogue traditions that have rarely been addressed in conjunction — atmospheric aesthetics, the sociology of the imaginary, and olfactory studies. The selection of sources reflects three guiding criteria: theoretical relevance to the problem of olfactory experience as a social phenomenon; capacity for cross-disciplinary dialogue; and contribution to the construction of an original analytical framework. The aim is not to survey a field exhaustively, but to identify a set of conceptual tools, quasi-thing, affective resonance, imaginary signification, atmospheric turn, capable of illuminating dimensions of collective life that conventional sociological approaches have tended to overlook.

Smell between the visual paradigm and the atmospheric turn

The renewed academic interest in smell is situated within a deeper crisis of the visual primacy that has long governed not only social theory, but the entire oculocentric architecture of Western modernity. To understand the scope of this crisis, it is necessary to trace it back to its roots. With the rise of scientific rationality and the modern subject, sight progressively established itself as the sense of distance, measure, and control: the sense that allows one to observe without being touched, to know without being implicated, to represent without being transformed by the object of representation.

Sociology has internalised and reproduced this sensory hierarchy. By privileging the gaze as an analytical instrument — through observation, visual representation, and the analysis of images and visual media — it has contributed to consolidating a model of knowledge in which what cannot be seen struggles to exist as a theoretical object. McLuhan had identified in this centrality of visual culture one of the distinctive traits of the third media age, characterised by the technological extension of sight through cinema, television, and more recently, social media (McLuhan, 1976). In this context, smell has remained at the margins not for lack of social relevance, but because its radically non-visual and barely digitisable nature rendered it inassimilable to the dominant paradigms of cultural analysis.

It is precisely this resistance of smell to rationalisation, cataloguing, measurement, and even naming (Alač, 2017) that, paradoxically, constitutes its most significant theoretical value. This resistance of smell to rigid classificatory schemes also suggests the need for a less reductionist sociological approach, one capable of recognising the generative and imaginative dimensions of social experience rather than reducing them to fixed analytical taxonomies (Marzo, 2023). Unlike sight, which presupposes a separation between subject and object, olfactory experience is by definition immersive: a smell is not observed — it is inhabited.

Böhme, although not directly addressing the olfactory question, forcefully raised the underlying epistemic issue by asking what the most authentic means of perceiving architecture and space might be, and what it is that actually gives shape to space: matter, or something else (Böhme, 2002: 399). His answer is unequivocal: space is authentically experienced by being inside it, through physical presence (ivi: 402). This



is therefore not a neutral perception, but an embodied experience, mediated by language, affect, and the subject's personal history (Spackman, Yanchar, 2014). With the transition into the twentieth century, the conception of the human being as "pupils of the air" takes on an increasingly pragmatic character: it is progressively understood that the human being is not only what they eat, but also what they breathe and the atmospheric medium in which they are immersed (Sloterdijk, 2009: 84).

The convergence between phenomenology of space and olfactory studies is particularly evident in the reflection of Juhani Pallasmaa, for whom a specific smell has the capacity to evoke a space completely forgotten by visual memory: the nostrils awaken a dormant image and induce a kind of vivid daydream (Pallasmaa, 2005: 54). Smell, from this perspective, is not simply one sense among others: it is the door through which the past re-enters the present as lived atmosphere, as space reactivated in the flesh before the mind. An experience that engages the entire perceptual apparatus, shapes culture, and nourishes the aesthetic imaginary (Stoddart, 1988). Human interaction, as Simmel intuited, can be understood as a reciprocal sensory process, in which individuals observe one another, listen to one another, but also — quite literally — smell one another. Scent acts in this intercorporeal space as a primary affective marker, capable of arousing attraction or rejection, familiarity or distance (Sabido Ramos, 2017).

This capacity to bring memory forth as bodily atmosphere — thanks to smell's faculty of evoking exceptionally personal narratives, memories, and emotions (Papagiannis, 2017: 55) — reveals one of the most singular properties of this sense: its mnemonic power is inseparable from its atmospheric power, since it is precisely sensory experience that renders the very existence of atmosphere manifest (Minkowski, 1999: 115). The various approaches to research on affective atmospheres — from German aesthetic philosophy (Böhme, 2020; Schmitz, 2019), to Francophone phenomenology of urban space, to Anglo-Saxon human geography studies (Anderson, 2009), through to Griffero's atmospherological neo-phenomenology (2010; 2017; 2021) — converge in defining atmospheres as diffuse, transpersonal, and unstable affective qualities. As Griffero has specified in his typology of atmospheres, they can be prototypical — that is, quasi-objective feelings diffused in space — or derivative-relational, arising from the interaction between subject and environment (Griffero, 2024). In both cases, they act as invisible yet material forces capable of orienting perception and structuring collective experience.

Smell, understood as a kind of constantly perceptible sensory envelope surrounding the individual as an emanation of their *sinnliches Bild*, was already an intuition of Simmel, who recognised the existence of impersonal atmospheres emanating not from individuals but from places and social contexts (Carnevali, 2017: 23). The olfactory qualities of a place are not mere contingent attributes: they become identifiable characteristics, distinctive traits that contribute to the symbolic production of the place itself (Urry, 2011). An urban space can be characterised and recognised by its smells (Diaconu, 2021), and as Böhme has put it, "a city without smell is like a person without character" (Böhme, 2006: 129). The olfactory landscape of a city, from this perspective, is not a mere feature of urban life: it is one of its fundamental affective



grammars, one of the ways in which space becomes experience, experience becomes memory, and memory is transformed into collective imaginary. Domestic atmospheres, too, can be understood as syntheses of multiple sensory emanations: what we call "familiar atmosphere" represents the condensation of the individual atmospheres produced within the home, just as the atmosphere of a city can be understood as the sum of the social emanations that traverse it (Corbin, 2005: 163).

This proxemic character of olfaction should be read against the transformations of late modernity. As social relations become increasingly disembedded from local contexts and stretched across indefinite spans of time and space (Giddens, 1990), and as this fluidity dissolves the durable structures within which such bonds were once anchored (Bauman, 2000), technologically mediated communication – organised around what Castells (1996) has called the space of flows – increasingly supplants the space of places, extending the senses at a distance (McLuhan, 1976) while depriving experience of embodied co-presence. In this scenario, smell – a sense that resists digitisation and cannot be transmitted at a distance – re-emerges as a site of resistance, perhaps compensating for a diminished bodily resonance with the world and with others (Rosa, 2019).



Scent as quasi-thing: a phenomenology of olfactory experience

Odour and scent can be understood as "quasi-things", in the perspective of atmospheric aesthetics: elements that, while lacking the material stability of solid objects, exert a concrete efficacy within lived space. As Griffero has shown in his quasi-thingly ontology, atmospheres — unlike things in the proper sense — present no sharp boundaries, possess no cohesion, do not endure stably over time, have no hidden sides, and for this reason coincide with their own appearance (Griffero, 2017). Scent displays all these properties in an exemplary fashion: it presents itself as one of the most powerful atmospheric elements in the construction of social space, capable of occupying the environment with a material authority that often surpasses that of tangible objects, enveloping the body independently of individual will (Tellenbach, 1968).

The olfactory atmosphere possesses the capacity to generate an affective space: it does not constitute a neutral background of experience, but an active force that orients perception and modulates the affective situation of the sentient body (Trigg, 2020) prior to the intervention of reflective consciousness (Griffero, 2014). In this regard, it is worth recalling the example proposed by Böhme, according to whom a bad smell is not simply perceived, but provokes an immediate bodily reaction: we do not merely recognise it, but genuinely feel ill because of it, independently of any objective measurement of its intensity (Böhme, 1989: 47). An olfactory atmosphere can be reduced neither to a purely subjective state nor to an objective property of the environment, but occupies instead that space of in-between (Böhme, 2006: 52, cited in Griffero, 2020: 14) — a space of affective resonance that simultaneously envelops body and environment, individual and collectivity.

Odour understood as a phenomenon belongs exclusively neither to the source that emits it nor to the subject who perceives it in isolation. It inhabits places, spreads among bodies, hybridises with other smells, and persists even when its material origin has dissolved. Like atmospheres, which McCormack described as distributed yet palpable, qualities of environmental immersion registered in and through sensory bodies while remaining diffuse and ethereal (McCormack, 2008: 413), odour is a sensory and symbolic event — a subtle narrative that traverses the body, memory, and desire, a liminal space capable, through imagination, of transporting one elsewhere (Rousseau, 1965: 186). Scent thus becomes a transpersonal medium: responding to Böhme's atmospheric definition, it "atmospheres imbue everything, they tinge the whole of the world or a view, they bathe everything in a certain light, unify a diversity of impressions in a single emotive state" (Böhme, 2008: 2).

This atmospheric dimension is closely connected to the vital act of breathing. The nose is not merely the organ of olfactory pleasure: it is the filter through which we breathe the world. The act of smelling coincides with that of breathing (Ackerman, 1990: 6). Breath allows us to perceive the atmosphere of a person or a place through a radically intimate form of knowledge, in which the other reaches and traverses us invisibly, like air. As Serres (1985) suggested, scent has the faculty of generating symbolic places in which social groups can recognise themselves and share a common sense of the world in an eminently aerial dimension.



The olfactory sacred: ritual, imaginary, and the atmospheric production of space

Archetypes, ambivalence, and the ritual production of space

It is within the domain of the sacred that the atmospheric function of scent finds its historically most stratified and symbolically most dense expression. In this context, perfumes and essences, though physically ineffable, exert an immediate and barely contestable atmospheric authority over the sentient body. The interior of a church, for example, imposes upon those who enter it — whether or not they are acquainted with its meaning — a particular emotional tonality and a consequent mode of behaviour, often marked by devotion or, at the very least, by reverence (Griffero, 2020: 5). The sacred employs olfactory atmospheres not only within ritual spaces, but extends their use into urban space as well. One need only think of Catholic liturgical celebrations — such as Corpus Domini or religious processions — which transform the city's streets through flower petals and braziers diffusing incense along the processional route. Urban space is thus literally modified through smell, rendered worthy of the passage of the divine. The burning aromas rise skyward, annulling the originary separation between Heaven and Earth that defines the condition of the modern subject (Dumont, 1993).

Scent acts as a symbolic operator of separation between ordinary reality and ritual reality (Durkheim, 1912/2005), tracing an invisible yet sensorially unequivocal



boundary between the profane and the sacred. What Durkheim recognised in the moments of collective effervescence generated by ritual mechanisms finds in scent one of its most effective affective vectors: an atmosphere that does not merely describe the sacredness of an event, but produces it, renders it perceptible, and institutionalises it in the memory of bodies. Sacred scent functions as what Castoriadis called social imaginary signification: it does not merely represent something that already exists, but institutes a world of meaning through which the collectivity recognises itself and projects itself towards dimensions that transcend the ordinary. Institution, as Castoriadis specified, is an originary creation of the social-historical field, which as form transcends any possible production by individuals or subjectivities (Castoriadis, 1991).

The rising smoke of burning incense, the enveloping aroma, the purifying smell — these are figures of an imaginary that Durand (2009) would analyse in terms of the diurnal regime and the nocturnal regime of the image, applied to the olfactory dimension of collective experience. As the tradition of the sociology of the imaginary has highlighted, the notion of image must be understood in a strong sense, as symbolic image: the symbol possesses a complex structure of meaning that brings together a symbolising element and a symbolised one, following a contradictorial logic in which opposing instances of meaning produce significance precisely through their mutual tension (Marzo, Mori, 2019, p. 90). Sacredness is not a univocal property but a radically ambivalent dimension, capable of attracting and repelling, purifying and contaminating (Camorrino, 2022); by breathing aroma and scent, it becomes possible to enter into contact with the sacred, which is capable of "transforming" existence by bestowing different meanings upon it. The ritual use of aromas — from incense to sage, from palo santo to consecrated flowers — therefore radically transforms space, rendering it participant in a dimension that exceeds the ordinary (Caillois, 2001) and that makes itself perceptible not through arguments or doctrines, but through the skin, the lungs, the flesh.

One of the most powerful formulations of this transcendent function is found in the Pauline corpus. In the Second Letter to the Corinthians, Paul writes: "For we are the aroma of Christ to God among those who are being saved and among those who are perishing: to the one a fragrance from death to death, to the other a fragrance from life to life" (2 Cor 2:14–15). Scent here does not describe a sensory quality, but an existential condition. It takes shape as what, in Böhme's perspective (2020), could be defined as an atmosphere generator of extraordinary symbolic efficacy. This spiritual dimension of smell traverses the history of Western mystical and philosophical thought in a transversal manner (Jung, 1996). Montaigne, too, recognised in the use of incense in sacred rites a sensory language capable of preparing the body for the divine (Reinarz, 2014).

Sacred scent thus acts as a genuine direction of the olfactory environment: it does not decorate space — it produces it. The smoke of incense rising upwards materially enacts a vertical aspiration that lies at the heart of the religious imaginary: even the epithet of the Most High, by which many traditions designate the deity, reveals — as Bachelard (2007) observed — a primitive psychism laden with unconscious valences,

an archaeology of the aerial imagination that connects spatial elevation to spiritual purity. Prayers, within this framework, do not ascend to heaven in spite of scent: they ascend with it, through the dense aromatic clouds that render the invisible visible (Reinarz, 2014).

Ritual, temporality, and the regeneration of social bonds

The olfactory sacred possesses a regenerative power that connects it intimately to the temporal dimension of ritual. Through cyclical repetition, scent contributes to periodically regenerating the foundation of social bonds, reactivating — in a circular, eternally repeatable time — contact with the sacred (Eliade, 1975). Each burning of incense reopens the threshold between the world and that which exceeds it, renewing a gesture that previous generations have performed in the same places, with the same aromas, before the same altars. The smell that spreads through the air thus becomes both a metaphor for the divine essence and an instrument for the production of an affective community (Kenna, 2005). It is in this sense that liturgical scent can be read as a powerful generator of that collective effervescence which, in Durkheimian categories reread through contemporary sociology of emotions (Cerulo, 2009), constitutes the founding moment of social bonds.

The body, within this framework, is never a mere passive receiver of the olfactory atmosphere: it is the site in which atmosphere becomes embodied, becomes lived experience, produces resonance. From this point of view, the embodied efficacy of sacred smell can also be read within a sociology of emotions, insofar as affective experience is not merely individual but relationally structured and socially shaped (Tomelleri, 2010; Cattarinussi, 2000). This dynamic — which Rosa (2019) has theorised in terms of a resonance relation between subject and world — finds in sacred scent one of its historically most deep-rooted manifestations. As Griffero has argued in his phenomenology of the lived body, resonance involves "bodily islands": some universal and others culturally variable, some relatively stable and others possessed of an intermittent existence depending on the momentary affective state (Griffero, 2024). Scent never fully reveals itself, never allows itself to be possessed, but leaves a trace that opens: it constructs an other space — spiritual and separate from the everyday (Watson, 2000) — rendering palpable the imperatives of that immaterial domain which Maffesoli (2000) has identified as one of the constitutive traits of contemporary sociality.

This regenerative, embodied function of sacred scent also illuminates why ritual olfactory practices persist, and indeed proliferate, in a society whose social bonds are increasingly disembedded and liquefied (Bauman, 2000; Giddens, 1990) and whose communication is organised around a space of flows rather than a space of places (Castells, 1996). Precisely because it demands bodily co-presence and cannot be delegated to a screen, incense — unlike the image or the sound — resists translation into that space of flows: sacred scent reintroduces a proxemic, situated temporality into a social experience otherwise dominated by simultaneity and disembedding,

which may explain its persistence as a device of re-territorialisation of the religious imaginary.

Memory, emotion, and the olfactory imaginary

Olfactory experience acts as an atmospheric force that modulates the relation between individual and environment, inscribing itself in the perceptual and symbolic fabric of experience — where perception is never a purely mental act: mind and body are indissolubly intertwined, since the mind does not perceive alone but always through the body immersed in its own environment (Merleau-Ponty, 1947).

In the Western religious imaginary, aromas are distributed along a polar axis that opposes the divine to the demonic. Just as the rose evokes the Madonna and incense the Holy Spirit, so sulphur recalls the satanic presence, and stench is associated with moral corruption, decomposition, and damnation (Le Guérer, 1988). This dual structuring of olfactory imaginaries — analysable through the symbolic morphology of the figurative regimes elaborated by Durand (2009) — reveals how scent is not a simple sign, but an operator that organises the experience of reality according to deep archetypal polarities.

The sensory order tends to reflect the social and spiritual order: olfactory disorder can appear as the symptom of a moral disorder (Ramšak, 2024). It is precisely in this relation between odour, impurity, and classification that the logic described by Mary Douglas is revealed: "matter out of place", including olfactory matter, is that which escapes the schema, which breaks a shared classification (Douglas, 2014: 77). Unpleasant smells take on a symbolic value of transgression: they represent what puts the sensory form and code of a society into crisis, acting as genuine "shadows of the social" — zones of alterity and silence that reveal social phenomena and relations in negative (Illouz, 2021; Scott, 2018). Smells tend to be silenced and relegated to a dimension of social shame (Kukso, 2022, p. 14).

As Alain Corbin showed, between 1750 and 1880 excrement, mud, and cadavers provoked a growing sense of repulsion and anguish. Intolerance towards stench spread progressively from the upper reaches of the social pyramid, nourishing new sensibilities and new politics of the body (Álvarez-Barrientos, 2017). In pre-modern medical theories, the air itself was considered one of the principal pathogenic factors (Foucault, 1998, pp. 163–182). Coexistence with bad smells in urban centres was perceived as an ordinary aspect of everyday life (Sorcinielli, 2016).

A further interpretive key is offered by the paradigm of embodied cognition (Clark, 1997). The very act of perceiving a smell is inseparable from the body that breathes it, from the sensory memory that structures it, and from the cultural environment that attributes meaning to it (Spackman, Yanchar, 2014). Understanding these dynamics requires a hermeneutic approach capable of going beyond traditional sociological concepts such as "ideology" or "collective representations" in order to grasp the role of the imaginary in the construction of shared meanings (Thompson, 1982; Baczko, 1991). In this sense, the olfactory imaginary should not be reduced to a merely private





association, but can be understood as part of a broader social process through which shared meanings, memories, and symbolic forms circulate collectively (Ragone, 2015). The notion of atmosphere offers a particularly fruitful interpretive key: atmospheres can be understood as sensory and affective configurations that emerge from the interaction between bodies, spaces, and objects, articulating possibilities of life that are sensually and emotionally perceptible (Seel, 2005). Within this framework one can also situate what Corbin has defined as the "olfactory revolution": from the end of the nineteenth century onwards, scent progressively shifted from religion and medicine towards sentiment, sensuality, and aesthetic experience (Classen et al., 1994, p. 6).

Smell constitutes a privileged pathway into emotional interiority, capable of soliciting and modifying situated emotional scripts and feeling norms (Vespermann, 2024), operating in an immediate fashion and only partially mediated by rational processes. Numerous studies have demonstrated how olfactory stimuli are particularly effective in awakening autobiographical memories (Herz, Schooler, 2002; Willander, Larsson, 2007). The link between smell and emotion had already been recognised in antiquity: in the early decades of the fourth century BC, Theophrastus in the *De odoribus* identified a significant relation between certain aromas and human emotional states (Squillace, 2012). This intuition finds confirmation today in the neurosciences: olfactory signals reach the hippocampus through only three synapses and the amygdala through just two (Krishna, 2012).

From this perspective, memory is not regarded as an objective and stable reality, but rather as an interpretive lens through which significant dimensions of social experience emerge (Bochner, Ellis, 2016). Emotion, cognition, and social behaviour are found to be deeply interconnected: emotional processes actively participate in the organisation of knowledge and action (Corvino, 2021). The imaginary and individual memory condense in the places of everyday, domestic, and sentimental life, which become privileged spaces for the condensation of olfactory memories (Ragone, 2014). Sensory experience thus takes shape as a genuine *taste experience*, in which perception interweaves with memory and produces a form of situated cultural experience (Boutaud, 2011).

From ritual effervescence to the re-enchantment of the everyday

In a modernity marked by the polytheism of values (Weber, 1922) and the progressive erosion of grand religious narratives, scent continues to produce imaginaries and to construct atmospheres of meaning that transcend the codified forms of ritual. Re-enchantment — with its profusion of holistic, mystical, affective, and orgiastic visions (Maffesoli, 1990) — finds in scent one of its privileged vectors: a process of nocturnisation of experience that restores symbolic depth to the sensory surface of the everyday (Camorrino, 2021). Read in this way, contemporary scented practices can be interpreted not only as residual spiritual gestures, but as environmentally and culturally mediated forms of the social imaginary, shaped

through symbolic circulation, sensory environments, and processes of mediation (Marzo, 2015; Ragone, 2019).

Contemporary practices of domestic diffusion of essences, the use of palo santo and sage in new age ceremonies, the success of environmental purification rituals borrowed from indigenous or Eastern traditions: all of this testifies that the sacred olfactory imaginary has not simply survived secularisation, but has been reconfigured, spreading into new forms that preserve intact the original atmospheric and regenerative logic. From the perspective of the sociology of the imaginary (Legros et al., 2006; Durand, 2009), these practices reveal how deep anthropological structures continue to operate beneath historical transformations, re-emerging in renewed and culturally adapted forms.

This intuition finds an echo in the reflections of Peter Sloterdijk, according to whom *air design* represents the technological response to the phenomenological awareness that the human being is always immersed in a condition of "being-in-the-air". At the moment when atmosphere is placed before architecture, one ends up implicitly situating the perfumer before the architect (Sloterdijk, 2009, p. 93).

It comes as no surprise, then, that as early as the seventeenth century smell was orchestrated as an invisible yet powerful element of theatrical staging: hidden machines and theatrical technologies produced odours, regulated their dispersal, and associated them with lights, sounds, and water effects. The baroque architect Romano Carapicchia, in his treatise *Pratica delle machine de' teatri*, describes how it was possible to use sprinklers to simulate rain or to shower the audience with scented water (Tamburini, 1994). In recent years, theatres, museums, artistic installations, and public presentations have increasingly incorporated olfactory dimensions. In commercial contexts as well, so-called olfactory marketing has developed strategies aimed at guiding audiences through sensory pathways capable of evoking emotions, memories, and meanings (Ortuño Sánchez, 2006; Kotler, 1973).

The olfactory atmospheres produced by sacred scent are not mere residues of traditional practices, but *nebulae* in which social imaginaries materialise (Bachelard, 2007), become operative, and can also be subverted. Scent remains, in this sense, an irreducible space of affective resonance: a medium that belongs neither to the past nor to the present, but which continues to produce atmospheres, to connect bodies, to trace thresholds between the visible and the invisible, between the everyday and the transcendent.

Conclusions

As David Le Breton observes, odours take shape as a primary form of the ineffable: not simply perceived, but lived. They prove difficult to verbalise and are deeply intertwined with affective memory, operating in a pre-reflective dimension of sensory experience (Le Breton, 2007). Their power resides not only in chemical composition,



but in the capacity to activate interior images, evoke memories, and generate sensory relations between the subject and its environment.

In the light of the analyses proposed, scent cannot be considered a mere aesthetic or commercial object, but takes shape rather as an atmospheric device capable of producing shared emotional spaces. Odours contribute to modelling those affective configurations that precede conceptualisation and orient our way of perceiving and inhabiting the world, transforming physical space into experiential space. Smell emerges as one of the privileged media through which social imaginaries take form, are transmitted, and become stabilised in collective practices. What Castoriadis (1975) defined as the magma of social imaginary significations finds in olfactory experience one of its most immediate channels of embodiment — one of the least controllable by conscious reflection.

From this standpoint, the study of smell allows us to illuminate a dimension of the social imaginary that is often overlooked: that in which perception, memory, and affectivity interweave in the production of shared atmospheres. As Castoriadis wrote, the reconstruction of the "affective vector" of a society represents the most difficult task, and one that is in principle inaccessible to historical and social knowledge (Castoriadis, 1991). Yet it is precisely in this constitutive lacuna that the study of olfactory atmospheres reveals its heuristic potential: to investigate smells means to explore one of the sites where sensory experience, collective imagination, and the social construction of meaning meet and mutually transform one another — restoring to the dimension of the sensible that foundational role which the oculocentric paradigm of modernity had long obscured.

The author acknowledges the use of AI-assisted tools for the English translation and linguistic revision of this article. The intellectual content, theoretical framing, and scholarly responsibility remain entirely the author's own.



Bibliography

Ackerman D. (1990), *A Natural History of the Senses*, New York, Random House.

Alač M. (2017), "We like to talk about smell: A worldly take on language, sensory experience, and the Internet", *Semiotica*, 215: 143-192.

Álvarez-Barrientos J. (2017), *Cultura y ciudad. Madrid, del incendio a la maqueta (1701-1833)*, Madrid, Abada Editores.

Anderson B. (2009), "Affective Atmospheres", *Emotion, Space and Society*, 2, 2: 77-81.

Bachelard G. (2007), *Psicanalisi dell'aria. L'ascesa e la caduta*, Milano, Red Edizioni.

Baczko B. (1991), *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Bauman Z. (2000), *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press.

Beck U. (2001), *La società globale del rischio*, Trieste, Asterios.

Bochner A. P., Ellis C. (2016), *Evocative Autoethnography: Writing Lives and Telling Stories*, Abingdon, Routledge.

Böhme G. (1989), *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

- (2002), "Atmosphere as the Subject Matter of Architecture", in Ursprung P. (ed.), *Herzog & de Meuron: Natural History*, Baden, Lars Müller Publishers, 398-406.

- (2006), *Architektur und Atmosphäre*, München, Wilhelm Fink.

- (2008), "The Art of the Stage Set as a Paradigm for an Aesthetics of Atmospheres", *Ambiances*, 2008: 1-8.

- (2017), *Atmospheric Architectures. The Aesthetics of Felt Spaces*, London, Bloomsbury Academic.

- (2020), *Atmosfera, estasi, messe in scena*, Milano, Christian Marinotti Edizioni.

Bollnow O. F. (2009), *Le tonalità emotive*, Milano, Vita e Pensiero.

Boutaud J.-J. (2011), *Il senso goloso: la commensalità, il gusto, gli alimenti*, Pisa, Edizioni ETS.

Caillois R. (2001), *L'uomo e il sacro*, Torino, Bollati Boringhieri.

Camorrino A. (2021), "Pandemia e complottismo. Il 'reincanto notturno' della società contemporanea", in Pannofino N., Pellegrino D. (eds.), *Trame nascoste. Teorie della cospirazione e miti sul lato in ombra della società*, Milano-Udine, Mimesis, 87-104.

- (2022), "I 'regimi immaginali' del sacro. Religione, spiritualità, trascendenza: un'analisi di sociologia della religione e dell'immaginario", *Im@go*, 19: 67-88.





- Carnevali B. (2017), "Social Sensibility. Simmel, the Senses, and the Aesthetics of Recognition", *Simmel Studies*, 21, 2: 9-39.
- Castells M. (1996), *The Rise of the Network Society*, Oxford, Blackwell.
- Castoriadis C. (1975), *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions du Seuil.
- (1991), *Philosophy, Politics, Autonomy*, New York, Oxford University Press.
- Cerulo K. A. (2018), "Scents and Sensibility: Olfaction, Sense-Making, and Meaning Attribution", *American Sociological Review*, 83, 2: 361-389.
- Cerulo M. (2010), *Il sentire controverso. Introduzione alla sociologia delle emozioni*, Roma, Carocci.
- Clark A. (1997), *Being There. Putting Brain, Body, and World Together Again*, Cambridge (MA), MIT Press.
- Classen C., Howes D., Synnott A. (1994), *Aroma. The Cultural History of Smell*, London-New York, Routledge.
- Corbin A. (2005), *Storia sociale degli odori*, Milano, Bruno Mondadori.
- Corvino I. (2021), "La sociologia a confronto con l'immaginario", *Im@go*, 17: 159-166.
- Diaconu M. (2021), "Being and Making the Olfactory Self. Lessons from Contemporary Artistic Practices", in Di Stefano N., Russo M. T. (eds.), *Olfaction: An Interdisciplinary Perspective from Philosophy to Life Sciences*, Cham, Springer, 55-73.
- Douglas M. (2014), *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Bologna, il Mulino.
- Dumont L. (1993), *Saggi sull'individualismo. Una prospettiva antropologica sull'ideologia moderna*, Milano, Adelphi.
- Durand G. (2009), *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo.
- Durkheim É. (2005), *Le forme elementari della vita religiosa. Il sistema totemico in Australia*, Roma, Meltemi.
- Eliade M. (1975), *Il mito dell'eterno ritorno*, Milano, Rusconi.
- Elias N. (1998), *Il processo di civilizzazione*, Bologna, il Mulino.
- Fjellestad D. (2001), "Towards an Aesthetics of Smell, or, the Foul and the Fragrant in Contemporary Literature", *Cauce*, 24: 637-651.

- Foucault M. (1976), *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi.
- (1998), "Nascita della medicina sociale", in Foucault M. (ed.), *Archivio Foucault 3. 1978-1985. Estetica dell'esistenza, etica, politica*, Milano, Feltrinelli, 163-182.
- Gandy M. (2017), "Urban atmospheres", *Cultural Geographies*, 24, 3: 353-374.
- Giddens A. (1990), *The Consequences of Modernity*, Cambridge, Polity Press.
- Griffero T. (2010), *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Roma-Bari, Laterza.
- (2016), *Il pensiero dei sensi. Atmosfere ed estetica patica*, Milano, Guerini e Associati.
 - (2017), *Quasi-Things. The Paradigm of Atmospheres*, Albany (NY), SUNY Press.
 - (2019), *Places, Affordances, Atmospheres. A Pathic Aesthetics*, London-New York, Routledge.
 - (2021), *The Atmospheric "We". Moods and Collective Feelings*, Milano, Mimesis International.
 - (2024), *Being a (Lived) Body. From a Neo-Phenomenological Point of View*, London-New York, Routledge.
- Harvey S. A. (2006), *Scenting Salvation: Ancient Christianity and the Olfactory Imagination*, Berkeley, University of California Press.
- Herz R. S., Schooler J. W. (2002), "A Naturalistic Study of Autobiographical Memories Evoked by Olfactory and Visual Cues: Testing the Proustian Hypothesis", *American Journal of Psychology*, 115, 1: 21-32.
- Hochschild A. R. (2013), *Lavoro emozionale e struttura sociale*, Roma, Armando Editore.
- Howes D. (1986), "Le sens sans parole: vers une anthropologie de l'odorat", *Anthropologie et Sociétés*, 10, 3: 29-45.
- Illouz E. (2021), *The End of Love: A Sociology of Negative Relations*, Cambridge, Polity Press.
- Jung C. G. (1996), "Tipi psicologici", in Jung C. G. (ed.), *Opere*, vol. VI, Torino, Bollati Boringhieri, 272-290.
- Kant I. (2006), *Anthropology from a Pragmatic Point of View*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kemper T. D. (1978), "Toward a Sociology of Emotions: Some Problems and Some Solutions", *The American Sociologist*, 13, 1: 30-41.
- Kenna M. E. (2005), "Why Does Incense Smell Religious? The Anthropology of Smell meets Greek Orthodoxy", *Journal of Mediterranean Studies*, 15, 1: 51-70.





- Kotler P. (1973), "Atmospherics as a Marketing Tool", *Journal of Retailing*, 49, 4: 48-64.
- Krishna A. (2012), "An Integrative Review of Sensory Marketing: Engaging the Senses to Affect Perception, Judgment and Behavior", *Journal of Consumer Psychology*, 22, 3: 332-351.
- Kukso F. (2022), *Odorama. Historia cultural del olor*, Madrid, Taurus.
- Largey G., Watson R. (1972), "The Sociology of Odors", *American Journal of Sociology*, 77, 6: 1021-1034.
- Le Breton D. (2007), *Antropologia del corpo e modernità*, Milano, Giuffrè.
- Le Guérer A. (1988), *Le parfum. Des origines à nos jours*, Paris, Odile Jacob.
- Legros P., Monneyron F., Renard J.-B., Tacussel P. (2006), *Sociologie de l'imaginaire*, Paris, Armand Colin.
- Low K. E. Y. (2006), "Presenting the Self, the Social Body, and the Olfactory: Managing Smells in Everyday Life Experiences", *Sociological Perspectives*, 49, 4: 607-631.
- Maffesoli M. (1990), *L'ombra di Dioniso. Una sociologia delle passioni*, Milano, Garzanti.
- (2000), *Elogio della ragione sensibile*, Milano, SEAM.
- Marzo P. L. (2015), "L'immaginario sociale. Una prospettiva ambientale", *Quaderni di Teoria Sociale*, 2: 97-117.
- (2023), *La creatività come metodo sociologico*, Milano-Udine, Mimesis.
- Marzo P. L., Mori L. (2019), *Le vie sociali dell'immaginario. Per una sociologia del profondo*, Milano-Udine, Mimesis.
- McCormack D. P. (2008), "Engineering Affective Atmospheres on the Moving Geographies of the 1897 Andrée Expedition", *Cultural Geographies*, 15, 4: 413-430.
- McLuhan M. (1976), *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando.
- Merleau-Ponty M. (1947), *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Paris, Bulletin de la Société française de philosophie.
- Minkowski E. (1999), *Vers une cosmologie*, Paris, Payot & Rivages.
- Ortuño Sánchez M. F. (2006), *Manual práctico de Aceites esenciales, aromas y perfumes*, Madrid, Aiyana Ediciones.

Pallasmaa J. (2005), *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Chichester, Wiley-Academy.

Papagiannis H. (2017), *Augmented Human: How Technology Is Shaping the New Reality*, Boston, O'Reilly Media.

Ragone G. (2014), "Memoria", in Abruzzese A., Massidda L. (eds.), *I grandi temi del secolo*, Torino, UTET, 1-15.

- (2015), "Radici della sociologia dell'immaginario", *Mediascapes Journal*, 4, 63-75.
- (2019), *Per la mediologia della letteratura. Dieci saggi*, Canterano (RM), Aracne.

Ramšak M. (2024), "Olfactory Imaginary: The Smell and Religion", in Ramšak M. (ed.), *The Anthropology of Smell*, Cham, Springer, 55-65.

Reinarz J. (2014), *Past Scents. Historical Perspectives on Smell*, Urbana-Chicago-Springfield, University of Illinois Press.

Rosa H. (2019), *Resonance: A Sociology of Our Relationship to the World*, Cambridge, Polity Press.

Rousseau J.-J. (1965), *Emilio*, Brescia, La Scuola.

Sabido Ramos O. (2017), "The Senses as a Resource of Meaning in the Construction of the Stranger: An Approach from Georg Simmel's Relational Sociology", *Simmel Studies*, 21, 1: 15-41.

Schmitz H. (2006), "I sentimenti come atmosfere", *Rivista di estetica*, 33: 25-43.

Scott S. (2018), "A Sociology of Nothing: Understanding the Unmarked", *Sociology*, 52, 1: 3-19.

Seel M. (2005), *Aesthetics of Appearing*, Stanford, Stanford University Press.

Serres M. (1985), *Les cinq sens*, Paris, Grasset.

Shott S. (1979), "Emotion and Social Life: A Symbolic Interactionist Analysis", *American Journal of Sociology*, 84, 6: 1317-1334.

Simmel G. (2009), *Sociology: Inquiries into the Construction of Social Forms*, Leiden-Boston, Brill.

Sloterdijk P. (2009), *Terror from the Air*, Los Angeles, Semiotext(e).

Sorcinelli P. (2016), *Storia sociale dell'acqua. Riti e culture*, Bologna, Odoja.





- Spackman J. S., Yanchar S. C. (2014), "Embodied Cognition, Representationalism, and Mechanism: A Review and Analysis", *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 44, 1: 46-79.
- Squillace G. (2012), "I profumi nel De odoribus di Teofrasto", in Carannante A., D'Acunto M. (eds.), *I profumi nelle società antiche*, Paestum, Pandemos, 247-259.
- Stoddart D. M. (1988), "Human odour culture: a zoological perspective", in Van Toller S., Dodd G. H. (eds.), *Perfumery. The Psychology and Biology of Fragrance*, London, Chapman and Hall, 3-17.
- Synnott A. (1991), "A Sociology of Smell", *Canadian Review of Sociology*, 28, 4: 437-459.
- Tamburini E. (1994), *Scenotecnica Barocca: Costruzione de' teatri e machine teatrali*, Roma, E&A Editori Associati.
- Tellenbach H. (1968), *Geschmack und Atmosphäre*, Salzburg, Otto Müller Verlag.
- Thompson J. B. (1982), "Ideology and the Social Imaginary: An Appraisal of Castoriadis and Lefort", *Theory and Society*, 11, 5: 617-658.
- Cattarinussi B. (ed.) (2000), *Emozioni e sentimenti nella vita sociale*, Milano, FrancoAngeli.
- Tomelleri S. (2010), "Una sociologia delle emozioni: il risentimento", *Studi di Sociologia*, 43, 1: 3-15.
- Torraco R. J. (2005), "Writing Integrative Literature Reviews: Guidelines and Examples", *Human Resource Development Review*, 4, 3: 356-367.
- Trigg D. (2020), "The role of atmosphere in shared emotion", *Emotion, Space and Society*, 35: 1-7.
- Urry J. (2011), "City life and the senses", in Bridge G., Watson S. (eds.), *The New Blackwell Companion to the City*, Chichester, Wiley-Blackwell, 347-356.
- Vannini P., Waskul D., Gottschalk S. (2013), *The Senses in Self, Society and Culture*, New York, Routledge.
- Vespermann D. (2024), "Shifting the affective narrative: atmospheres as solicitations to alter situational emotion scripts", *Philosophical Psychology*, 37, 7: 1731-1761.
- Waskul D. D., Vannini P. (2008), "Smell, Odor and Somatic Work: Sense-Making and Sensory Management", *Social Psychology Quarterly*, 71, 1: 53-71.

Watson L. (2000), *Jacobson's Organ and the Remarkable Nature of Smell*, London, Allen Lane.

Weber M. (2002), *Sociologia della religione*, Torino, Edizioni di Comunità.

Willander J., Larsson M. (2007), "Olfaction and Emotion: The Case of Autobiographical Memory", *Memory & Cognition*, 35, 7: 1659-1663.



La città atmosferica: le forme sensibili di un immaginario aiestetico

Fabio La Rocca

fabio.la-rocca@univ-montp3.fr

Department de Sociologie | Université de Montpellier «Paul-Valéry»

Abstract

The Atmospheric City: the sensible forms of an aesthetic imaginary.

The notion of atmosphere must be understood as a phenomenological dynamic, offering a qualitative interpretation of reality and a vision of the world around us. Atmosphere constitutes an ontology of urban space to be grasped, in the spirit of the times, as something that determines an emotional and spatial flow generating affective qualities and different emotional tones. This means that the human body and the urban body are enveloped in a dynamic of affective reciprocity, thereby determining an aesthetic imaginary. This imaginary is formed by the tonal perceptions and predispositions of the body in situations experienced in the moments of their manifestation. The atmospheres emerging in everyday urban life are permanent in the situations in which the human body is projected. The city becomes an atmospheric universe, a surface of tonal places, and its interpretation a narrative conceived from sensations and emotions that resonate through multiple urban situations.

Keywords

Atmosphere | Urban Imaginary | Tonalities | Ambiances | Perceptions



Sometime I fantasize
When the street are cold and lonely
And the cars, they burn below me
Don't these times fill your eyes?
When the streets are cold and lonely
And the cars, they burn below me
Are you all alone, is anybody home?

The Stone Roses, Made of Stone



Partiamo da un'interrogazione: che cos'è la città? Non esiste un'unica risposta risolutiva per il semplice fatto che la città non può definirsi, non è un'entità unica. La città è in costante movimento e si definisce e ridefinisce in base ai modi in cui la viviamo e la sentiamo quotidianamente. La città con i suoi spazi è da pensare come un corpo organico, proponiamo l'appellativo di "organicità", con le sue pulsioni e emozioni che ci influenzano e affezionano; di conseguenza, noi la influenziamo attraverso le percezioni e le modalità esperienziali. In questo senso la città deve essere pensata come una narrazione, un libro sempre aperto con le sue pagine che sfogliamo, percorriamo e sentiamo. Al tempo stesso, risulti lettori e autori in quanto attraversando gli spazi per mezzo delle nostre deambulazioni, il camminare e le diversità dei ritmi che produciamo, contribuiamo a tracciare luoghi e produrre narrazioni emozionali.

Tracce, linee, trame, ritmi. In questo senso l'immaginario della città risulta essere una produzione di un complesso sensoriale con accumulazione di stimoli percepiti dai nostri sensi. La percezione sensibile si riflette dunque nella dinamica delle atmosfere, dando vita a quello che potremmo definire come *stimmung* urbano che scaturisce dalla percezione dell'esperienza vissuta e dalla produzione di *ambiances* e zone del sentire. Immagini, rumori, odori, tattilità compongono una sinfonia urbana dove i sensi sono parte strutturante dell'immaginario della città. Immaginario vissuto e pensato in un'ottica "poetica", nel senso del pensiero di Gaston Bachelard (1957) e Pierre Sansot (1971), dove vivere la città significa una costruzione attiva di un percorso sinergetico tra il corpo umano e il corpo spaziale che forma un mosaico estetico, ovvero nel senso del sensibile.

La città è provata in tutta la sua intensità con una produzione di territorialità disparate dove la centralità dell'esperienza, legata alle atmosfere, è strutturata per mezzo della modalità del sentire che influenza l'essere nel luogo e l'attenzione ai dettagli. Si tratta di una percezione con enfasi sui dati sensoriali, visivi, sonori, olfattivi che esprimono l'importanza dell'intensificazione e dell'intensità emotiva nella presenza spaziale come conseguente creazione di una tipologia di narrazione urbana sensibile. L'immaginario urbano si forma per il modo di affettività prodotto dalla presenza atmosferica dell'intensità del luogo e da come l'individuo crea un percorso di appropriazione poetica della città in tutte le sue forme. La città per sua natura è un mezzo che comunica attraverso l'estensione sensoriale degli spazi e l'acquisizione sensibile e, allo stesso tempo, è necessario considerare gli aspetti

nebulosi, l'imprevisto, la sorpresa, lo spostamento, la vertigine: tutte varianti di una concezione di un immaginario incentrato sull'estetica del sensibile, ovvero una fenomenologia del senso e dei sensi.

Come possiamo ripensare il rapporto tra gli esseri umani e lo spazio? Come interrogare i mutamenti dell'ambiente sensibile attraverso le nostre pratiche quotidiane? Quale dimensione dell'affettività atmosferica si genera quando interagiamo nello/con lo spazio? E in che modo gli ambienti ci influenzano? Queste sono domande che sollevano la questione della dimensione sensibile dell'esistenza al fine di esplorare l'esperienza estetica delle diverse forme di vita nelle città contemporanee.

La celebre analisi di Georg Simmel (1903) sulla "metropoli e la vita dello spirito" poneva già le basi di un'analisi dell'esperienza sensibile attraverso i mutamenti della diversificazione della vita metropolitana e l'intensificazione. La vita sensibile urbana mostrata dal sociologo tedesco condiziona le percezioni della città e i modi di azioni degli individui che si trovavano sommersi in una successione di impressioni, di "choc" percettivi dovuti all'iperstimolazione. Un'iperstimolazione prima di tutto visuale che inonda l'*homo urbanus* e lo sollecita nella diversificazione degli stimoli a cui si sottopone nelle pratiche degli spazi.

Questa condizione, che nasce con la modernità e l'avvento della metropoli, crea una tipologia di situazioni che invita il corpo a reagire attraverso i sensi. Questo corpo sottomesso alle innumerevoli stimolazioni si adatta e attiva reazioni sensitive e diventa quindi lecito domandarsi in che modo questo corpo è influenzato dalle atmosfere della città e che effetto hanno nella nostra quotidianità? In questo senso, la relazione o meglio l'esperienza vissuta della città è legata alle varie interazioni del corpo nei luoghi. E come questi corpi vivono atmosfericamente questa relazione, ci porta ad osservare le diverse modalità con cui si vive il contesto e dunque si crea una cartografia sensibile e affettiva dello spazio urbano. Attraverso un'osservazione percettiva sensibile, si mostra un aspetto organico della presenza e delle praticità del corpo come fattore di influenza delle stesse atmosfere. Ribadiamo che la relazione tra individuo e *ambiance*/atmosfere si basa sulla reciprocità, sulla mutevole influenza che genera e condiziona lo spazio. Ovvero se uno spazio possiede e genera una certa atmosfera, il corpo dell'individuo attraverso la sua immersione situazionale amplifica e (ri)genera l'atmosfera. In questo caso potremmo parlare di particolarità di una "corpografia urbana" (Britto, Jacques, 2012) socio-estetica dove, ad esempio, il ritmo, i movimenti costituiscono dimostrazioni di effetti atmosferici, di affettività spaziale, produzioni di una certa coreografia quotidiana. È anche questo il senso di una "atmosfericit(tà)" come forma narrativa del quotidiano urbano dove la corpografia sensibile dà vita ad una rigenerazione dell'immaginario attraverso un riappropriarsi dello spazio. Si installa, in questo modo, un tipo di potere vitale e emotivo nelle atmosfere urbane come espressione di una "poetica dello spazio" (Sansot) dove i corpi si immergono e producono un'esperienza sensoriale.

Concepire la città atmosferica si basa su un tipo di riflessione del "pensare-con" (De Certeau) che sollecita l'esplorazione della vita quotidiana. Il quotidiano diventa, nella logica di De Certeau, un terreno di gioco complesso in cui gli individui agiscono





e esercitano l'agentività delle loro pratiche. In questa dimensione del "con" dobbiamo pensare all'effetto atmosferico come sostanza di produzione della spazialità. Il corpo che pratica gli spazi agisce attraverso quella che Böhme (2020) chiama una "esperienza corporea aiestetica" come attante nei luoghi, nei percorsi, nelle azioni e pratiche diverse da interpretare come segni di una poetica di riconfigurazione delle tonalità urbane con creazione di zone affettive che costituiscono delle cartografie/corpografie esistenziali, riportando al centro il potere delle corporeità in sinergia con la sensorialità urbana.

L'idea della corpografia, riallacciandoci alle proposte teoriche di Fabiana Dultra Britto e Paola Berenstein Jacques (2012;2013), pone le basi di una riflessione sul corpo come esperienza in quanto la città la si percepisce attraverso e per mezzo del corpo. Dunque, l'esperienza urbana deve essere pensata, in accordo con Britto e Jacques, come ancorata nel corpo di colui che sente e prova (2013:216). Per questo le corpografie sono un'esperienza spatio-temporale che il corpo prova nelle diverse situazioni urbane e nella relazione con luoghi e gli altri corpi. Questa intensità relazionale produce varie tonalità che particolarizzano il vissuto e creano una configurazione, o costellazione, di un immaginario corporeo/atmosferico. Un'incarnazione, potremmo dire, di effetti vibrazionali che si generano nelle percezioni dell'esperienza urbana in una relazione di influenza reciproca tra lo spazio e quello che vi si trova. Un'interrelazione organica, piuttosto, che determina le nostre forme dell'esperienza vissuta nell'ambiente socio-spaziale e «dà il tono» (Thibaud), la tonalità ai vari luoghi. Questo significa che nella realtà concreta una «tonalità», sulla scia della teoria dell'*Umwelthehre* sviluppata da Jacob von Uexküll, rivela le qualità dell'ambiente circostante e i modi in cui esso influenza il corpo, riconfigurando così la maniera di concepire il tessuto urbano attraverso le atmosfere.

In questa riconfigurazione, proponiamo una "climatologia atmosferica" come processo di comprensione in grado di descrivere e individuare le specificità della poetica spaziale fondata sulla percezione sensoriale e, quindi, sui modi di esistenza e di sperimentazione degli spazi. La nostra riflessione verte su una visione ontologica dell'attualità degli ambienti urbani e, a tal fine, l'attenzione è focalizzata sulle «situazioni». Una sorta di situazionismo metodologico che si mette in ascolto dei luoghi in cui è in gioco una vera e propria spazializzazione dell'esistenza, e costituisce la scena in cui si attualizza l'immaginario urbano. Questo immaginario è costituito da caratteri essenziali, da una costellazione di sentimenti, emozioni, affetti che particolarizzano questa climatologia atmosferica in cui siamo immersi.

Cogliere lo spirito del tempo di questo immaginario, significa prendere in considerazione la diversità delle atmosfere intese come percezioni sensoriali ed esperienza aiestetiche. L'immaginario urbano e sociale si fonda quindi sull'aiestetica, ovvero sulla percezione attraverso i sensi, che ci indica come lo spazio ci influenzi e come noi lo influenziamo nelle situazioni create e vissute. L'idea di aiestetica fa riferimento alla pertinente analisi di Gernot Böhme (2020) che mette in evidenza il ritorno dell'*aisthesis* greca, quindi l'importanza del sensibile, delle sensazioni e delle nostre esperienze che sono influenzate dall'atmosfera che il teorico tedesco definisce come quel «qualcosa tra il soggetto e l'oggetto» e in cui le tonalità affettive sono una



realtà percettiva e affettiva della materialità dello spazio. Si ricorda che Böhme, sulla scia della teoria della *Neuen Phänomenologie* proposta da Hermann Schmitz (2011), concettualizza l'atmosfera come l'unione tra la nostra esperienza di una spazialità e la tonalità affettiva.

La fenomenologia tedesca ha quindi sviluppato la concettualizzazione dell'atmosfera integrandola nelle riflessioni legate alle emozioni. In effetti, Schmitz ha mostrato come l'emozione è un'emanazione di forza atmosferica vissuta affettivamente. Interessandosi alla ricezione atmosferica, mostra che i sentimenti sono delle atmosfere che si diffondono nello spazio e forze che si manifestano in modo tangibile. Attingendo alla teorizzazione di Schmitz, in seguito Böhme rivalorizza la nozione di atmosfera insistendo sulla dinamica dell'aistetica e la definisce come una realtà percepita e co-costruita per mezzo della presenza corporale, fisica. Nell'analisi di Böhme l'atmosfera è conciliata con l'idea heideggeriana dei *Befindlichkeit* ovvero la "disposizione". Per questo possiamo dire che la dimensione dell'essere-al-mondo dipende da una disposizione a sentire, un sentire atmosferico.

Se il nostro corpo si immerge negli spazi con la sua predisposizione percettiva, il rapporto estetico ci indica la modalità di influenza che lo spazio esercita su di noi.

L'analisi di Böhme dell'aistetica riporta in auge l'importanza del sensibile, delle sensazioni e esperienza influenzate da quelle particolari atmosfere che sono, per il teorico tedesco, "quel qualcosa tra il soggetto e l'oggetto". Le tonalità affettive sono allora una realtà percettiva e affettiva della materialità dello spazio e per questo Böhme indica che l'atmosfera è l'unione tra la nostra esperienza di una spazialità e la sua tonalità affettiva. In questa riflessione potremmo prendere in prestito la nozione di *Erlebnisgesellschaft* formulata da Gerhard Schulze (2008), ovvero una "società dell'esperienza fruita" che possiamo legare, a nostro avviso, alle tonalità atmosferiche vissute nell'urbanità. Siamo radicati, in questo modo, aiestheticamente alla spazialità creando una tipologia di esperienza emotiva dove si addensano le impressioni sensoriali. La spazialità, come direbbe Juhani Pallasmaa (2017: 121), è avvolgente e la ricchezza percettiva dell'atmosfera sensibile rappresenta un "sesto senso".

Il nostro corpo è immerso nell'involucro spaziale in cui vari fattori ne determinano l'essenza e condizionano la nostra presenza. Atmosfere, tonalità, sentimenti, emozioni, affetti: un insieme significativo che forma un'unità simbolica determinando il modo in cui si crea la relazione tra noi e lo spazio. In base a questa riflessione, possiamo affermare che il corpo si trova immerso in un "bagno atmosferico" che crea un'armonizzazione con questo involucro spaziale e si fonda sulle molteplici percezioni multisensoriali tra immagini, suoni, odori, superfici, cioè una combinazione che fonda una relazione organica tra il nostro corpo e l'involucro spaziale. L'idea di "bagno atmosferica" è nutrita da un modo di concepire le atmosfere, seguendo le indicazioni teoriche di Schmitz e Böhme, come affetti spazializzanti di un corpo sensibile che fa esperienza dei luoghi per mezzo di una "relazione e presenza carnale" (Böhme, 2017). Questa relazione, dal nostro punto di vista, ci porta a percepire le situazioni e provare un'armonia con il mondo espressa dalla *stimmung*. D'altronde, questa relazione trova rispondenza nella proposta teorica



psicoanalitica di Ludwig Binswanger della *Daseinanalyse* che evidenzia l'analisi esistenziale comprensiva nella prospettiva di quello che definisce uno "spazio timico" o "spazio intonato", o *Gestimmter Raum*. Per questo, lo spazio è una forma determinata dell'essere-nel-mondo attraverso la disposizione timica che determina in questo modo la particolarità dell'essere-affetto. L'essere umano, attraverso la corporeità, si ritrova in questi spazi timici che sono carichi di senso e ciò orienta la nostra presenza sul piano sensoriale.

Prendiamo in considerazione, ad esempio, come considerare una città a partire dall'olfatto, elemento sensoriale che permette agli individui di "annusare" i luoghi per comprenderne le caratteristiche, i segreti, ma anche i profumi delle cucine di strada che avvolgono i passanti e trasformano l'esperienza nel momento vissuto. Esperienze "tonali" che ritroviamo ad esempio delle zone di intensità olfattiva nei quartieri di Seul e della sua caratteristica cultura dello *street food*, in particolare di notte a Myeong-Dong, dove i bagliori, i profumi delle specialità culinarie inebriano la folla in un'atmosfera in cui, ricorrendo alla terminologia di Eugène Minkowski (1995), si realizza una vera e propria sintonia intesa come un «vibrare all'unisono con l'atmosfera». Una vibrazione data, in questo caso dell'esempio di Seul, da una fenomenologia del gusto e dell'olfatto che rappresenta qui una «creazione di atmosfera», come direbbe Hubertus Tellenbach, il quale mostra l'importanza dell'atmosfera e come il senso dell'olfatto e del gusto debbano essere concepiti come mezzi attraverso i quali «il soggetto si fonde con il mondo» (Tellenbach, 1985: 25).

Questo fondersi lo proviamo in tutte quelle situazioni in cui gli odori ci inebriano e la particolarità del cibo è un fattore predominante nell'attuale scena urbana e possiamo pensare a luoghi come Napoli, Istanbul, Marrakech, e comprendere l'influenza che si esercita sul nostro corpo e sul formarsi di zone atmosferiche di intensità olfattiva. L'atmosfera prodotta dagli odori (ma si dovrebbe pensare anche ai miasmi) è un modo per poter descrivere e raccontare gli spazi in quando essi, come ci indica Le Breton (2006:253) rappresentano un "involucro sottile" degli spazi e condizionano le pratiche. Sono dunque agenti trasformatori e identitari dei luoghi. Immaginiamo per un istante le onde di odori della pizza frita a Napoli, degli aranci nelle strade siciliane, delle *boulangeries* francesi, delle sarde a Lisbona, del *churrasco* in Brasile, dell'hot dog newyokese e via dicendo.... Esempi che ci proiettano in un flusso atmosferico che domina il nostro apparato sensoriale e ci fanno riflettere su come gli odori fanno la storia delle città. Allo stesso tempo, nella nostra contemporaneità, viviamo anche un'influenza di odori che trasformano le città in una specie di capitalismo del gusto come nel caso specifico di Napoli dove a farla da padrona, nell'atmosfera dei vicoli, è il fritto come agente di turisticizzazione di massa.

Questo discorso meriterebbe ovviamente degli approfondimenti specifici, ma quello che ci preme qui è evidenziare il modo in cui i sensi sono fattori condizionanti e condizionati nella produzione di atmosfere, di una specie di "commozione dell'olfatto", riferendoci a Italo Calvino (1986: 116) come fattore di condizionamento e di costruzione di identità dando vita a zone atmosferiche olfattive come una sensorialità che produce anche un rapporto con la memoria, i ricordi in quello che potremmo definire una "paesaggiologia" olfattiva, oppure un *smellscape*. Questo ci

porta anche a pensare alle cartografie operate dalla designer e fotografa inglese Kate McLean con la sua proposta di *sensorympas*¹, un progetto artistico che mostra come gli odori sono legati alle emozioni. Emozioni che, a loro volta, riecheggiano luoghi e memorie (basta pensare in questo senso allo *smellscape* della metro parigina) che denotano anche una struttura nostalgica delle atmosfere urbane olfattive.

E allo stesso modo potremmo pensare all'udito attraverso il quale sentiamo le molteplici sonorità durante la presenza nei luoghi e nei diversi attraversamenti dei territori urbani influenzati dalla musica, dai rumori, ma anche dalle molteplici lingue da intendere come simbolo del melting pot metropolitano; o ancora la tattilità con la quale tocchiamo gli spazi nelle dimensioni delle camminate, nelle acrobazie di skate e bike.

Se pensiamo la città come un medium, allo stesso tempo anche il nostro corpo è da considerare come un apparato che integra l'esterno producendo una conoscenza della realtà realizzata attraverso i sensi. Questo rappresenta un'attività di comunicazione e decodifica dove l'individuo attribuisce un significato al paesaggio atmosferico che lo circonda. La conoscenza della città è anche una questione di sensi: l'individuo, attraverso il camminare, la passeggiata, la marcia, registra la città multisensoriale carica di significato simbolico. Il modo sensoriale rappresenta una strategia di esplorazione degli spazi e dei luoghi delle città, permette di eseguire un'esperienza percettiva che integra una conoscenza situazionale della climatologia urbana. Questo significa ad esempio come le camminate estetiche incantano i sensi. In effetti la pratica del camminare è il risvolto sensoriale più appropriato per rilevare le situazioni atmosferiche della città. Cosa significare camminare? Ebbene non è soltanto una moda della guida al benessere contemporaneo illustrata dalle app di salute! Il camminare è una pratica antica essenziale alle forme di conoscenza. Pensiamo al mondo greco e alle concettualizzazioni filosofiche di un camminatore come Socrate che si inoltrava nelle strade di Atene discutendo camminando. Così come Platone che passeggiava parlando di filosofia e la pratica di Aristotele e la "scuola peripatetica".

Ovviamente il nostro intento qui non è ripercorrere le tracce storiche del camminare, che richiederebbe un'ampia riflessione, ma piuttosto far emergere questa pratica come uno degli esempi di costruzione di situazioni atmosferiche. Il camminare, come indica la teoria di David Le Breton (2000), sollecita la piena partecipazione di tutti i sensi. In effetti, per una comprensione dell'immaginario delle atmosfere urbane, il corpo diventa elemento necessario per esprimere il sensibile in particolare nella pratica del camminare attraverso la quale si realizza una *reliance* tra corpo-spazio-atmosfera. Inoltre, i fattori delle sonorità, della tattilità, dell'odorato sono elementi percettivi che strutturano il camminare a testimonianza del fatto che l'atmosferic(t)à è un affare sensoriale ampio dove la relazione tra il nostro corpo senziente e quello che si trova nel quotidiano attraversato, codifica l'esperienzialità degli e negli spazi e contribuisce a produrre una *cognitive mapping*, in riferimento al



¹ <https://sensorymaps.com/>



classico di Kevin Lynch (1960), che nel nostro caso sarebbe più opportuno definire come *atmospheric mapping*.

Questa sarebbe una tipologia di concezione dell'estetica urbana e dell'espressività tonale che possiamo riassumere nella proposta di una «atmosferologia» introdotta da Tonino Griffèro (2010), che pone in risalto i sentimenti insiti nell'ambiente circostante e il potere della percezione che caratterizza il rapporto uomo/spazio.

Sentimenti atmosferici, per restare nella proposizione teorica di Griffèro, che condizionano il *Leib* del soggetto percipiente e ci permette di essere in risonanza con quello che ci circonda. Possiamo applicare questa idea alle diverse situazioni urbane che si creano e che formano un'attrazione sull'intensità emotive. Zone del sentire, oppure delle *T.A.Z.*² vale a dire delle *Temporary Atmospheric Zones* in cui l'imperativo atmosferico emotivo rappresenta un magma di attrazione e condensa la relazione energetica dell'atmosfera urbana che si struttura. Attraversiamo dunque varie *T.A.Z.* che contribuiamo a produrre per la nostra presenza e attività, e in questa relazione atmosferica ci creano delle risonanze dal punto di vista emotivo e cognitivo che si insediano tra il corpo umano e il corpo urbano, espandendo una modalità di identificazione. È attraverso l'identificazione, in un certo senso, che si attiva lo stato emotivo, un'empatia caratterizza l'atmosfera vibrante di queste "zone" che si edificano tra i corpi, i suoni, l'architettura, le luci, gli odori e altre componenti di ordine sensoriale. In definitiva, si genera un mood sensibile contrassegnato dalle qualità del sentire nello spazio dove siamo avvolti da ciò che ci attornia e determina gli stimoli dei sensi.

Nell'attualità del nostro quotidiano, assistiamo a un ritorno dei sensi con la loro rilevanza nel determinare forme del vissuto e modalità del fare esperienza dello spazio. Se lo spazio urbano è una narrazione collettiva, ebbene occorre illustrare la pregnanza dei sensi e delle atmosfere nella lettura che possiamo fare dei suoi intrecci di significati. Si potrebbe pensare, come modello narrativo atmosferico, all'immagine metaforica del palinsesto forma di serie di strati sovrapposti, di livelli significativi iscritti nel tempo e riattualizzati dal modo di abitare e sentire lo spazio. Questo ci permette di comprendere come l'essere umano è pervaso da quella che si definisce come «aura atmosferica» (Tellenbach, 1985: 44) che lo avvolge. Un'aura che dal nostro punto di vista, determina le tonalità affettive atmosferiche che proviamo nelle varie situazioni estetiche in cui facciamo esperienza. L'immaginario atmosferico si diversifica per il vissuto situazionale e il percepire nelle intensità tonali che sprigionano un'emanazione affettiva che determina l'essenza dei tessuti urbani.

L'atmosfericit(t)à è dunque il risultato di un immaginario multiforme di sentimenti che anima gli spazi condivisi, una spazialità dell'affettivo che bisogna analizzare per mezzo degli attraversamenti e immersioni.

Come indicava Calvino nel celebre *Le città invisibili* (1972), "le città come i sogni sono costruite di desideri e di paure". Addentriamoci dunque nell'atmosfericit(t)à

² Ovviamente prendiamo in prestito il riferimento è alla concettualizzazione lanciata a suo tempo da Hakim Bey nella sua famosa opera del 1991 *T.A.Z. : The Temporary Autonomous Zone. Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*.

con i nostri desideri e anche le paure per sentirla e provarla, per cogliere le emozioni e le affettività. Non è forse anche questo l'essenza dell'immaginario?

Ovvero un'aestetizzazione dei sensi e del senso? Ritrovare il senso rievocando i sensi per ri-scoprire la città per mezzo delle proiezioni atmosferiche: ecco il percorso da compiere per annusare, palpare, scrutare, ascoltare i luoghi nella ritmicità della vita quotidiana.



Bibliography

- Augoyard J.F. (1979), *Pas à pas, essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris, Seuil.
- Bachelard G. (1957), *Poétique de l'espace*, Paris, PUF.
- Baudry P. Paquot Th. (ed.) (2003). *L'urbain et ses imaginaires*, Bordeaux, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
- Böhme G. (2018), « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? », *Communication*, N°102, pp.25-49
- Böhme G. (2020), *Aisthétique. Pour une esthétique de l'expérience sensible*, Dijon, Les presses du réel.
- Britto F.D., Jacques P.B. (2012), « Corpographies urbaines. Expériences, corps et ambiances » in *Ambiances en acte(s) – International Congress on Ambiances*, Montreal, pp.423-428.
- Britto F.D., Jacques P.B. (2013), « Corpographies urbaines. Pour un urbanisme plus incorporé » in
- J.P. Thibaud, C.R. Duarte (dir.), *Ambiances urbaines en partage. Pour une écologie sociale de la ville sensible*, Genève, MetisPresses, pp.217-226.
- Careri F. (2006), *Walkscape. Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi
- Calvino I. (1986), *Il nome, il naso* in *Sotto il sole giaguaro*, Milano, Garzanti
- De Certeau (1980), *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Union générale d'éditions.
- Griffero T. (2014), "Estetica patica. Appunti per un'atmosferologia neofenomenologica", *Studi di estetica*, anon XLII, IV serie, Mimesis edizioni, pp.161-183.
- Griffero T. (2017), *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Milano, 2a edizione, Mimesis.
- Le Breton D. (2000), *Éloge de la marche*, Paris, Métailié.
- Le Breton D. (2006), *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Paris, Métailié

Minkowski E. (1995), *Le temps vécu*, Paris, PUF.

N. 27 – Year XVI/ July 2026 pp. 154-164

imagojournal.it

DOI: 10.131.29/2281-8138/2026.1.154-164

ISSN: 2281-8138





- Pallasmaa J. (1996), *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, London, Academy Editions.
- Pallasmaa J. (2017), « Percevoir et ressentir les atmosphères. L'expérience des espaces et des lieux » in *Architecture, espace, aisthesis*, M. Galland-Szymkowiak (dir.), Revue *Phantasia*.
- Perec G. (1974), *Espèce d'espace*, Paris, Galilée.
- Sansot P. (1971), *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck.
- Schmitz H. (2011), *Nuova Fenomenologia. Un'introduzione*, tr. it. E cura di T. Griffero, Milano, Marinotti.
- Schmitz H. (2019), « L'atmosphère d'une ville », tr. fr. Mildred Galland-Szymkowiak, *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, 46, pp.147-167.
- Schmitz H. (2023), *Atmosphères*, trad. di J.L. Georget, P. Grosos, Paris, Vrin.
- Schulze G. (2008), *The Experience Society*, London, Sage Publication.
- Simmel G. (1903) *Die Großstädte und das Geistesleben*, Dresden, Petermann. Trad. it. *La metropoli e la vita dello spirito* (1995), a cura di Paolo Jedlowski, Roma, Armando Editore.
- Solnit R. (2000), *Wanderlust : A History of Walking*, New York, Penguin.
- Tellenbach H. (1985), *Goût et atmosphère*, Paris, PUF, 1985.
- Thibaud J.P. (2015), *En quête d'ambiances. Éprouver la ville en passant*, Genève, MetisPresses.
- Von Uexküll J., Kriszat G. (1967), *Ambiente e comportamento*, tr. it. P. Manfredi, Milano, Il Saggiatore.

Atmosfere in scena. Attore, paesaggio e azione efficace

Cristiana Minasi

cristianaminasi@gmail.com

Università degli Studi di Messina



166

Abstract

Atmosfere in scena. Attore, paesaggio e azione efficace.

The article investigates performance as a privileged site for the emergence of atmospheres of the imaginary, proposing an integrated methodology that brings together aesthetic philosophy, cognitive science, and acting technique. In dialogue with Tonino Griffero, Gernot Böhme, and Hermann Schmitz, atmosphere is understood as a pre-individual, spatially diffused, and corporeally perceived field, capable of orienting both action and perception beyond the subject/object dichotomy. The stage thus emerges as a sensitive dispositif and experiential space. Within this framework, Mikhail Chekhov's psychophysical acting is reconsidered through the lens of Gabriele Sofia's neurophenomenological studies, highlighting the role of embodied imagination and environmental relation. In line with Georg Simmel, the stage becomes a performative landscape in which actors and spectators co-construct shared atmospheres. The cases of Stromboli and Gombola show how environmental atmospheres redefine the actor/spectator dynamic.

Keywords

Atmospheres | Landscape | Imaginary | Experiential space | Eco Festival

Paesaggio e atmosfere: verso una epistemologia performativa dell'esperienza

Il paesaggio è sempre stato oggetto di studi trasversali che hanno spaziato dalla filosofia all'estetica, dall'architettura all'antropologia, dalla sociologia alle scienze cognitive. Tuttavia, le metodologie d'indagine finora elaborate sono rimaste tendenzialmente estranee agli studi teatrali.

Più precisamente, il teatro realizzato al di fuori di quello che per consuetudine si definisce il suo contesto ordinario - all'interno del quale il paesaggio ha talvolta avuto occasione di essere fruito - è stato prevalentemente studiato quale genere o declinazione estetica, raramente quale *medium* attraverso cui il paesaggio potesse essere assunto e incarnato, dunque percepito come immagine culturale in movimento, capace di sviluppare una propria sintesi dinamica.

Il presente intervento si concentra sul tema delle atmosfere e del paesaggio performativo, proponendo una metodologia integrata volta a mettere in dialogo tre ambiti disciplinari: la filosofia estetica, le scienze cognitive e la tecnica attoriale. L'ipotesi di fondo è che, in contesti ambientali non convenzionali, l'atmosfera non rappresenti un elemento accessorio o decorativo della scena, ma costituisca la condizione originaria e strutturante dell'esperienza teatrale stessa. In tali situazioni, la performance non si limita a occupare uno spazio, ma si innesta in un campo atmosferico preesistente, dinamico e imprevedibile capace di coinvolgere attore, spettatore e ambiente in un processo di co-costituzione percettiva e simbolica. In questa prospettiva, il paesaggio cessa di essere uno sfondo neutro e si configura come agente attivo, capace di orientare le azioni, modulare le percezioni e generare senso.

Il teatro, con la sua azione, può costituire un punto di svolta e di convergenza, una prospettiva capace di considerare l'incorporazione del paesaggio quale motore di trasmissione e acquisizione di conoscenza. Ciò è possibile nella misura in cui esso si confermi come dispositivo relazionale tra persone e ambienti, esperienza dal vivo in grado di amplificare l'approccio biologico del comprendere, lì dove il soggetto «con la sua azione cognitiva ristruttura incessantemente se stesso oltre che la realtà in cui vive» (Varela, Thompson, Rosch, 1992: 31).

Nel quadro di queste riflessioni, il dialogo tra teatro e scienze cognitive ha chiarito il portato dell'esperienza teatrale: nel paradigma enattivo il modo in cui esperiamo ed abbiamo coscienza del mondo consiste in un processo circolare tra essere umano e ambiente: «ogni nostra percezione del mondo è allo stesso tempo un'azione sul mondo stesso. Il mondo percepito non è quindi un mondo predeterminato, bensì un mondo che si modifica in relazione alle nostre azioni» (Sofia, 2013: 40).

In questo orizzonte teorico, la ricerca propone di leggere il paesaggio come punto di saldatura al vertice della relazione triangolare tra teatro, scienze cognitive e ambiente, nella prospettiva di una rinnovata consapevolezza delle possibilità di ampliare e intensificare le modalità di rapporto con l'intero universo esistente. Il paesaggio si configura così non come immagine precostituita, ma come risultanza di una composizione - o, meglio, di un assemblaggio - di elementi naturali, culturali e percettivi: sintomo di un risveglio vitale e paradigma di organicità dinamica.



Tale prospettiva si inserisce nel cosiddetto *affective/atmospheric turn*, assumendo l'atmosfera come dimensione originaria dell'esperienza. Intesa come *quasi-oggetto* (Böhme, 1993) e come *spazio sentito* (Schmitz, 2011), essa si configura come un *campo di risonanza affettiva pre-individuale* (Griffero, 2014), diffuso nello spazio e percepito corporalmente. In questo senso, l'atmosfera opera a un livello pre-cognitivo, orientando la relazione tra soggetto e mondo prima della sua elaborazione consapevole, come una sorta di tonalità affettiva che ci prende e ci com/prende prima ancora di essere tematizzata.

Alla luce di questa concezione, il paesaggio può essere inteso come esito di un processo di organizzazione delle atmosfere: non un dato immediato, ma una configurazione che emerge quando la molteplicità fluida delle qualità atmosferiche viene attraversata e resa percettivamente leggibile. Se le atmosfere costituiscono il livello originario e diffuso dell'esperienza, il paesaggio ne rappresenta la forma più stabile e condivisibile, una condensazione simbolico-percettiva che si offre allo sguardo come risultato di una composizione.

L'incontro tra *environment e performance* - il «dove» del performing - si configura allora come una relazione sistemica che investe le forme di vita e le loro implicazioni sull'ambiente: «non è possibile studiare la performance senza studiare forme di vita e quindi premesse e conseguenze sull'ambiente, sull'economia generale e sul rapporto locale e globale tra biologia e tecniche» (Guarino, 2022: 61). Il paesaggio chiamato in causa è dunque relazione fisica e mentale, pratica dell'interstizio, spazio in cui si dà anche l'accettazione della «propria finitudine non come una fonte di ansia e disperazione» (Morelli, 2011: 144) ma come acquisizione di competenza.

Le pratiche performative in contesti non ordinari, concentrandosi sul processo più che sul prodotto, attivano esperienze immersive che mettono in crisi le abitudini percettive. Lo spettatore, esposto a condizioni di instabilità, è indotto a rinegoziare il proprio assetto corporeo e cognitivo, acquisendo coscienza delle «azioni controlaterali» e liberandosi dal «body schema corporeo» per investigare un «body schema artificiale/performativo» (Sofia, 2013: 58-72). In tale condizione, le atmosfere operano come forze orientanti, mentre il paesaggio emerge come configurazione progressiva di senso.

Il paesaggio e il rapporto con gli spazi di vita si apprendono fin dalla nascita, s'insinuano nel flusso dell'esperienza e orientano comportamenti e azioni, configurandosi come un punto di connessione tra interno ed esterno.

Coerentemente con questa impostazione, la metodologia adottata - integrando estetica delle atmosfere, scienze cognitive e tecnica attoriale - consente di analizzare la performance come paesaggio atmosferico: un campo dinamico in cui attori, spettatori e ambiente co-emergono e in cui le configurazioni affettive si traducono in impulsi creativi e processi di senso condivisi. In tal modo, la scena si configura non più come spazio di rappresentazione, ma come dispositivo epistemologico capace di rendere visibile il processo attraverso cui il mondo, a partire dalle sue qualità atmosferiche, prende forma come esperienza, immaginario e pratica condivisa.



Dimensione sociologica del paesaggio

Il paesaggio, dal punto di vista sociologico, può essere inteso come opera di interpretazione e mediazione della realtà. L'oggettività geografica, infatti, può «traboccare con tanta forza nell'interiorità di un individuo da trasformarsi a sua volta in una vera e propria geografia personale» (Taviani, 2002: 74) ossia in una territorializzazione che diviene visione organizzata della propria biografia. In questo passaggio, il paesaggio non è un semplice dato esterno, ma una configurazione relazionale in cui esperienza vissuta, memoria e mondo si co-determinano.

Questa dinamica può essere ulteriormente chiarita se letta alla luce del paradigma delle atmosfere. Il paesaggio non è infatti una forma già data, ma l'esito stabilizzato dell'emergere di un campo atmosferico: una trama di qualità affettive diffuse che precedono la distinzione tra soggetto e oggetto e orientano la percezione prima ancora della sua tematizzazione.

In questa prospettiva, i casi di studio analizzati si riferiscono a forme di teatro che si sottraggono allo spazio chiuso e ai dispositivi tecnici (luci, audio), fondando la propria poetica su una relazione diretta con il territorio. Il paesaggio non è qui scenografia, ma elaborazione interpretativa dell'ambiente a partire dalle sue condizioni atmosferiche. Esso non precede la scena, ma si costituisce nel suo farsi come campo sensibile condiviso.

Come è stato osservato, il paesaggio è un «grande oggetto» nel quale non si tratta di descrivere, ma di disporsi in ascolto: «appostarsi nel paesaggio» (Scabia, 1997: 238) significa entrare in consonanza con una presenza, lasciando emergere la storia possibile che un luogo contiene. Questa consonanza non riguarda solo la dimensione narrativa, ma soprattutto quella atmosferica: il paesaggio è un sistema vivo di risonanze affettive che si attivano tra corpo, memoria e ambiente.

Se la natura è «l'infinita connessione delle cose» (Simmel, 2006: 54), il paesaggio emerge nel momento in cui l'attività percettiva umana - attraverso il separare, collegare e valutare - rende tale connessione esperibile. Tale operazione non è mai puramente soggettiva: essa consiste nell'attivazione di potenzialità già inscritte nel campo sensibile del mondo, che trovano forma attraverso la percezione.

In questa direzione, il paesaggio non è immagine, ma sentire situato: una configurazione concreta di esperienza che si dà sempre all'interno di un campo atmosferico. Le atmosfere, intese come qualità affettive diffuse e pre-individuali, costituiscono infatti il livello originario dell'esperienza, mentre il paesaggio rappresenta la loro condensazione percettiva e simbolica in una forma riconoscibile. Non basta dunque il riflesso dello sguardo umano: il paesaggio non è creazione arbitraria, ma processo di sussunzione e organizzazione di atmosfere. Solo una parte di tale processo è attribuibile al soggetto, mentre l'altra riguarda la forza propria del campo ambientale, che chiede di essere riattivato attraverso la percezione.

Il paesaggio sorge in definitiva solo quando la vita pulsante nella visione e nel sentimento si strappa dall'unità della natura, e la struttura particolare così creata si apre nuovamente, per così dire da se stessa, a quella della vita totale, accogliendo nei propri confini inviolati l'illimitato (Simmel, 2006: 57).





Il paesaggio sorge, in definitiva, quando la vita percettiva e affettiva si distacca dall'indistinzione del mondo per poi riarticolarsi come totalità esperita: una forma stabilizzata di atmosfera che diventa esperienza condivisa del reale. In questa prospettiva, la costruzione dell'esperienza paesaggistica è generata dagli eventi nel loro dispiegarsi concreto e acquista senso come montaggio atmosferico, che prescinde dalle singole fasi e si dà come campo unitario di risonanza. Il luogo, l'artista e la comunità attivano infatti un continuo rimbalzo di influenze e suggerimenti, in una condizione di co-emergenza atmosferica che dissolve la separazione tra interno ed esterno, tra soggettivo e oggettivo.

Il teatro che si svolge fuori dalla scatola scenica amplifica tale dinamica, rendendo evidente la natura atmosferica della percezione. Lo spettatore non è più esterno all'evento, ma immerso in un campo sensibile condiviso, che diviene esso stesso struttura drammaturgica. Da ciò deriva una prospettiva relazionale in cui il mondo è inteso come rete di co-appartenenze atmosferiche. Se il montaggio del percorso è condizione del farsi paesaggio, allora ogni attraversamento produce una configurazione atmosferica situata. Il paesaggio non è unico, ma plurale, perché dipende dai modi in cui le atmosfere vengono attraversate, percepite e organizzate. Tuttavia, questa pluralità non conduce a un relativismo assoluto: essa evidenzia piuttosto la natura situata delle configurazioni atmosferiche che danno forma all'esperienza. Liberato da una concezione oggettivistica, il paesaggio si rivela così come campo dinamico di atmosfere in trasformazione, in cui il soggetto non proietta significati, ma partecipa a una loro emergenza condivisa.

Il paesaggio incorporato attraverso il teatro diviene quindi paradigma dell'esperienza atmosferica: non risultato, ma processo di co-costituzione sensibile del mondo. L'attenzione non si concentra sull'esito spettacolare, ma sull'immersione nel campo atmosferico che rende possibile la trasformazione percettiva.

E se il dualismo tra attivo e passivo, tra agire ed esperire, è solo una distinzione analitica di un processo unitario, allora l'esperienza del paesaggio atmosferico si configura come una delle forme in cui tale unità si manifesta. Per questo, «di fronte al paesaggio», si è «uomini interi» (Simmel, 2006: 69).

L'immaginario creativo come pratica istituyente del paesaggio performativo

Ora, se negli ultimi vent'anni il dialogo tra teatro e scienze cognitive ha mostrato con particolare chiarezza i presupposti neurofenomenologici che fondano l'efficacia dell'azione scenica e la partecipazione incarnata dello spettatore, la presente ricerca intende ampliare tale prospettiva interrogando il ruolo della performance nei processi attraverso cui il paesaggio si costituisce come esperienza condivisa. La pratica performativa non si limita infatti a rendere visibile un ambiente già dato, ma ne attiva le potenzialità percettive, simboliche e relazionali, favorendo l'emergere di modalità inedite di abitare e comprendere il mondo, nella direzione di «sviluppare e accrescere le (...) potenzialità di relazione con il mondo» (Gallese, Morelli, 2024, p. 103).



Il paesaggio non coincide, in questa prospettiva, con un semplice dato oggettivo né con una rappresentazione esterna del luogo, ma prende forma attraverso un processo dinamico di interazione tra corpi, ambiente, memoria e pratiche. La performance agisce come dispositivo capace di rendere sensibili tali connessioni, trasformando lo spazio attraversato in un ambito esperienziale nel quale elementi naturali, culturali e percettivi entrano in relazione e producono nuove forme di significato. Ciò che emerge non è dunque la riproduzione di un luogo, ma il manifestarsi di un'organicità in atto: una configurazione vitale nella quale il rapporto tra soggetto e ambiente si ridefinisce attraverso l'azione, la percezione e l'immaginazione.

In questo quadro, la creatività non coincide esclusivamente con l'invenzione del nuovo, ma si configura come una pratica relazionale attraverso cui individui e comunità elaborano modalità differenti di rapporto con il mondo. Essa permette di comprendere i processi mediante i quali la mente umana, attraverso la propria libertà immaginativa, produce e articola immagini mentali capaci di orientare il pensiero, l'azione e la costruzione di mondi possibili. Il processo creativo può quindi essere inteso come un movimento di esternalizzazione dell'immagine, attraverso cui ciò che appartiene alla dimensione mentale assume una forma sensibile e condivisibile, modificando il rapporto con la realtà.

Come osserva Marzo (2024: 24), «nel pensiero creativo, è l'immagine il punto che dà origine a un movimento rotatorio che si distanzia, progressivamente, dall'intangibilità dell'universo mentale per esternalizzarsi in un oggetto di realtà caratterizzato dall'originalità»; la metafora della spirale descrive efficacemente tale dinamica, poiché essa «conserva la sua identità pur evolvendosi; ha un'origine fissa e un punto mobile che la sviluppa; indica una dinamica progressiva che allo stesso tempo ritorna su sé stessa». Il paesaggio performativo diviene così uno spazio creativo nel quale corpi, ambiente e pratiche concorrono alla produzione di nuove forme dell'abitare e dell'interpretare i luoghi. La *performance* non rappresenta semplicemente un contesto nel quale il paesaggio viene esperito, ma costituisce un dispositivo generativo attraverso cui esso viene continuamente rielaborato e riconfigurato come esperienza sensibile e simbolica.

Questa dinamica può essere ulteriormente precisata alla luce dell'estetica delle atmosfere e della teoria dell'immaginario sociale. Se le atmosfere costituiscono il livello originario e pre-riflessivo dell'esperienza, l'immaginario rappresenta il processo attraverso cui tali qualità affettive vengono organizzate e condensate in forme simboliche condivise. Ogni società si istituisce infatti attraverso «significazioni immaginarie sociali» (Castoriadis, 1975) che orientano non soltanto le istituzioni, ma anche i modi di percepire, abitare e attribuire senso al mondo.

In questa direzione, il paesaggio performativo non si limita a rendere percepibili determinate qualità atmosferiche, ma contribuisce alla costruzione di immaginari collettivi, trasformando la relazione sensibile con un luogo in una pratica condivisa di produzione di significato. L'immaginario, infatti, non costituisce un livello separato dall'esperienza corporea, ma affonda le proprie radici nelle strutture simboliche dell'abitare e nei grandi schemi antropologici attraverso cui gli individui organizzano il rapporto con lo spazio (Durand, 1960). Allo stesso modo, la ragione sensibile

individuata da Maffesoli mostra come le forme di appartenenza possano fondarsi sulla condivisione di tonalità affettive e atmosfere comuni più che esclusivamente su principi razionali (Maffesoli, 1985).

In questo quadro, il paesaggio performativo non costituisce soltanto un esito percettivo, ma un ambito nel quale gli immaginari diventano operativi, producendo forme temporanee di comunità attraverso la risonanza tra corpi, luoghi e pratiche. L'esperienza performativa rende così visibile il carattere processuale del paesaggio, inteso come spazio nel quale atmosfere, simboli e relazioni sociali si incontrano e si trasformano reciprocamente.

L'incontro tra *environment* e performance si configura allora come una relazione sistemica che investe le forme di vita e le loro implicazioni sull'ambiente, sull'economia generale e sul rapporto tra biologia e tecnica per cui «non è possibile studiare la performance senza studiare forme di vita e quindi premesse e conseguenze sull'ambiente, sull'economia generale e sul rapporto locale e globale tra biologia e tecniche» (Guarino, 2022: 61). In questa prospettiva, le pratiche performative privilegiano il processo più che il prodotto, facendo del paesaggio una relazione insieme fisica, mentale e simbolica.

Esso si configura come pratica dell'interstizio, spazio nel quale l'accettazione della «propria finitudine non come una fonte di ansia e disperazione» (Gallese, Morelli, 2023) diviene occasione di apprendimento e acquisizione di competenza. Il paesaggio incorporato attraverso la performance si rivela così non soltanto come dispositivo estetico o cognitivo, ma come ambiente atmosferico nel quale si istituiscono forme condivise dell'immaginario e nuove modalità di relazione con il mondo.

La riconquista dell'organicità, dell'improvvisazione e del grottesco

Date queste premesse, indirizzate anzitutto all'apertura della dinamica attore-spettatore volta all'inclusione dell'ambiente e, in secondo luogo, alla creazione di una sottile linea di congiunzione tra i movimenti del passato (Dalcroze - Bode - Klages), le topografie del presente e le prospettive utopiche future, la ricerca si spinge verso l'analisi del tema dell'*organicità* come possibile fondamento di una metodologia estetica intesa quale percezione di un campo atmosferico affettivo. Attraverso l'azione scenica, nella logica di un sentire complesso, risulta necessario recuperare gli assunti de *La musica del paesaggio* in *La natura non indifferente* (Ejzenštejn, 1981: 231).

Il paesaggio, come la musica nel cinema muto, opera come dispositivo atmosferico capace di orientare la percezione, spingendo il teatro verso una dimensione *estatica* e verso una riattivazione *pativa* della natura intesa come campo di atmosfere viventi. Si costruiscono così paesaggi emozionali e singolari, intesi come configurazioni atmosferiche situate nell'esperienza dello spettatore.

Ciò che ai nostri fini rileva è comprendere cosa comporti l'inserimento di un'operazione artistica all'interno di un contesto naturale già attraversato da atmosfere. Nel teatro in natura si produce un raddoppiamento del regime atmosferico: il campo ambientale non è neutro, ma già intensivo e l'azione scenica ne



riattiva e riorganizza le forze. Si configura così una condizione di organicità estesa nella quale il paesaggio coincide con un campo atmosferico in trasformazione.

Ejzenštejn, nell'analizzare il paesaggio, parla del ritmo sotteso alla natura come struttura originaria che l'arte intercetta e rielabora. Attraverso l'osservazione del mondo, l'uomo riconosce regolarità già inscritte nel campo sensibile del reale. Il passaggio dall'apparenza all'essenza diviene dunque anche un passaggio tra differenti livelli dell'esperienza percettiva.

La pittura cinese su rotolo chiarisce questa logica: il paesaggio non è simultaneo, ma si manifesta come un flusso percettivo e temporale, «un interminabile nastro che si svolge orizzontalmente (quasi una pellicola cinematografica!)» (Ejzenštejn, 1981: 269). La visione non coglie un oggetto isolato, ma attraversa un campo in movimento. Si ricreano così le condizioni per passare da una visione statica a una visione dinamica e plurale: dall'unica mappa ai molti territori, ossia ai molteplici paesaggi atmosferici.

Il territorio diventa allora una partitura di atmosfere che l'improvvisazione scenica e musicale permette di attraversare senza fissarne definitivamente la forma. Il senso dell'azione nasce dal momento della decisione tra segni: «è questo momento della decisione che può essere guidato dal principio dell'organicità» (Grotowski, 1970: 220). Tale decisione non è arbitraria, ma situata all'interno di un campo di forze: essa costituisce, in termini atmosferici, una risposta a una specifica configurazione del presente.

Il paesaggio diviene così una mediazione tra elementi oggettivi e soggettivi all'interno di un unico campo risonante. L'interprete costruisce percorsi percettivi che coincidono con forme di attraversamento del territorio.

L'azione efficace, comparabile a quella musicale, consiste allora nell'attivare una riscrittura immaginifica del luogo come campo atmosferico, generando sospensioni e variazioni capaci di trasformarne la percezione. Il *groove* musicale chiarisce questa dinamica: non è esecuzione, ma qualità delle transizioni. Analogamente, il paesaggio atmosferico si costituisce attraverso micro-variazioni tra stati percettivi, nei passaggi tra diverse intensità. È proprio in questo livello intermedio che si produce il senso. La «sensibilità sistemica di Morin che si basa sulla consapevolezza e sulla costruzione dei diversi livelli e delle loro relazioni» (Sofia, 2011: 79) permette di leggere tale processo come una rete di livelli interdipendenti, nella quale il campo atmosferico costituisce la coerenza dinamica tra corpo, ambiente e percezione. Il teatro in natura diviene così una pratica epistemologica oltre che estetica: non rappresenta atmosfere, ma le attiva come esperienza condivisa.

Se la tecnicizzazione contemporanea tende a neutralizzare la dimensione atmosferica dell'esperienza, queste pratiche ne riattivano la densità sensibile e relazionale. L'idea di forma organica implica dunque un modo di percepire prima ancora che di agire: un modo di entrare in rapporto con il campo sensibile del mondo. La natura si manifesta come equilibrio dinamico di intenzionalità diffuse: ogni elemento è parte di un sistema coerente nel quale le relazioni tra le parti generano il senso del tutto. È su questa dimensione relazionale del reale che si fonda la possibilità di un'azione scenica efficace.

Se l'organicità descrive il modo in cui l'azione scenica si iscrive in un campo di relazioni viventi, rimane ancora da comprendere quale forma estetica sia in grado di



restituire percettivamente tale complessità. Non basta infatti che l'attore si collochi organicamente all'interno del campo atmosferico: è necessario che anche la forma scenica renda esperibile la natura dinamica e contraddittoria di quel campo. In questa prospettiva, il grottesco rappresenta non una negazione dell'organicità, ma una delle sue possibili espressioni estetiche, poiché rende percepibili le tensioni, le discontinuità e le coesistenze che attraversano il reale.

Interessante, in tale direzione, è un accenno - seppure necessariamente parziale - al modo in cui Mejerchol'd affronta il tema del grottesco. Se in precedenza abbiamo evidenziato come la natura contenga già in sé principi assimilabili al grottesco, Mejerchol'd mostra come esso, in teatro, non costituisca una deviazione dalla natura, ma una sua intensificazione: una modalità capace di restituire la complessità del reale amplificandone le qualità sensibili e restituendo il reale non nella sua linearità verosimile, ma nella sua pienezza percettiva. Il grottesco diviene così una forma privilegiata di accesso alla complessità del mondo, poiché ne interrompe la stabilità percettiva e ne rende visibile la stratificazione affettiva.

In questa direzione, la stilizzazione non è mai una pura riduzione formale, ma rimane legata a un residuo di verosimiglianza: «la stilizzazione tiene ancora conto di una certa verosimiglianza e di conseguenza è ancora una forma *par excellence* analitica» (Mejerchol'd, 2015: 121). Tuttavia, è proprio il grottesco a produrre lo scarto decisivo: non si tratta dunque di rappresentare il mondo, ma di far emergere le tensioni interne che lo attraversano. «Il grottesco, che è la seconda tappa sulla via della stilizzazione, ha rotto i ponti con l'analisi. Il suo metodo è rigorosamente sintetico. Il grottesco, ignorando tutte le minuzie, senza alcun compromesso, crea - naturalmente, con una inverosimiglianza convenzionale - tutta la pienezza della vita» (Mejerchol'd, 2015: 121).

Questa pienezza non è descrittiva, ma intensiva: è un campo nel quale qualità apparentemente opposte possono coesistere e trasformarsi reciprocamente. «Il grottesco non conosce solo l'alto, o solo il basso, ma mescola il contrasto, creando coscientemente acute contraddizioni e giuocando soltanto sulla sua originalità» (Mejerchol'd, 2015: 122). Sul piano percettivo, ciò significa che il grottesco non organizza semplicemente la forma del mondo, ma rende percepibili le sue vibrazioni interne, le discontinuità e le transizioni che ne costituiscono la complessità.

Proprio per questo il grottesco può essere letto come il correlato estetico dell'organicità: se quest'ultima riguarda il modo in cui il corpo entra in relazione con il campo vivente, il grottesco ne rende percepibile la densità atmosferica, evitando che tale relazione si cristallizzi in una forma stabile o puramente rappresentativa.

Ancora Mejerchol'd insiste sul carattere conoscitivo di questa deviazione dalla normalità percettiva: «Il grottesco approfondisce la vita quotidiana finché essa smette di rappresentare soltanto ciò che è abituale. Nella vita oltre a ciò che vediamo, vi è anche un vastissimo settore inesplorato (...) cercando il soprannaturale, collega in sintesi l'essenza dei contrary, crea un Quadro del fenomeno e indice lo spettatore al tentativo di risolvere l'enigma dell'incomprensibile» (Mejerchol'd, 2015: 122). È proprio in questo spazio inesplorato che si collocano le atmosfere: ciò che non è immediatamente oggettivabile, ma struttura il modo stesso in cui il reale si offre all'esperienza, attivando una percezione complessa del mondo, nella quale il visibile è attraversato da un'eccedenza sensibile, non riducibile alla forma.



Seguendo questi passaggi, l'essere umano acquisisce coscienza di appartenere alla natura non come osservatore separato, ma come nodo di un campo condiviso. In questa prospettiva, l'arte non rappresenta semplicemente il mondo: ne riattiva le condizioni percettive, restituendo la possibilità di cogliere le atmosfere che lo attraversano. Il teatro in natura rende evidente il principio secondo cui l'opera non viene semplicemente osservata, ma attraversata come esperienza singolare e collettiva al tempo stesso. L'opera include chi la produce e chi la vive, generando una condizione nella quale le atmosfere non costituiscono uno sfondo, ma il principio generativo dell'esperienza. In questo senso, il termine organico ritorna alla sua funzione più radicale: non designa una forma chiusa, ma un processo di co-appartenenza dinamica tra corpo, ambiente e percezione. È qui che il grottesco, come intensificazione del reale, e il paesaggio, come sua configurazione atmosferica, convergono: entrambi sottraggono il mondo alla fissità della rappresentazione e ne restituiscono il carattere processuale, facendo della percezione non un semplice atto di osservazione, ma una pratica di partecipazione alla costituzione stessa dell'esperienza.



175

Atmosferologia e scienze cognitive

L'atmosfera è proprio l'anima di ogni arte. Essa è un'aria e un profumo che come un'esalazione delle forme avvolge ogni opera e costituisce la sostanza di un proprio mondo. Questa sostanza è come la materia primigenia, nebulosa, che si condensa sulle singole forme. È la sostanza comune a tutte le opere, la realtà ultima di ogni arte. Una volta che è presente questa atmosfera, l'insufficienza delle singole opere non costituisce alcuna mancanza essenziale. La domanda circa la provenienza di questa speciale atmosfera è sempre la domanda sulle sorgenti profonde di ogni arte. (Balázs, 2007: 14)

Affrontare la questione legata alla costruzione del paesaggio, attraverso i casi di studio prescelti, presuppone un inevitabile rimando all'estetica degli spazi emozionali e, in particolar modo, a quella specifica branca chiamata atmosferologia, di cui Griffero (2017) ne è uno dei più importanti promotori accademici. L'estetica e la nuova fenomenologia che ne stanno a fondamento - secondo gli studi di Böhme (2010) e Schmitz (2011), giusto per citare due tra i più importanti esponenti - oggi insistono sul ritorno alle origini della disciplina filosofica, che non a caso riparte dal termine *aisthesis* inteso come *percezione patica* del corpo proprio. Entrambi gli studiosi, infatti, puntano sui presupposti del progetto impostato verso la metà del Settecento da Baumgarten, tutto centrato su una teoria della conoscenza sensibile, volta a una riconsiderazione della qualità della percezione olisticamente intesa, fuori da ogni presunzione oculocentrica. Così come Baumgarten sostiene: «fine dell'estetica è la perfezione della conoscenza sensibile, in quanto tale (...) e questa è la bellezza» (Tedesco, 2000: 42), per cui l'estetica svolge sì la funzione di perfezionamento della conoscenza (che, se perfetta, si traduce in arte) purché sia capace di coinvolgere tutti i sensi, garantendo l'inevitabile partecipazione affettiva all'oggetto.

Ci si allontana da una considerazione della disciplina estetica quale teoria del bello - meramente fondata sul giudizio critico dell'opera d'arte intesa come qualcosa di esterno - e la si riconsidera quale teoria dell'esperienza, teoria degli spazi affettivi, teoria della percezione sensibile e integrata, con la conseguenza che il soggetto che indaga diviene parte integrante dell'opera stessa.

L'estetica *patica*, quale analisi neo-fenomenologica del quotidiano, riconosce nelle atmosfere dei veri e propri sentimenti che hanno carattere *semi-oggettivo* (Griffero, 2010: 110) e che, anche se non sono interni all'essere umano, concretamente lo investono e lo condizionano. Esse possiedono un carattere ubiquo e autoritativo: non siamo semplicemente soggetti che provano qualcosa, ma soggetti a qualcosa. L'atmosfera diventa così il medium attraverso cui il paesaggio prende forma come esperienza vissuta. Elementi quali luce, clima, suoni, odori e qualità spaziali concorrono a generare un campo emotivo condiviso, particolarmente rilevante nel teatro *open air*, dove l'azione scenica è costantemente attraversata dalle forze dell'ambiente naturale.

Questa cornice teorica consente di interpretare le atmosfere come *affordances*¹, ovvero come inviti a agire che emergono dalla relazione tra organismo e ambiente. In tal senso l'atmosfera non solo ispira l'azione dell'attore ma sensibilizza lo spettatore, modulandone la percezione e predisponendolo a determinate modalità di partecipazione. L'atmosfera agisce come collante tra le diverse componenti della performance, rendendo possibile una dimensione esperienziale condivisa. Si supera così una concezione individualistica del sentire, per aprirsi a una dimensione collettiva e situata, nella quale il teatro si configura come fenomeno comunitario. La percezione atmosferica è un essere-nel-mondo olistico ed emozionale, che non separa soggetto e oggetto, ma li tiene insieme in un'unica situazione affettiva. Ne consegue che lo spettatore non fa esperienza dello spazio in sé, ma dello spazio come l'attore intende porgerlo.

Le potenzialità d'azione contenute nello spazio, ivi comprese le atmosfere, vengono attivate dall'attore con l'esplicita volontà di inventare nuove routine. Attraverso tecniche di interazione extra quotidiana l'attore fuoriesce dai consueti schemi provocando, nello spettatore, l'apertura di nuove visioni, in un cortocircuito volto a attivare lo spazio e renderlo espressivo. Un'interazione interpretativa che si sostanzia in un'opportunità differente di esperire il mondo. Lo spettatore fa dello



¹James J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva* (1979), Il Mulino, Bologna 1999, pp. 205-206: «Le affordances dell'ambiente sono ciò che questo offre all'animale, quello che fornisce o dà, buono o cattivo che sia. Nel vocabolario inglese si trova il verbo *to afford*, ma non il sostantivo *affordances*. Sono io (Gibson) che l'ho creato. Con esso, io intendo qualcosa che si riferisce sia all'ambiente che all'animale ma in modo che non trova riscontro in nessun termine esistente. Esso implica la complementarietà dell'animale con l'ambiente (...) Se una superficie terrestre è pressoché orizzontale (e non inclinata), pressoché piatta (e non convessa o concava) e sufficientemente estesa (relativamente alla grandezza dell'animale), allora la superficie è un'affordance di sostegno. Quando è tale la chiamano substrato, suolo, pavimento. E' "stazionabile", in quanto consente una posizione eretta ai quadrupedi e ai bipedi. Essa è perciò "camminabile" e "percorribile". Non è "tuffabile", come una superficie d'acqua o uno stagno, o almeno non lo è per i terrestri. Il sostegno che hanno le pulci d'acqua è differente».

spazio in cui si ritrova immerso un'esperienza che si espande e si radicalizza sulla propria più complessiva esperienza di vita. Poiché si tratta di teatro della realtà, gli esiti non sono certo indifferenti, aprendosi infatti importanti influenze sul quotidiano.

Si costruisce così un'innovativa sensibilità d'interazione con lo spazio, in un rimando continuo tra concreto e simbolico, tra memoria e utopia, tra tradizione e innovazione. Se il paesaggio è lo spazio delle metamorfosi - capaci di esplicitarsi attraverso la deflagrazione delle affordances - il lavoro dell'attore, fondato sulle tecniche extraquotidiane, funge da grimaldello affinché lo spettatore, in maniera altrettanto extraquotidiana, possa svelarne le latenze potenziali.

La tecnica attoriale di Michail Čechov

Passando all'ulteriore asse metodologico, legato alla pratica scenica, emerge come, nelle pratiche teatrali nell'ambiente esterno, l'attore sia chiamato a un compito specifico: non tanto creare artificialmente un'atmosfera, quanto saper riconoscere, abitare e valorizzare un'atmosfera già presente. Si tratta spesso di un processo di sottrazione piuttosto che di aggiunta, che richiede una raffinata sensibilità percettiva e una capacità di ascolto profondo del contesto.

Michail Čechov, allievo di Stanislavskij, dedica ampio spazio a questo tema ne *La tecnica dell'attore*. Egli concepisce lo spettacolo come una creazione reciproca di attori e spettatori, uniti da un'atmosfera che funge da mezzo invisibile di comunicazione. Mentre i sentimenti personali si irradiano dall'interno verso l'esterno, l'atmosfera agisce in senso inverso: esiste oggettivamente nello spazio e penetra nel mondo interiore dell'individuo.

Se in una sala teatrale, al chiuso, in quello che per convenzione viene nominato come l'ordinario luogo adibito alle repliche teatrali si lavora per la costruzione dell'atmosfera, in ambiente naturale la tecnica viene veicolata al fine di accogliere l'atmosfera, per imparare ad ascoltarla, valorizzando le assonanze che, altrimenti, andrebbero perdute. Il sistema creativo emergente viene per così dire pescato e offerto per essere a sua volta rielaborato. L'obiettivo dell'attore, insomma, è quello di squadernare congiuntamente la cornice in cui ci si ritrova, attivando le possibilità interpretative del luogo (cogliendone i particolari atmosferici) e mettendo in assonanza e convergenza se stesso, gli spettatori e il mondo.

L'attore riceverà l'ispirazione necessaria per la sua performance direttamente dall'atmosfera. Proprio come nella vita quotidiana si parla, ci si muove e si agisce diversamente a seconda dell'atmosfera che ci circonda, così l'attore in scena capirà che l'atmosfera lo spinge verso nuove sfumature nel modo di parlare, di muoversi, nelle azioni e nei sentimenti. Certamente godrà enormemente dei dettagli che a getto continuo fioriranno improvvisati e inconsci nella sua performance. Non avrà bisogno di ricorrere ai cliché e non fisserà la sua performance in maniera rigida. (Čechov, 2001: 34)



Attraverso tale tipo di operazione il vasto territorio della quotidianità torna dunque ad essere vissuto, le atmosfere consentono di percepirsi atopicamente dentro e fuori in un'immersione che si fa esperienza del *limen* tra concreto e simbolico. Ci si innesta nei territori della realtà atmosferica e si rimane in attesa, come a volersi dare il tempo di recuperare gli ingredienti dell'immaginazione. Se per gli artisti tutto questo risuona come un processo volto a recuperare un metodo, per gli spettatori diventa mezzo per la messa a punto di un'utopia della vivibilità fatta di rinnovata attenzione e di possibile visione.

A proposito del confine poroso tra verità e illusione, tra naturale e artificiale, che in quel confine coesistono facendone un margine, dove l'illusione è tutt'altro che l'inganno, l'arte si distingue perché può assumere volti inediti e inattesi. Quel margine può dar forma a un mondo intermedio in cui è possibile giocare la genesi dell'inedito, del creativo, dello sconcertante - sempre più necessario in questo presente "senza", nel quale esistiamo (Gallese, Morelli, 2024: 213).



178

Il lavoro dell'attore consiste dunque nell'abitare e irradiare atmosfere condivise, diventando un ponte tra la dimensione soggettiva e quella collettiva. Ogni ambiente possiede una propria atmosfera: una strada, una stanza, una cattedrale, un bosco, una piazza. L'attore deve imparare a ascoltarle come si ascolta una musica, affinando progressivamente la propria sensibilità. Il teatro open air si configura così come un laboratorio di co-costituzione del mondo, in cui le modalità di percezione, azione e relazione vengono temporaneamente riconfigurate. Il paesaggio performativo emerge dall'intreccio tra atmosfera, azione attoriale e partecipazione dello spettatore, generando un'esperienza che si radica nella vita quotidiana e ne trasforma la percezione.

Casi di studio: Stromboli e Gombola

Questi tre piani - estetico, cognitivo e teatrale - si incontrano nei due casi di studio de La Festa del Teatro Eco Logico di Stromboli (Messina) e del Festival Trasparenze nella sua più recente sessione del Borgo di Gombola (Modena), che scelgono il paesaggio come interlocutore di una drammaturgia spaziale in continua emersione. Entrambi i festival permettono di verificare concretamente le categorie teoriche fin qui introdotte: l'atmosfera come realtà semi-oggettiva, le affordances come possibilità d'azione offerte dall'ambiente e il campo pre-individuale come dimensione relazionale entro cui soggettività e spazio si co-costituiscono. Pur condividendo una concezione del teatro come pratica situata, essi declinano tali categorie in forme differenti: prevalentemente naturale a Stromboli, prevalentemente storico-comunitaria a Gombola.

Partiamo, anzitutto, dalla *Festa del Teatro Eco Logico a Stromboli*²: qui l'atmosfera è determinata dall'isola stessa: dal vulcano, dal mare, dal vento, dalla luce. Gli artisti non

² La Festa di Teatro Eco Logico di Stromboli, fondata nel 2013 e ospitata sull'isola di Stromboli (Isole Eolie), è un festival di teatro site-specific che promuove pratiche performative sostenibili,

possono dominarla ma solo tentare d'entrare in dialogo con essa. Ogni performance è irripetibile, perché condizionata dalle forze naturali. L'attore non deve creare un artificio ma solo lasciare che la natura agisca come co-attore; lo spettatore, immerso nello stesso paesaggio, vive un'esperienza patica in cui percezione e ambiente si fondono: è la natura a generare nuove possibilità di senso. In questa prospettiva, il paesaggio non costituisce un semplice sfondo scenografico, ma un insieme di affordances che orientano continuamente l'azione performativa. Il vento, la luce mutevole, il rumore del mare o l'attività del vulcano non determinano in modo meccanico il comportamento degli attori, ma aprono un ventaglio di possibilità percettive e motorie che vengono continuamente negoziate durante la performance. L'atmosfera assume così il carattere di una realtà semi-oggettiva: non è una semplice proiezione soggettiva degli interpreti né una proprietà esclusivamente fisica dell'ambiente, ma emerge dalla relazione dinamica tra corpi, spazio e condizioni naturali.



179

Un caso diverso e altrettanto significativo è quello del *Festival Trasparenze a Gombola*³: qui l'elemento centrale non è la potenza primordiale del vulcano, ma la trama sociale e comunitaria di un borgo appenninico. L'atmosfera nasce dall'incontro tra le architetture, le storie degli abitanti, le memorie sedimentate nei luoghi. È un paesaggio culturale che il teatro riattiva, trasformandolo in esperienza estetica e rituale. Le *affordances*, in questo caso, non sono quelle naturali, ma quelle comunitarie: l'uso collettivo degli spazi, la possibilità di reinventare la quotidianità, la costruzione di un rito che riunisce abitanti e spettatori. Le possibilità d'azione offerte dal contesto derivano infatti dalla memoria condivisa dei luoghi, dalle pratiche sociali sedimentate e dalle relazioni che il festival riattiva. Le case, le piazze, i sentieri e gli spazi del borgo cessano di essere elementi funzionali della vita quotidiana e diventano dispositivi performativi che invitano abitanti e spettatori a nuove modalità di partecipazione. Anche in questo caso l'atmosfera si configura come fenomeno semi-oggettivo: essa non appartiene esclusivamente ai singoli individui, ma si costituisce nell'interazione tra spazio costruito, memoria collettiva e presenza corporea dei partecipanti. Il teatro diventa qui un dispositivo di rigenerazione, che restituisce vitalità a spazi marginali e produce nuove forme di comunità.

In entrambi i casi, il teatro mostra di non essere solo rappresentazione, ma pratica di ricomposizione e di ricognizione del mondo. Non è lo sfondo a fare da cornice

realizzate "a spina staccata", valorizzando la relazione tra artisti, pubblico e paesaggio vulcanico. L'ultima edizione, l'undicesima, si è svolta dal 21 al 30 giugno 2026.

Sito ufficiale: <https://www.festaditeatroecologico.com/> (ultima consultazione: 11 luglio 2026).

³ Il Trasparenze Festival, progetto ideato dal Teatro dei Venti e realizzato a Gombola (Polinago, MO), è un festival di teatro, danza, circo e musica che si configura come laboratorio culturale e sociale in relazione con il paesaggio appenninico e le comunità locali. L'edizione 2025 (XIII edizione) si è svolta dal 24 luglio al 3 agosto 2025, articolandosi in spettacoli, residenze artistiche e pratiche partecipative diffuse nel borgo di Gombola.

Sito ufficiale: <https://www.trasparenzefestival.it/> (ultima consultazione: 11 luglio 2026).

neutra, ma il paesaggio stesso che trasforma la percezione, il gesto, la memoria e, in definitiva, la vita quotidiana di chi partecipa. Proprio questa trasformazione consente di leggere i due festival anche attraverso la categoria del campo pre-individuale: prima ancora che si definiscano i ruoli di attore e spettatore, si costituisce un piano condiviso di affetti, percezioni e possibilità d'azione che rende possibile l'esperienza teatrale. La soggettività non precede l'incontro con il luogo, ma emerge progressivamente dall'immersione in questo campo relazionale. È in questo intreccio - tra filosofia delle atmosfere, pedagogia dell'attore e prospettiva embodied delle scienze cognitive - che possiamo cogliere il valore politico ed estetico del teatro contemporaneo open air: un laboratorio di vivibilità, un luogo in cui si immaginano e si sperimentano nuove forme di stare insieme, nuove possibilità di esistenza condivisa.

A Stromboli, la *Festa del Teatro Eco Logico* ha dimostrato come il teatro possa diventare una meta-struttura viva, capace di unire attore/spettatore/ambiente in un unico organismo. Le eruzioni del vulcano, il vento, le nuvole e la luce naturale non sono elementi secondari, ma vere e proprie forze drammaturgiche, che guidano la percezione corporea e sensoriale. Questi elementi naturali funzionano come affordances ambientali che modulano continuamente l'azione scenica e impediscono qualsiasi fissazione preventiva della drammaturgia: la performance prende forma nell'interazione costante con il contesto, mostrando come il significato emerga dall'accoppiamento dinamico tra corpo e ambiente.



Come ricorda Giuseppe Semeraro: «Ritengo di essere stato molto fortunato... davanti ai miei occhi avevo la natura nel suo manifestarsi più potente... Guardavo le nuvole muoversi nel cielo, avvatarsi, formarsi dentro e fuori di loro... A teatro sei tu, l'attore, e il pubblico: è un gioco a due. Quando sei fuori, invece, tutto questo diventa un triangolo: tu, il pubblico e l'ambiente - gli alberi, la natura, i rumori, i suoni... Poi, mi sentivo anch'io un vulcano... L'attore... ha la possibilità - come diceva Carmelo Bene - di de/pensarsi, di non essere più pensiero ma azione, di diventare organico».

Qui l'atmosfera non è sfondo, ma diventa struttura: un campo emotivo e sensoriale che modula ogni gesto, ogni parola e ogni ascolto, trasformando l'attore in un recettore sensibile, capace di captare e amplificare le energie del luogo e del pubblico. È precisamente in questa dimensione relazionale che si manifesta il carattere semi-oggettivo dell'atmosfera: essa precede e orienta l'esperienza individuale senza essere riducibile né all'ambiente fisico né alla soggettività dell'interprete. La pratica dell'improvvisazione e l'accoglienza del grottesco diventano strumenti essenziali, permettendo di integrare imprevisto, bellezza e pericolo in un unico paesaggio performativo.

Il *Festival trasparenze a Gombola*, a sua volta, mostra un aspetto complementare: la memoria del luogo e la partecipazione comunitaria diventano materia drammaturgica. Nel laboratorio residenziale *Andar a Vågg* e nello spettacolo *Le opere e i giorni* la relazione con il borgo, le querce, il bosco, il tramonto e la stessa salita che conduce al paese diventano parte integrante della narrazione scenica. Gli abitanti stessi partecipano come attori-cittadini, costruendo e condividendo la performance in maniera collettiva. In questo caso il campo pre-individuale coincide con il patrimonio

di relazioni, pratiche e memorie che precede i singoli partecipanti e che rende possibile la costruzione condivisa dell'evento performativo. L'identità dei partecipanti si forma attraverso il coinvolgimento in questa trama relazionale piuttosto che attraverso ruoli predefiniti. Una partecipante racconta: «Tu non sai dove andrai a finire... Quanto al dialetto - vero legame con le origini della lingua - è stata una scoperta straordinaria. Ho ritrovato un linguaggio che avevo completamente dimenticato...».

E Stefano Tè, direttore artistico del Teatro dei Venti e del Festival, sottolinea la centralità dell'incontro e della responsabilità condivisa: «Bisogna scegliere di aprirsi all'incontro per accedere a queste pietre arroccate... Allora, il teatro non è tanto un luogo di spettacolo, quanto di relazione, di comunità (...) A Gombola ogni interprete sembra vivere il proprio ruolo in rapporto a un altro spettacolo cominciato prima del suo arrivo e che continuerà anche dopo... La sua responsabilità è calare la maschera pubblicamente e stare al gioco».



Così, se a Stromboli il paesaggio naturale diventa forza drammaturgica, a Gombola è la comunità stessa, con la sua memoria e la sua lingua, a farsi scena: in entrambi i casi, il teatro non rappresenta soltanto, ma si traduce in esperienza incarnata, condivisa e trasformativa. I due casi di studio mostrano come il teatro open air contemporaneo possa configurarsi come pratica integrata di estetica, cognizione e vita. L'azione scenica nasce dall'incontro dinamico tra attore, spettatore e ambiente; le affordances costituiscono il sistema di possibilità offerte dal paesaggio, l'atmosfera rappresenta il medium relazionale che organizza l'esperienza percettiva, mentre il campo pre-individuale descrive quel livello originario di relazioni e affetti da cui emergono identità, azioni e significati condivisi. Il paesaggio diventa così co-autore della performance.

L'atmosfera non è qualcosa che si aggiunge al mondo: è il mondo in quanto realtà della mescolanza all'interno del quale tutto respira. Se le scienze naturali non considerano l'immersione e la mescolanza come la vera natura del cosmo, le scienze umane si ostinano a intenderla, assieme al clima, in parte come un fatto puramente naturale, e dunque escluso dal loro dominio, in parte come una realtà puramente umana o un fatto soltanto estetico, che ha dunque perduto ogni rapporto con tutto ciò che rileva del mondo umano.

L'atmosfera non è qualcosa che si aggiunge al mondo: è il mondo in quanto realtà della mescolanza all'interno del quale tutto respira. Se le scienze naturali non considerano l'immersione e la mescolanza come la vera natura del cosmo, le scienze umane si ostinano a intenderla, assieme al clima, in parte come un fatto puramente naturale, e dunque escluso dal loro dominio, in parte come una realtà puramente umana o un fatto soltanto estetico, che ha dunque perduto ogni rapporto con tutto ciò che rileva del mondo umano (Coccia, 2022: 82).

Bibliografia:

- Balázs, B. (1924), *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Wien-Leipzig, Deutsch-Österreichisches Verlag. Trad. it. parziale in Antonio Somaini, «Il mondo nel colorito di un temperamento. Cinema ed estetica delle atmosfere», in *Fata Morgana*, 1, 2007.
- Baumgarten, A. G. (2000), *L'estetica*, a cura di Salvatore Tedesco, trad. di Francesca Caparrotta, Andrea Li Vigni e Salvatore Tedesco, Palermo, Aesthetica Edizioni.
- Böhme, G. (2010), *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Milano, Christian Marinotti Edizioni.
- Čechov, M. (2001), *La tecnica dell'attore. Come lavorare sul personaggio*, Roma, Dino Audino.
- Coccia, E. (2022), *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, Bologna, Il Mulino.
- Crisafulli, F. (2015), *Il teatro dei luoghi. Lo spettacolo generato dalla realtà*, Berlino, ArtDigiland LTD.
- Cruciani, F. (1992), *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza.
- De Certeau, M. (2010), *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro.
- Durand, G. (1960), *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Roma-Bari, Laterza.
- Ejzenštejn, S. (1981), *La natura non indifferente*, a cura di Pietro Montani, Venezia, Marsilio.
- Gallese, V., Morelli, U. (2024), *Cosa significa essere umani? Corpo, cervello e relazione per vivere nel presente*, Milano, Raffaello Cortina.
- Gibson, J. J. (1999), *Un approccio ecologico alla percezione visiva* (1979), Bologna, Il Mulino.
- Griffero, T. (2017), *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Roma-Bari, Laterza.
- Grotowski, J. (1970), *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni.
- Guarino, R. (2022), «Ambiente urbano, spazi della performance. Un'esperienza fondativa: l'estate romana di Renato Nicolini (1976-1985)», in Ilaria Riccioni (a cura di), *Teatri e sfera pubblica nella società globalizzata e digitalizzata*, Milano, Guerini Scientifica.





- Jullien, F. (2017), *Vivere di paesaggio o l'impensato della ragione*, Milano-Udine, Mimesis.
- Maffesoli, M. (1985), *Elogio della ragione sensibile*, Milano, SE.
- Marzo, P. (2025), *La creatività come metodo sociologico*, Milano-Udine, Mimesis.
- Maturana, H., Varela, F. (1992), *L'albero della conoscenza*, trad. it. di G. Melone, Milano, Garzanti.
- Mejerchol'd, V. (2015), *Sul Teatro. Scritti 1907-1912. Il testo della rivoluzione teatrale*, Roma, Dino Audino.
- Minasi, C. (2023), «L'extraquotidiano nel quotidiano. L'esempio della Festa del Teatro Ecologico di Stromboli "alla luce del sole e l'altre stelle"», in *Mantichora*, 13.
- Morelli, U. (2011), *Mente e paesaggio. Una teoria della vivibilità*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Scabia, G. (1997), «La poesia degli oggetti», in *Gli oggetti nello spazio del teatro. Atti dei convegni. Spazi del teatro, idee e luoghi di spettacolo e Il teatro degli oggetti, gli oggetti del teatro*, Roma, Bulzoni.
- Schmitz, H. (2011), *Nuova fenomenologia. Un'introduzione*, Milano, Christian Marinotti Edizioni.
- Simmel, G. (2006), *Saggi sul paesaggio*, a cura di Monica Sassatelli, Roma, Armando Editore.
- Sofia, G. (2011), «Ritmo e intenzione scenica. Ipotesi su Teatro e neurofenomenologia», in Clelia Falletti, Gabriele Sofia (a cura di), *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Roma, Editoria e Spettacolo.
- Sofia, G. (2013), *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma, Bulzoni.
- Taviani, F. (2002), «A parte il teatro. Riflessioni di un teatrologo sul paesaggio», in *Paesaggio: pratiche, linguaggi, mondi*, Reggio Emilia, Diabasis.
- Turner, V. (1993), *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino.
- Varela, F. J., Thompson, E., Rosch, E. (1992), *La via di mezzo della conoscenza. Le scienze cognitive alla prova dell'esperienza*, Milano, Feltrinelli.

Cristiana Minasi
Atmosfere in scena. Attore, paesaggio e azione efficace

Sitografia:

www.festaditeatroecologico.com
www.trasparenzefestival.it



Cristiana Minasi
Atmosfere in scena. Attore, paesaggio e azione efficace



185



Off-Topic



Dal mito all'hashtag: la persistenza estetica della guerra tra narrazione, immagine e partecipazione digitale

Analisi comparativa dell'estetizzazione del conflitto tra mito, cinema e media digitali

Maria Pia Casula

m.casula55@outlook.it

Independent Researcher



Abstract

From Myth to Hashtag: The Aesthetic Persistence of War Between Narration, Image and Digital Participation.

This article examines how the aestheticization of war transforms across media, and what political work it performs in each context. Through comparative, semiotic analysis of three cases Homeric epic, Hollywood war cinema, and Zelensky's digital communication in the Russo-Ukrainian war the study asks not whether war is aestheticized, but how aesthetic strategies adapt to audiences, technologies, and power. The framework draws on Barthes's semiotics, Virilio and Debord's media theory, and Durand's theory of the imaginary. Aestheticization emerges as an adaptable cultural repertoire rather than a fixed structure: each medium reshapes inherited schemas of heroism to its moment. The article extends this to AI-generated representations, a phase where conflict is both more distant, artificially constructed, and more immediate, sensorially immersive. War's aesthetic appeal is not timeless but a cultural language needing renewal, with implications for the normalization of violence.

Keywords

Aesthetics of War | Myth | Cinema | Digital Media | Artificial intelligence

La guerra e l'eros sono le due fonti di
illusione tra gli uomini e la loro mescolanza è
la loro più grande impurità.

Simon Weil (1941-42)

Questo articolo affronta la seguente domanda di ricerca: come si trasforma l'estetizzazione della guerra passando da una forma mediatica all'altra, e cosa cambia in questo passaggio? Gli studiosi di questo argomento hanno da tempo osservato che la guerra raramente è rappresentata in modo neutrale; viene inquadrata, glorificata e le viene attribuito significato attraverso la narrazione e l'immagine. Ma osservare questo schema attraverso le epoche ci dice poco su come funzioni realmente. Le domande più interessanti si celano sotto la superficie: l'estetizzazione funziona diversamente in un'epopea orale rispetto a un film hollywoodiano?

Cosa cambia quando il pubblico può rispondere condividere e partecipare? E cosa rivelano queste trasformazioni sul rapporto tra estetica, politica e violenza in ogni epoca? Questo studio incorpora un'analisi comparativa e semiotica di tre contesti: epica omerica, cinema di guerra e comunicazione digitale contemporanea. La domanda centrale non è quindi se la guerra venga estetizzata, ma perché ogni epoca abbia bisogno di una propria versione di questa estetizzazione, e cosa questa necessità riveli sui rapporti di potere, consenso e violenza in ciascun contesto storico. I casi sono stati selezionati non perché dimostrino una tesi predeterminata, ma perché ciascuno rappresenta storicamente una modalità dominante di rappresentazione della guerra nella sua epoca, permettendoci di tracciare sia continuità che rotture. Trattando l'estetizzazione come un problema piuttosto che come una premessa, l'articolo mira a fornire una comprensione non solo che la guerra persiste come linguaggio culturale, ma di come quella lingua cambi quando deve parlare a pubblici diversi attraverso mezzi differenti. Infine, il caso Zelensky funge da esempio illustrativo dell'articolo, mostrando come codici epici e cinematografici vengano riattivati nella comunicazione politica digitale contemporanea. Lo studio identifica inoltre una nuova fase nella storia di questa estetizzazione: quella dell'intelligenza artificiale generativa, in cui il conflitto diventa simultaneamente più distante, perché artificialmente costruito, e più vicino, perché sensorialmente immersivo, una condizione in cui il dubbio sull'autenticità non interrompe l'effetto estetico, ma lo accompagna e lo normalizza. In termini di struttura, l'articolo analizza prima la dimensione epica del conflitto, poi esamina la rappresentazione cinematografica della guerra e infine si concentra sulle forme contemporanee di estetizzazione attraverso i media digitali.

1. Quadro teorico

Per approfondire la questione centrale, l'articolo si basa su tre tradizioni teoriche interconnesse. Innanzitutto, la teoria semiotica, in particolare il lavoro di Roland



Barthes sul mito come discorso depoliticizzato, fornisce strumenti per comprendere come immagini e narrazioni trasformino eventi violenti in storie naturalizzate, apparentemente inevitabili (Huppertz, 2011). Quando la morte di un soldato diventa "sacrificio" o un attentato diventa "azione eroica", il significato non viene scoperto ma costruito, e la semiotica aiuta a spiegare come funziona questa costruzione. In secondo luogo, la teoria dei media critici, in particolare il lavoro di Paul Virilio sulla "logistica della percezione" e il concetto di spettacolo di Guy Debord, illumina come la visione stessa diventi un luogo di potere (Virilio, 1989; Debord, 2024). L'intuizione di Virilio che la guerra moderna riguarda tanto il vedere e l'essere visti quanto il combattimento fisico parla direttamente alla dimensione estetica che questo articolo traccia. Terzo, la teoria culturale sul mito e l'immaginario, attingendo alla comprensione di Gilbert Durand del mito come forza strutturante nella creazione collettiva del significato, collega le rappresentazioni contemporanee a schemi simbolici più profondi che precedono e sopravvivono a qualsiasi singolo mezzo (Durand, 1993). Queste tre lenti, usate insieme, permettono all'analisi di andare oltre la semplice osservazione. Le sezioni seguenti utilizzano questo quadro per esaminare i media epici, cinematografici e digitali non come oggetti separati, ma come luoghi in cui queste dinamiche interagiscono, mutano e rivelano qualcosa sul rapporto tra estetica, potere e violenza.

2. Metodologia di ricerca

191

Questo articolo adotta un approccio comparativo e semiotico all'analisi visiva, attingendo a quadri consolidati per la ricerca di materiali visivi (Rose, 2022; Aiello, 2020). La prospettiva comparativa consente l'identificazione di continuità e rotture tra diversi contesti storici e mediatici, seguendo modelli di analisi comparativa dei media (Bros e Gatica-Perez, 2025). L'approccio semiotico si concentra su come il significato venga costruito attraverso immagini, linguaggio e simboli, impiegando strumenti provenienti dalla semiotica applicata (Siqueira e Braga, 2025) per esaminare i processi attraverso cui l'immaginario di guerra modella la percezione collettiva. L'analisi prosegue attraverso una lettura attenta di testi selezionati: l'Iliade come epica fondamentale, i principali film di guerra di Hollywood, con particolare attenzione a Top Gun come esempio cinematografico paradigmatico, e i contenuti Instagram di Zelensky insieme alla comunicazione digitale della NATO come casi contemporanei. I casi sono trattati con livelli di dettaglio differenti: l'epica omerica e il cinema fungono da contesti storici e teorici, mentre la comunicazione digitale di Zelensky e della NATO costituisce il nucleo analitico più ravvicinato. Questa asimmetria è intenzionale: i primi due casi forniscono il quadro comparativo, il terzo ne verifica l'applicazione nel presente.

3. Il richiamo psicologico della guerra: perché il conflitto affascina



Prima di esaminare forme mediatiche specifiche, questa sezione stabilisce le basi concettuali. Cosa intendiamo per "estetizzazione" della guerra, e perché il conflitto ha storicamente esercitato un'attrazione simbolica così potente? Quali strumenti ci aiutano ad analizzare come l'estetizzazione funzioni non solo come decorazione, ma come meccanismo per costruire significato e consenso? E come funzionano il mito e l'immaginario come strutture sottostanti che persistono attraverso diversi media?

L'estetizzazione significa che la guerra raramente è stata percepita solo come distruttiva e tragica; accanto all'orrore, è stata spesso inquadrata come significativa, nobile o addirittura bella. Questa ambivalenza è stata evidenziata da diversi studiosi. Alessandro Baricco, nella sua rielaborazione dell'Iliade, afferma che la guerra può apparire affascinante e persino bella (Tramma, 2007). L'Iliade non si limita a raccontare la distruzione; eleva il conflitto a monumento letterario e simbolico che celebra le dimensioni eroiche e sacre della guerra. Secondo Baricco, l'Iliade è un'opera che "canta di un'umanità combattiva", destinata a durare proprio perché continua a esprimere "la bellezza solenne e l'emozione irrimediabile che la guerra è stata, e sarà sempre" (Baricco, 2004). Questa visione della guerra come qualcosa di bello piuttosto che semplicemente distruttivo non era unica del pubblico di Omero. Influenzò il modo in cui intere civiltà hanno inteso il conflitto. Nel mondo antico, la guerra rappresentava un'esperienza di intensità assoluta che rompeva la monotonia della vita quotidiana. Nonostante la sua natura infernale, la guerra appariva bella nella misura in cui trasformava l'esistenza ordinaria in una condizione eccezionale segnata dall'eroismo e dalla promessa di immortalità simbolica. Quando Ettore dichiara: "Sempre tra i primi a combattere, dove cadono gli eroi, lì mi troverai" (Iliade, VI, 441-442), racchiude il nucleo tragico ed estetico della guerra: la ricerca della gloria che trascende la paura della morte. La fascinazione per la guerra deriva non solo dalla violenza stessa, ma dalle narrazioni che la trasformano in mito. Come osserva Umberto Galimberti, la guerra spesso offre una nobile ragione per vivere a chi lotta per trovare uno scopo (Galimberti, 2003). La guerra può quindi funzionare come un dispositivo simbolico che riempie un vuoto esistenziale, fornendo direzione e giustificazione per l'azione. Chris Hedges descrive la guerra come una potente droga che produce dipendenza psicologica offrendo significato, appartenenza e un senso illusorio di elevazione morale (Hedges, 2002). In questo contesto, la guerra diventa un meccanismo di redenzione simbolica: fornisce struttura narrativa, scopo collettivo e un'esperienza di completezza raramente presente nella vita ordinaria. Ma questa dimensione psicologica, sebbene potente, è solo una parte della storia. Cosa succede quando la fascinazione individuale incontra la politica collettiva? Questa attrazione psicologica ha scopi politici concreti. Quando la guerra viene presentata come eroica o esteticamente coinvolgente, la violenza diventa leggibile, persino giustificabile. Il registro estetico non decora semplicemente il conflitto; riorganizza il modo in cui ci relazioniamo. Il significato non è mai neutro; esso indirizza l'attenzione, plasma le risposte emotive e influenza quali azioni sembrano ragionevoli o impensabili. È qui che l'estetizzazione rivela la sua funzione politica: trasformando la distruzione in narrazione, la sofferenza in sacrificio e la morte in gloria, costruisce il consenso. Il fascino descritto da Hedges diventa, in pratica, un meccanismo attraverso cui le società accettano ciò che altrimenti sarebbe insopportabile. Questa logica politica



trasforma non solo il modo in cui vediamo la guerra, ma anche come la viviamo come qualcosa di separato dalla vita ordinaria. La guerra assume caratteristiche di evento liminale, uno spazio eccezionale dove i confini morali e civili sono temporaneamente sospesi. Autorizza la trasgressione, legittimando atti di violenza che altrimenti sarebbero proibiti. L'Iliade rimane non solo una poesia di violenza, ma una profonda riflessione sulla bellezza, la verità e l'esistenza umana nel suo modo più estremo. Quando Elena afferma: "Zeus ci impose un destino molto triste, affinché anche in futuro saremo famosi tra gli uomini a venire" (Iliade, VI, 357-358), rivela il legame tra mito, memoria e lingua. Il mito continua a collegare la guerra al significato anche nei contesti contemporanei. La guerra sopravvive non solo come realtà storica ma anche come forma narrativa, plasmando l'immaginazione collettiva e trasformando la violenza in linguaggio, memoria e identità in diversi contesti. L'estetizzazione eroica nell'epica orale non era ornamento, ma necessità politica: in società aristocratiche senza stato centralizzato, la glorificazione del guerriero costruiva gerarchie di legittimità e coesione collettiva attraverso la memoria condivisa. Non era quindi il poeta a scegliere di celebrare la guerra: era la struttura sociale a richiedere quella celebrazione come condizione della propria riproduzione.

La domanda non è allora solo come l'Iliade estetizzi la guerra, ma perché questa forma estetica, e non un'altra, si sia imposta come dominante in quel contesto. La risposta rinvia alla struttura aristocratica della società greca arcaica, in cui la gloria militare era il principale meccanismo di differenziazione sociale legittimo in assenza di istituzioni centralizzate. Questi esempi servono a mostrare che la fascinazione psicologica per la guerra non è mai separata dalle narrazioni che la alimentano. La sezione seguente introduce un quadro per comprendere come l'estetizzazione opera a livello di emozione e valore.

4. Strumenti analitici: ethos, pathos, adrenalina e la logica della glorificazione

La guerra, una volta vissuta, sopravvive attraverso il linguaggio, le immagini e le rappresentazioni simboliche. All'interno di questo contesto, emergono le componenti emotive di ethos, pathos e adrenalina, che costituiscono il nucleo antropologico ed estetico della fascinazione per la guerra. *L'ethos* si riferisce a valori associati al comportamento eroico, al coraggio, all'onore, alla lealtà e al sacrificio che plasmano il quadro morale attraverso cui il conflitto viene narrato e legittimato. *Il pathos* rappresenta la dimensione emotiva della guerra: paura, perdita, compassione, tragedia. Attraverso il pathos, la violenza viene elevata al sublime, trasformando la sofferenza in un'esperienza significativa. L'adrenalina completa la triade come intensificatore fisiologico del combattimento, amplificando la percezione e generando vitalità aumentata. Nonostante la trasformazione estetica, la realtà vissuta della guerra rimane segnata da devastazione e traumi. Eppure, nelle rappresentazioni pubbliche dominanti, dalle commemorazioni ufficiali ai media popolari, questa realtà è sistematicamente oscurata da processi di semplificazione, glorificazione e ricostruzione simbolica (UIA, s.d.). Questi processi rimodellano la



memoria per produrre narrazioni socialmente accettabili e politicamente funzionali. La violenza diventa spettacolo; la distruzione viene riformulata come necessità morale, dovere patriottico o sacrificio sacro. Concetti come "guerra santa" o "morte utile" esemplificano questa riformulazione simbolica (Mileschi, 2003).

La glorificazione consiste nell'attribuire onore a eventi che possono essere tragici o distruttivi (Merriam-Webster, s.d.). Powell (2014) descrive la glorificazione come la costruzione deliberata di immagini positive che nascondono la sofferenza, abbellendo la realtà e omettendo gli aspetti più inquietanti. Attraverso la rappresentazione selettiva, il dolore individuale viene cancellato e la distruzione di massa normalizzata. All'interno di questo quadro simbolico, la guerra diventa una struttura narrativa mitica. Ciò che si perde in questo processo non è casuale; è questo il punto. Questa cancellazione non è innocente. Quando il dolore individuale scompare, qualcosa di essenziale si perde: la capacità di registrare la guerra come tragedia piuttosto che come spettacolo. La madre in lutto, il corpo mutilato, il bambino silenziato, queste figure turbano la figura eroica. L'estetizzazione funziona liberando il quadro da tutto ciò che potrebbe interrompere ammirazione o consenso. Ecco perché la triade ethos/pathos/adrenalina conta politicamente: seleziona quali emozioni contano. Il coraggio rimane; il lutto è oscurato. L'eccitazione rimane; l'orrore è tagliato. Il quadro che rende la guerra bella la rende anche sopportabile, e la sopportabilità è di per sé un lavoro politico. Questo schema non è nuovo. Ha plasmato la rappresentazione bellica per secoli. La continuità di questa logica estetica attraverso le epoche suggerisce che la glorificazione non sia un'anomalia, ma una strategia culturale ricorrente, sebbene mai l'unica e sempre contestata da contro-narrazioni. Questo porta alla nostra domanda centrale: l'esaltazione estetica della guerra evidente nelle tradizioni mitologiche continua a operare nelle rappresentazioni mediatiche contemporanee? Ma perché questi schemi persistono così ostinatamente attraverso le diverse epoche? La risposta risiede in qualcosa di più profondo dei media o della politica: il substrato mitologico che plasma il modo in cui le culture immaginano il conflitto. Le due spiegazioni non si escludono: il substrato mitologico fornisce il repertorio simbolico disponibile, le strutture di potere selezionano quale attivare e in quale forma.

5. Il substrato mitologico: perché i modelli persistono

Sebbene l'articolo metta in evidenza il rapporto tra l'uomo e la sfera delle immagini, concentrarsi principalmente su una lettura semiotica non può ignorare una riflessione sull'immaginario che permette a immagini, cinema, parole e mito di esercitare il loro potere simbolico. Quando pensiamo a guerra, azione o eroismo, il pensiero tende a tradursi spontaneamente in immagini: evocare valore si riferisce alla figura mitica di Achille (Arendt, 1958), mentre il cinema contemporaneo realizza le stesse immagini attraverso personaggi armati che ne riproducono le caratteristiche fondamentali. Le immagini, in questo senso, non si limitano a rappresentare la realtà, ma la attraversano e continuano ad agire nel tempo. In questa prospettiva, il mito assume un ruolo centrale nell'immaginazione. Come



osserva Gilbert Durand, non si tratta di una semplice finzione, ma di una struttura simbolica non riducibile, che funge da specchio e autoritratto della realtà, coinvolgendo il soggetto insieme ai segni attraverso cui interpreta il mondo (Durand, 1993). Il mito è una fonte creativa fondamentale nella costruzione del significato, poiché collega l'individuo e la dimensione collettiva, spesso dando forma a quello che appare come un orizzonte condiviso di significati, sebbene sempre parzialmente, selettivamente e da particolari posizioni culturali.

Questo potere simbolico, tuttavia, ha entrambi i sensi. Gli stessi miti che danno significato possono anche accecare. Proprio grazie alla sua forza generativa, il mito può alimentare processi di esaltazione che, nel caso delle immagini di guerra, tendono a semplificare la realtà attraverso chiare opposizioni amico e nemico, bene e male, oscurando altre dimensioni dell'esperienza, come la paura o la vulnerabilità.

L'immaginario di guerra, tuttavia, non si limita a una singola rappresentazione o simbolo; è articolato attraverso una pluralità di forme che attraversano mito, cinema e media contemporanei, spesso competendo tra loro per visibilità e legittimità. Non cambia con il cambiamento dei dispositivi, ma viene riarticolato mantenendo una grammatica simbolica riconoscibile, come dimostrano gli studi sulle culture della guerra e della pace (Boulding, 2000). In termini durandiani, le rappresentazioni della guerra analizzate appartengono sistematicamente al regime diurno dell'immaginario: la struttura eroica che contrappone luce e buio, eroe e nemico, sacrificio e gloria, si riproduce dall'epica omerica al cinema hollywoodiano fino alla comunicazione digitale di Zelensky. Ciò che cambia non è la struttura profonda, che Durand definirebbe invariante antropologica, ma il dispositivo attraverso cui viene attualizzata in ogni epoca (Durand, 1993). Rendere visibili queste dinamiche richiede un'analisi attenta. Ecco perché è necessaria una decostruzione semiotica delle rappresentazioni: analizzare immagini, narrazioni e linguaggi rende visibile il modo in cui le immagini della guerra continuano a produrre significato e consenso.

Questa operazione non mira a negare il potere simbolico del mito, ma a problematizzarlo, aprendo spazio a immaginari alternativi non basati sull'esaltazione del conflitto. Il mito fornisce la struttura profonda, ma ha bisogno di un mezzo per diventare visibile. Nel corso della storia, l'arte è stata quel mezzo.

6. La guerra come rappresentazione estetica: dall'avanguardia alla società dello spettacolo

L'analisi ora si concentra su forme mediatiche specifiche. La questione non è semplicemente se la guerra venga estetizzata attraverso le epoche; numerose prove suggeriscono che lo sia, ma come il registro estetico si trasformi passando da un mezzo all'altro. Cosa rende possibile il cinema che la poesia orale non potrebbe? Cosa cambia quando l'immaginario di guerra entra nello spazio partecipativo dei social media? E cosa rivelano queste trasformazioni sul rapporto tra estetica, potere



e violenza in ogni momento storico? Le seguenti sottosezioni tracciano questa traiettoria attraverso tre casi paradigmatici: la celebrazione esplicita della guerra nell'avanguardia, gli spettacoli immersivi del cinema e la logica partecipativa delle piattaforme digitali. Ognuno rappresenta non solo una nuova tecnologia, ma una nuova relazione tra immagine e pubblico, e con essa nuove possibilità su come la guerra possa essere resa significativa, seducente e politicamente utile. L'estetizzazione della guerra trova espressione persistente nell'arte, che storicamente ha plasmato il modo in cui i conflitti vengono interpretati simbolicamente tra culture e periodi. La rappresentazione artistica attiva processi di riflessione e riconoscimento che funzionano come ponte tra l'esperienza vissuta e la sua rappresentabilità (Boccalon, 2025). La guerra appare come una costante antropologica: sebbene le sue forme e tecnologie si evolvano, la sua rappresentazione simbolica occupa un posto centrale nell'immaginario culturale. Nella società contemporanea, caratterizzata dalla simulazione e circolazione delle immagini, la guerra è concepita e comunicata principalmente attraverso la rappresentazione mediatica. Il conflitto si riduce progressivamente a immagine, segno e spettacolo, costruito attraverso una messa in scena mediatica attenta che ne amplifica la dimensione spettacolare (Caputo, 2022). La cultura di massa trasforma eventi violenti in narrazioni emotive. La tragedia diventa una narrazione visiva; il conflitto diventa comprensibile attraverso codici estetici che privilegiano impatto, immediatezza e riconoscibilità. Questa codificazione estetica trova espressione paradigmatica nei movimenti d'avanguardia dei primi del Novecento, in particolare nel Futurismo, che definiva la guerra come "l'igiene del mondo." La guerra non era più percepita come annientamento, ma come manifestazione del potere tecnologico e della vitalità collettiva. Il fascismo, in seguito, assorbì e radicalizzò questa visione, trasformando la guerra in un'esperienza estetica totale e in un'esaltazione sensoriale dell'azione, della velocità e della distruzione (Marinetti, 1915; Caputo, 2022).

La guerra divenne sia un ritorno a condizioni primitive sia un'estetica tragica del vivere e morire, dove la violenza veniva celebrata come forza creativa. Questa esplicita glorificazione non svanì quando i suoi sostenitori politici caddero. Semplicemente trovò nuove forme. Il passaggio dal futurismo al dopoguerra mostra che l'estetizzazione della guerra non dipende da un regime politico specifico, ma risponde a un bisogno strutturale delle società moderne: dare alla violenza collettiva una forma simbolica che la renda non solo sopportabile, ma desiderabile. Sebbene i regimi politici e i movimenti artistici che esplicitamente glorificavano la guerra siano scomparsi dopo la Seconda Guerra Mondiale, l'estetizzazione del conflitto non è scomparsa. Ha assunto nuove forme adattate agli ambienti mediatici contemporanei. L'apparato militare moderno non è più dotato solo di armi, ma di informazioni, immagini e intelligenza visiva, che Paul Virilio descrisse come "logistica della percezione" (Virilio, 1989). La guerra passa da un fenomeno prevalentemente fisico a fenomeno governato visivamente dai media attraverso strategie di visibilità e invisibilità. Le immagini televisive della guerra in Iraq del 2003 esemplificano questo cambiamento: eventi reali si sono trasformati in uno spettacolo mediatico continuo in cui narrazioni etiche e politiche di bene e male sono state costruite visivamente, legittimando sia il conflitto che i suoi esiti (Chouliaraki, 2006). La costruzione visiva



del conflitto non era quindi un effetto collaterale della copertura mediatica, ma una condizione necessaria del consenso: senza un'estetica della guerra riconoscibile e condivisibile, la mobilitazione politica sarebbe stata molto più difficile da ottenere. L'estetica della guerra si sviluppa sia come logistica che come linguaggio, intrecciando tecnologia, comunicazione e antropologia. La guerra non è più un singolo confronto, ma un fenomeno visivo e culturale stratificato, strutturato dalla persistente logica di amici e nemici. Ciò che emerge da questa evoluzione è un cambiamento fondamentale nel modo in cui la guerra viene vissuta: non come evento ma come immagine. Attraverso queste rappresentazioni, il conflitto acquisisce tratti di episodio distante, quasi romantico, entrando nella vita quotidiana come presenza mediata, sfumando i confini tra realtà e finzione (Bogdańska, 2014).

La trasformazione dell'orrore in bellezza costituisce un meccanismo centrale attraverso cui la guerra è resa accettabile, persino ammirevole. Questo processo, radicato in lunghe tradizioni culturali, riflette una risposta esteticamente orientata alla morte sul campo di battaglia e contribuisce alla costruzione di ideali militaristici basati su sacrificio, eroismo e disciplina. L'identità individuale viene progressivamente cancellata: le vittime ridotte a figure anonime, corpi senza nome o nemici disumanizzati rappresentati come oggetti piuttosto che come persone (Bogdańska, 2014). L'estetica della guerra opera come una potente forma di mediazione simbolica, rimodellando la violenza in un linguaggio visivo che sostiene il consenso collettivo e il distacco emotivo. Nessun luogo rende questa trasformazione più evidente che nel cinema, il mezzo che ha perfezionato la guerra come spettacolo.

7. Il cinema come spazio per la glorificazione e la spettacolarizzazione della guerra

Cosa rende possibile il cinema che le forme precedenti non potevano? Il cinema non è semplicemente un nuovo modo di mostrare la guerra; è un nuovo modo di viverla. Dove l'Iliade si affidava all'immaginazione degli ascoltatori per evocare la battaglia, il cinema pone le immagini direttamente davanti agli occhi. Questo passaggio dall'immaginazione allo spettacolo ha delle conseguenze. Rispetto all'epica orale, il cinema introduce una differenza cruciale: il pubblico non deve più immaginare la guerra, la vede. Questa trasformazione non è solo tecnologica, cambia il rapporto tra emozione e distanza critica, rendendo l'estetizzazione più immediata ma anche più difficile da riconoscere come costruzione. All'inizio del ventesimo secolo, la guerra subì una profonda trasformazione nella rappresentazione visiva. Durante quella che fu chiamata la "guerra della luce" (1904), emerse una nuova concezione tecnologica del conflitto attraverso armi luminose e dispositivi ottici, segnando un'epoca in cui la percezione visiva divenne parte integrante della strategia militare (Virilio, 1989). Queste innovazioni erano legate alla cronofotografia, che ricostruiva il movimento del campo di battaglia attraverso sequenze fotografiche, anticipando una nuova estetica della documentazione di guerra. Con la Prima Guerra Mondiale, questa trasformazione si intensificò. Gli eventi militari venivano filmati direttamente, trasformando la guerra in un teatro visivo dove il combattimento non



solo veniva combattuto, ma osservato, inquadrato e narrato. La visibilità e l'invisibilità divennero elementi strategici. Il ventesimo secolo diede il via alla guerra come spettacolo permanente, dove gli schermi sostituirono progressivamente il campo di battaglia fisico, rimodellando il rapporto tra percezione, potere e violenza (Virilio, 1989). Successivamente, durante la Seconda Guerra Mondiale, la rappresentazione si estese anche ai domini radiotelegrafico e audiovisivo.

L'attenzione si spostò non solo sui protagonisti narrativi, ma anche sullo spazio visivo circostante e sulla relazione simbolica tra eroe e antagonista. L'inquadratura cinematografica emerse come un elemento decisivo capace di rivelare o nascondere le dinamiche di combattimento e la narrazione ideologica. Questa evoluzione tecnologica ebbe conseguenze culturali. Il cinema non mostrava la guerra in modo diverso; ha insegnato al pubblico come sentirsi a riguardo. Il cinema divenne un potente mediatore tra l'esperienza pubblica e quella bellica, plasmando la comprensione popolare accanto al giornalismo e alla fotografia. Gli studiosi hanno dimostrato come i film di guerra rafforzino i valori eroici costruendo narrazioni volte a generare sostegno pubblico e legittimare decisioni politiche (Esmeralda Z. & Sabbar, 2017). Dopo il Vietnam e la Guerra Fredda, la necessità di interrogare le convenzioni visive delle narrazioni di guerra riemerse con rinnovata urgenza (McCosker, 2005).

La Prima Guerra del Golfo esemplifica questa evoluzione. La sua rappresentazione mediatica era caratterizzata da distanza e censura, con le immagini della sofferenza escluse per costruire un'estetica di pulizia visiva. Durante la Seconda Guerra del Golfo, le immagini di morte civile entrarono più direttamente in vista, generando una produzione cinematografica che contrastava nettamente con il servizio televisivo più dolce degli anni '90. Hollywood sottolineava la vulnerabilità fisica del combattimento, trasformando la guerra in un'esperienza visiva immersiva (McCosker, 2005). La scelta non era esteticamente neutra: spostare l'attenzione sulla vulnerabilità del soldato significava riformulare la questione politica in termini emotivi, sostituendo la domanda sulla legittimità della guerra con quella sulla solidarietà verso chi combatte. Queste scelte rappresentative si sommarono a qualcosa di più grande: l'emergere della guerra come un genere cinematografico distinto con le proprie convenzioni. Il film di guerra si affermò come un genere posizionato tra realismo e finzione, documentazione e spettacolo, con una posizione negoziata in modo diverso tra i cinema nazionali e i momenti storici. Questa ambiguità ha una doppia funzione: trasmettere autenticità costruendo al contempo la mitologia eroica. Hollywood rispose alla crescente domanda di immagini di guerra, trasformando la violenza in intrattenimento e la sofferenza in forma estetica.

Il pubblico, osservando da una distanza sicura, ha trovato nel cinema un modo per vivere la dimensione epica della guerra senza conseguenze reali. I film di propaganda avevano già plasmato la cultura del pathos durante la Prima Guerra Mondiale. La nozione di "body vision" di Rutherford Hannay descrive la modalità visiva tattile e affettiva che produce empatia e adesione emotiva (Stojanova, 2017). Gli spettatori si identificano con figure eroiche, interiorizzando narrazioni di coraggio e opposizione morale. Ma questo potere di commuovere il pubblico ha un prezzo. Il cinema di guerra hollywoodiano si sviluppa in precisi momenti di crisi del consenso,



dopo il Vietnam, dopo l'11 settembre, quando lo Stato aveva bisogno di rilegittimare l'uso della forza davanti a un pubblico sempre più scettico. Questo non è casuale: non è il medium a determinare l'estetica, ma la struttura del potere in ogni epoca a selezionare quale linguaggio visivo sia più utile. L'estetica non accompagnava la politica: la produceva.

Eppure, il trattamento estetico della guerra solleva questioni etiche. Le strutture della trama, le colonne sonore e lo sviluppo dei personaggi spesso trasformano il conflitto in uno spettacolo epico dove l'eroismo prevale sull'orrore. Film come *Top Gun* (1986), *Black Hawk Down* (2001) e *Salvare il soldato Ryan* (1998) esemplificano questa logica. Attraverso colonne sonore enfatiche ed effetti sofisticati, generano esperienze sensoriali intense che desensibilizzano gli spettatori coinvolgendoli emotivamente nella glorificazione. *Top Gun* celebra paradigmaticamente il potere tecnologico e sensoriale della guerra. Scatti dinamici, fotografie saturate e colonna sonora riconoscibile si combinano per produrre immagini eroiche. La guerra è privata di conseguenze materiali, trasformata in uno spettacolo coreografato. Il corpo del pilota da combattimento diventa un'icona estetica di maestria. Come osserva Virilio, "la visione diventa un'arma": la percezione militarizzata, la guerra trasformata in totale esperienza estetica. *Top Gun* si allinea con la "società dello spettacolo" di Debord, il potere espresso attraverso l'immaginazione, rendendo la guerra non solo visibile ma anche seducente (Gök & Türker, 2024). Questo non significa che il pubblico sia passivo o ingannato. Significa piuttosto che l'estetica crea le condizioni in cui certi significati appaiono naturali e altri impensabili, rendendo la critica non impossibile, ma culturalmente più costosa. Non è irrilevante che *Top Gun* sia stato realizzato con la collaborazione diretta del Dipartimento della Difesa americano, che impose modifiche alla sceneggiatura in cambio dell'accesso alle attrezzature militari (Suid, 2002).

L'estetica eroica non era solo una scelta narrativa: era anche il prodotto di un interesse economico e istituzionale preciso, che mostra come l'estetizzazione della guerra non sia solo un fenomeno culturale ma anche economico e politico. Questo intreccio tra industria, istituzioni militari e produzione culturale costituisce una delle forze storiche che determinano quale grammatica estetica si affermi in ogni epoca. Il caso *Top Gun* non è un'anomalia: è la forma più visibile di un meccanismo che opera sistematicamente.

In ogni epoca analizzata, la grammatica estetica dominante non è emersa spontaneamente dalla cultura, ma è stata selezionata e sostenuta da interessi economici, militari e politici precisi: la struttura aristocratica greca che richiedeva la glorificazione del guerriero come condizione della propria coesione, lo Stato novecentesco che finanziava e censurava la produzione cinematografica nei momenti di crisi del consenso, l'industria dell'intrattenimento che monetizza il conflitto trasformandolo in genere di massa. Il registro estetico non galleggia sopra queste strutture: ne è il prodotto, e a sua volta le legittima. Il meccanismo è sempre lo stesso: chi controlla finanziamenti, distribuzione e accesso alle risorse determina quali rappresentazioni della guerra diventano visibili e quali restano marginali.

Il cinema funziona come un luogo cruciale dove si produce, si riproduce e si legittima la spettacolarizzazione della guerra. È qui che la guerra sopravvive come



costruzione visiva e simbolica. Un esempio lampante è rappresentato dal presidente Bush nel 2003, che si presentò vestito con una tuta da pilota e occhiali da sole, che ricordavano direttamente l'estetica di Top Gun (Boje, 2003). Il fatto che un presidente si vestisse da pilota di film non è solo anedddotico. Segnala qualcosa sul rapporto tra potere politico e cultura visiva alla fine del ventesimo secolo: la legittimità stessa era diventata cinematografica.

Governare significava apparire, e apparire significava prendere in prestito dal vocabolario visivo di cui i cittadini già si fidavano. La tuta da volo di Bush non diceva nulla sulla sua competenza come comandante in capo, ma diceva tutto sul tipo di autorità che voleva proiettare, l'autorità dell'eroe che agisce mentre gli altri osservano. Questo momento condensa una verità più ampia: quando il cinema aveva completamente sviluppato la sua estetica bellica, la leadership politica non poteva più permettersi di ignorarla. Lo spettacolo era diventato il palcoscenico su cui il potere esercitava la sua legittimità. Eppure, anche questo momento ora sembra la fine di un'epoca.

Lo schermo stava per rimpicciolirsi, e con esso il rapporto tra pubblico e immagine sarebbe cambiato di nuovo. Eppure, se il cinema offriva uno spettacolo controllato, spettatori nell'oscurità, che guardavano una narrazione finita, il passaggio ai media digitali cambia questo rapporto. Cosa cambia quando il pubblico non si limita più a guardare ma partecipa? Quando arrivano immagini di guerra tramite un feed, accompagnate da like e commenti? I codici estetici persistono, ma la funzione si trasforma. Il cinema offriva degli eroi da ammirare da lontano; le piattaforme digitali ci invitano a sentirci al loro fianco. Lo schermo diventa più piccolo, la connessione più intima, il confine tra spettatore e partecipante si sfoca.

Questo cambiamento inquadra l'analisi della comunicazione visiva di Zelensky.

Per vedere come sarà questa nuova relazione, basta osservare come un leader in tempo di guerra comunica oggi.

8. La costruzione estetica della guerra nel discorso visivo di Volodymyr Zelensky

All'interno di un ambiente mediatico iperconnesso, la guerra acquisisce un nuovo spazio simbolico: non più solo un evento militare o geopolitico, ma un prodotto comunicativo plasmato da media spettacolari. La domanda non è solo come Zelensky estetizzi la guerra, ma perché questa forma specifica di autenticità digitale sia diventata necessaria in questo momento storico. La risposta rinvia a una crisi strutturale della legittimità politica: in un'epoca in cui qualsiasi immagine può essere smentita in tempo reale, la spontaneità costruita diventa il registro più efficace. Se il cinema dava la guerra come spettacolo e richiedeva una sala, un proiettore e un pubblico disposto a sospendere l'incredulità, il digitale elimina queste mediazioni. L'estetizzazione non scompare: si fa più sottile, più personale e strutturalmente più difficile da mettere in discussione proprio perché sembra spontanea. Il passaggio dall'uscita cinematografica al feed Instagram non è solo un cambiamento di



piattaforma, ma un cambiamento fondamentale nel rapporto tra leader, immagine e pubblico. Esaminare la comunicazione visiva di Zelensky durante la guerra russo-ucraina offre un modo per osservare questa trasformazione. La sua immagine prende in prestito dai codici cinematografici ma fa qualcosa che il cinema non potrebbe fare: invita alla partecipazione, mette in atto l'intimità e si sviluppa in tempo reale. La questione non è se Zelensky estetizza la guerra; è chiaro che lo fa, ma che tipo di estetizzazione è questa, e cosa rivela su come il potere politico oggi opera attraverso le immagini. I due esempi che seguono sono stati scelti perché fotografano due momenti della stessa strategia: l'urgenza dell'inizio e la ritualità della resistenza consolidata. La grammatica eroica rimane la stessa, ma il registro cambia.

La guerra tra Russia e Ucraina, iniziata a febbraio 2022, rappresenta un caso emblematico di convergenza tra politica, immagine e comunicazione digitale. La strategia comunicativa di Zelensky si basa fortemente sulle piattaforme digitali, trasformando la leadership politica in una narrazione visiva globale. Instagram consente una comunicazione diretta con pubblici nazionali e internazionali. Attraverso video, immagini e messaggi, Zelensky combina informazioni, coinvolgimento emotivo e mobilitazione. I social network diventano un'estensione del campo di battaglia, dove la lotta simbolica si svolge parallelamente alle operazioni militari. Zelensky appare contemporaneamente come statista, protettore dei civili e partecipante ai rischi condivisi. Questa rappresentazione è caratterizzata da un'estetica deliberata di autenticità: abbigliamento informale, sguardo diretto e video autoregistrati trasmettono vicinanza e impegno. Col tempo, questa strategia si è evoluta da uno stile spontaneo a una più raffinata "iper-leadership", dove l'appeal emotivo e la coerenza narrativa sono accuratamente calibrati (Plazas Olmedo & López Rabadán, 2023). Queste strategie assumono una forma concreta in immagini specifiche che hanno circolato a livello globale. Un esempio paradigmatico: il video su Instagram del 25 febbraio 2022, che mostra Zelensky che cammina per le strade di Kiev con membri del governo. Il video, girato con un dispositivo amatoriale in formato paesaggio, utilizza una mediazione tecnica minima (Zelensky, 2022). Da una prospettiva semiotica, l'inquadratura ravvicinata e il tono conversazionale generano autenticità. L'illuminazione naturale notturna e l'abbigliamento militare rafforzano il codice visivo di responsabilità e resistenza. Il messaggio ripetitivo ("siamo qui", "siamo a Kiev") svolge una funzione rituale paragonabile a formule epiche. Simbolicamente, questa scena ricorda una narrazione epica. Proprio come Ettore si rivolge alla comunità dalle mura di Troia, Zelensky si posiziona davanti alla città assediata, incarnando la leadership attraverso la presenza fisica. I segni visivi, verbali e gestuali trasformano il video in un atto estetico. La presenza del leader diventa un'immagine di resistenza, rafforzando la guerra come esperienza significativa condivisa piuttosto che come evento lontano. Questo schema di leadership visiva si è solo intensificato con il proseguire della guerra. Ciò che rende questo caso teoricamente rilevante non è solo che Zelensky usi l'estetica, ogni leader lo fa, ma che lo faccia in un contesto in cui il pubblico può verificare, contraddire e riformulare le immagini in tempo reale. Questa condizione non elimina la funzione di legittimazione dell'estetica, ma la rende strutturalmente più fragile e più urgente.



Un esempio più recente: il post di Zelensky del 12 dicembre 2024 in cui consegna medaglie ai militari, illuminato da una luce soffusa. Immagini significative lo mostrano con un telefono, che si autoregistra annunciando la riconquista territoriale. Composizione visiva, primo piano di Zelensky, abbigliamento militare, pugno alzato, enfatizzano forza, vittoria e resistenza. La comunicazione diventa epica: il conflitto rappresentato come un evento eroico, il leader emerge come simbolo di coraggio. Questo rimodella la posizione del pubblico. Quando un leader compie eroismo in tempo reale, gli spettatori guardano una storia di cui sono invitati a sentirsi parte. Il selfie con i soldati, i video notturni dalla strada, la cerimonia di premiazione filmata su telefono, ogni formato dice: sei qui con me. Questa non è la distanza del cinema, ma l'intimità del feed. E l'intimità abbassa la guardia, sostituendo la distanza critica con la vicinanza emotiva, rendendo più difficile mettere in discussione strategie o costi. Niente di tutto questo è accidentale. Ogni elemento è accuratamente orchestrato. Nonostante l'apparente semplicità, questi video sono costruiti con cura secondo i principi cinematografici. Illuminazione, movimento della macchina da presa, montaggio e sottotitoli contribuiscono a una narrazione visiva coerente che genera empatia e partecipazione (Plazas Olmedo & López Rabadán, 2023). La guerra funziona non solo come contesto comunicativo, ma anche come nucleo narrativo.

Il discorso visivo di Zelensky mobilita *ethos*, *pathos* e identificazione collettiva, trasformando la leadership politica in una mediazione estetica capace di legittimare il potere. La specificità del contesto digitale non è solo tecnologica: emerge in un'epoca in cui la legittimità politica si costruisce in tempo reale, davanti a un pubblico globale che può dissentire con un clic. L'estetizzazione digitale risponde a questa fragilità del consenso con l'intimità, la partecipazione e l'autenticità, strumenti retorici nuovi per un problema antico.

Questa fusione di autenticità, eroismo e partecipazione si discosta dalla rappresentazione cinematografica in due modi. Innanzitutto, dove il cinema offriva narrazioni finite con eroi completi, l'immagine di Zelensky si dispiega in tempo reale. In secondo luogo, le piattaforme digitali permettono ai leader di parlare direttamente, senza mediazione in studio. L'immagine sembra personale, intima, eppure questa spontaneità è essa stessa una costruzione, calibrata per produrre autenticità. Ciò che emerge è una nuova modalità di estetizzazione: prendere in prestito codici cinematografici abbandonando la distanza cinematografica, sostituire l'eroe epico con un leader accessibile, la grande narrazione con la storia che si sviluppa, lo spettacolo con il selfie. La guerra diventa non qualcosa da osservare da lontano, ma qualcosa a cui partecipare, apprezzare e condividere di volta in volta. L'Instagram di Zelensky rappresenta una versione dell'estetizzazione digitale. Ma la partecipazione alle immagini di guerra non si limita più a seguire un leader, coinvolge direttamente milioni di utenti.

9. Guerra estetizzata in un solo clic

Ogni mezzo considera il pubblico in modo diverso. Gli ascoltatori dell'Iliade si radunarono per ascoltare la storia completa. Gli spettatori del cinema sedevano



nell'oscurità, guardando immagini che non potevano toccare. I social media introducono qualcos'altro: uno spazio dove la guerra non solo viene vista, ma condivisa, commentata e diffusa. Questa sezione chiede cosa cambia quando l'estetizzazione diventa partecipativa. Le piattaforme digitali trasformano gli individui in testimoni permanenti, coinvolti nella continua circolazione del conflitto. La guerra diventa una costruzione simbolica condivisa: un'esperienza che sfuma il confine tra realtà e rappresentazione, anche se la confusione non è mai totale, la violenza materiale interrompe continuamente il quadro digitale. La glorificazione si adatta ai ritmi della comunicazione digitale. Attraverso immagini, brevi video e formati testuali, la guerra viene narrata secondo codici di immediatezza e impatto emotivo che caratterizzano i social network. Instagram, X e TikTok amplificano la dimensione spettacolare, favorendo rappresentazioni visivamente suggestive facilmente condivisibili e che generano un'identificazione rapida. Gli algoritmi delle piattaforme premiano i contenuti ad alto impatto emotivo, selezionando quale immagine della guerra circola e quale scompare, si tratta della stessa logica del Dipartimento della Difesa con Top Gun, ma gestita da interessi commerciali anziché militari. Un esempio rivelatore: il tweet della NATO del 23 febbraio 2023, che si riferisce al conflitto russo-ucraino: "L'Ucraina ospita una delle grandi epopee di questo secolo" (NATO, 23 febbraio 2023). Il termine "epopea", tradizionalmente associato alla poesia eroica, reintroduce un quadro narrativo classico all'interno di un contesto digitale.

Il conflitto è presentato come una storia di eroismo e chiarezza morale, riecheggiando il mito pur adottando la brevità del linguaggio dei social media. Il tweet richiama personaggi della cultura popolare: "Siamo Harry Potter e William Wallace, Inna V e Han Solo; stiamo scappando da Shawshank e facendo esplodere la Morte Nera; stiamo combattendo con Yarkon Hen e sfidando Thanos." Questa strategia intertestuale fonde la comunicazione politica con universi fittizi familiari a un pubblico globale. Questo riferimento giocoso alla cultura popolare ha implicazioni serie. La guerra viene tradotta in una costellazione narrativa di eroi e antagonisti riconoscibili, dove la sofferenza e l'ambiguità morale sono relegate sullo sfondo. Questa cancellazione non è neutra. Quando il conflitto viene narrato attraverso il linguaggio di Harry Potter e Star Wars, la complessità svanisce. Non c'è spazio per civili intrappolati tra fronti, soldati che sono anche vittime o soluzioni politiche che richiedono compromesso. La struttura eroica richiede linee chiare, e linee chiare producono nemici chiari.

Questo è il pericolo politico dell'estetizzazione in forma digitale: non rende semplicemente la guerra guardabile; rende certi esiti impensabili. Una guerra presentata come epica non può finire con una negoziazione; le epiche finiscono con la vittoria. Un leader inquadrato come eroe non può essere messo in discussione, gli eroi vengono seguiti. Il registro estetico non accompagna solo la guerra; scrive possibili finali. Cosa significa descrivere il conflitto che coinvolge uccisioni forzate come "epico"? Prendendo in prestito dal linguaggio dell'intrattenimento, le narrazioni digitali rischiano di trasformare la guerra in uno spettacolo consumabile, con violenza estetizzata e distaccata dalle conseguenze materiali. Le conseguenze vanno oltre il modo in cui immaginiamo la guerra, fino a come viviamo il nostro ruolo in essa. Nei social media, la guerra è sempre più percepita come un'esperienza gloriosa



e condivisibile. Le immagini circolano con slogan, hashtag e cornici simboliche che incoraggiano l'allineamento emotivo piuttosto che la distanza critica. L'estetica della guerra opera attraverso l'immediatezza e la ripetizione, rafforzando l'immaginazione collettiva dove il conflitto appare come destino, performance e necessità morale. Dall'Iliade a Zelensky fino alla narrazione digitale, la guerra si conferma come linguaggio estetico e simbolico, ma questa grammatica non si è ancora fermata. Il suo fascino persiste perché le immagini mantengono la distanza, permettendo che la violenza venga vista e condivisa senza essere pienamente affrontata. I social media non eliminano l'antica logica della glorificazione, ma ne trasformano la natura. Dove il cinema offriva uno spettacolo controllato e Zelensky una testimonianza intima, le piattaforme introducono qualcosa di nuovo: la guerra come flusso di contenuti partecipativi. La differenza sta nel modo in cui il significato viene prodotto. Le immagini circolano attraverso le reti, accumulando like, retweet e commenti che influenzano la visibilità. Un singolo post può essere incorniciato e riformulato da migliaia, ogni interazione aggiunge interpretazione. La guerra diventa non solo una narrazione consumata, ma una costruita collettivamente in tempo reale. Questo introduce un paradosso: più partecipiamo alla condivisione di immagini di guerra, aggiungiamo hashtag, esprimiamo solidarietà, più ci immergiamo nella sua logica estetica. Non siamo più pubblici ma attori dello spettacolo, complici della trasformazione che traccia l'articolo. L'hashtag non sostituisce il mito; diventa la sua forma contemporanea, scritta non da poeti ma da milioni di persone che scorrono, cliccano, sentono. Ciò che rivela è che l'antica logica della glorificazione non è scomparsa. Ha semplicemente trovato nuovi autori, cioè noi. In termini durandiani, l'hashtag è il nuovo dispositivo attraverso cui l'immaginario bellico si attualizza e si trasmette collettivamente, riproducendo le stesse strutture simboliche dell'eroismo che Omero affidava alla performance orale (Durand, 1993). Questa logica partecipativa trova oggi un ulteriore sviluppo con l'emergere dell'intelligenza artificiale generativa come nuovo attore nella produzione dell'immaginario bellico. In questo contesto le tecnologie digitali e l'intelligenza artificiale producono rappresentazioni del conflitto visivamente realistiche ma orientate all'intensificazione emotiva: immagini e suoni generati algebricamente riprendono e amplificano la tradizione estetica della forza e della bellezza bellica, traducendola in un racconto sensorialmente immersivo che si avvicina al reale più di qualsiasi medium precedente. Ciò che rende questo fenomeno particolarmente rilevante non è solo la falsificazione in sé, ma la sua accettazione consapevole: la logica algoritmica delle piattaforme crea le condizioni in cui il dubbio sulla rappresentazione, 'questa immagine mostra davvero quello che è successo?', non interrompe la circolazione dell'immagine ma la accompagna, normalizzando una soglia sempre più bassa tra reale e simulato (Chesney e Citron, 2019). Si apre così una nuova fase nella storia della rappresentazione della guerra: il conflitto diventa al tempo stesso più distante, perché mediato da una costruzione artificiale che non rinvia ad alcun evento accaduto, e più vicino, perché quella costruzione parla direttamente alle emozioni con una precisione sensoriale inedita. In questa sovrapposizione tra realtà e messa in scena, l'immaginario epico contemporaneo si consolida ulteriormente: l'estetizzazione non è mera ornamentazione, ma un dispositivo politico e culturale

che plasma la percezione collettiva e contribuisce alla legittimazione della violenza attraverso nuovi linguaggi, anche quando quella violenza non è mai avvenuta.

Conclusione

Questo articolo ha tracciato la rappresentazione della guerra attraverso l'epica, il cinema e i media digitali, e ne risulta che non si tratta di una semplice storia di continuità, ma di qualcosa di più stratificato. Sì, gli elementi persistono: la cornice eroica, la seduzione visiva, la trasformazione della violenza in significato. Ma la persistenza non è la stessa cosa della monotonia. Ogni mezzo rimodella ciò che eredita, e questa rimodellazione conta. L'estetizzazione dell'Iliade servì una cultura di narrazione orale e aristocrazia guerriera; il cinema serviva un pubblico di massa e progetti nazionalisti; i media digitali servono un mondo di partecipazione, influenza e visibilità algoritmica. La grammatica può essere riconoscibile, ma le sue funzioni cambiano. Queste trasformazioni non sono casuali né puramente tecnologiche. Ogni riconfigurazione dell'estetica bellica risponde a condizioni storiche specifiche: l'epica omerica nasce in società aristocratiche dove la glorificazione del guerriero è necessità politica in assenza di stato centralizzato; il cinema hollywoodiano si sviluppa in momenti precisi di crisi del consenso, quando lo Stato ha bisogno di rilegittimare l'uso della forza; la comunicazione digitale emerge in un'epoca in cui la legittimità politica si costruisce in tempo reale davanti a un pubblico globale capace di dissentire con un clic. Non è il medium a determinare l'estetica: è la struttura del potere in ogni epoca a selezionare quale medium e quale grammatica siano più utili.

Ciò suggerisce che l'estetizzazione della guerra sia meglio intesa non come una singola struttura persistente, ma come un repertorio, un insieme di strategie simboliche che ogni epoca adatta ai propri bisogni e tecnologie. Il repertorio persiste, ma le sue esecuzioni variano. Ciò che l'Iliade fa con onore e gloria, il cinema lo fa con lo spettacolo e l'immersione, e i media digitali con l'intimità e la partecipazione. Ogni versione oscura la violenza a modo suo, costruisce il consenso attraverso i propri meccanismi e apre possibilità di resistenza che le forme precedenti non avrebbero mai potuto immaginare. Questo quadro ci aiuta a vedere il modello più ampio senza semplificarlo eccessivamente. Tutto ciò non nega che l'estetizzazione continui a plasmare il modo in cui la guerra viene percepita e legittimata.

Ma l'analisi qui proposta porta a una conclusione più sfumata: l'attrattiva estetica della guerra non è un'essenza senza tempo che sopravvive immutata, ma un linguaggio culturale che deve essere costantemente rinnovato. Ogni nuovo mezzo non si limita a ripetere vecchi schemi; li traduce, e la traduzione comporta sempre perdita, guadagno e trasformazione. Capire questo ci permette di porci domande migliori: non solo "la guerra persiste come estetica?" ma "come fa ogni epoca a rendere la guerra bella a modo suo, e cosa ci chiede questa bellezza?" Nel panorama mediatico odierno, la guerra non si combatte più solo attraverso strategie militari; viene condivisa, commentata e trasformata in uno spettacolo mediatico. Questa trasformazione fonde l'estetica eroica con la logica delle immagini, rendendo la guerra globale, immediata, partecipativa e ambigua. Ciò che cambia non è la



sostanza simbolica, ma il linguaggio. Dalla narrazione orale allo spettacolo cinematografico fino alle forme digitali interattive, il conflitto viene continuamente riarticolato attraverso codici estetici che cercano identificazione e consenso. Le implicazioni per il modo in cui viviamo con le immagini di conflitto sono profonde. La guerra contemporanea si costruisce attraverso immagini pensate per generare appartenenza piuttosto che distanza, coinvolgimento emotivo piuttosto che distacco critico. L'immagine diventa uno strumento di potere, capace di plasmare la percezione e trasformare la violenza in un linguaggio visivo accettabile.

La spettacolarizzazione rivela una tensione persistente tra realtà e rappresentazione. Esperienza vissuta e narrazione mediata si sovrappongono, sfumando dolore e performance, tragedia e narrazione.

Comprendere la metamorfosi estetica della guerra significa leggere la storia umana attraverso i suoi dispositivi simbolici: mito, arte, propaganda, cinema e media digitali. Ogni epoca produce la propria immagine di conflitto, eppure tutte condividono l'impulso di dare alla violenza una forma visiva e narrativa, trasformandola in linguaggio, memoria e identità. La guerra sopravvive non solo come fenomeno politico o militare, ma anche come forma estetica di potere, continuamente rimodellata dai media attraverso cui è rappresentata. Tracciando la continuità tra rappresentazione epica, cinema e partecipazione digitale, questo studio suggerisce che la guerra non è stata superata nella sua dimensione simbolica. Continua a rigenerarsi attraverso i linguaggi visivi e narrativi del presente.

I casi analizzati suggeriscono che l'estetizzazione operi come un repertorio simbolico adattabile, non come una struttura immutabile. Ciò che cambia passando dall'epica al cinema al digitale non è la funzione dell'estetizzazione, costruire consenso e legittimare la violenza, ma il rapporto tra immagine e pubblico: da ascoltatori passivi a spettatori immersivi a partecipanti attivi. Questa trasformazione del pubblico è la vera discontinuità che l'analisi ha tracciato. A questo si aggiunge un contributo che distingue questo studio dalla letteratura precedente sull'estetizzazione bellica: l'identificazione di una fase inedita, quella delle rappresentazioni generate dall'intelligenza artificiale, in cui la logica del repertorio raggiunge il suo punto estremo. Se ogni medium precedente estetizzava eventi reali, l'IA estetizza eventi che non sono mai accaduti, eppure continua a produrre consenso, emozione e identificazione. Questo non è solo un problema tecnico di autenticità: è una trasformazione strutturale nel rapporto tra immagine, violenza e percezione collettiva, con implicazioni che la ricerca futura dovrà affrontare in modo sistematico.

Il contributo teorico di quest'opera consiste nel mettere in relazione tradizioni di studio spesso considerate separatamente: epica, cinema di guerra e comunicazione digitale, evidenziando la continuità dei codici estetici attraverso cui la guerra è simbolicamente rappresentata e legittimata in ogni epoca. Dal punto di vista degli studi sui media, le piattaforme digitali non introducono una rottura radicale con le precedenti forme di rappresentazione della guerra, ma accelerano e condensano i loro meccanismi estetici, intensificando il coinvolgimento emotivo e la partecipazione simbolica. Per gli studi sulla pace, questo approccio suggerisce la necessità di considerare le dimensioni simboliche e visive del conflitto come elementi centrali



nella costruzione del consenso e nella normalizzazione della violenza, ampliando il focus oltre le semplici dinamiche politiche e militari. Dimensioni economiche, come l'industria dell'intrattenimento che monetizza le narrazioni belliche, e dimensioni sociali, come la costruzione dell'identità nazionale attraverso il nemico, restano sullo sfondo di questa analisi e costituiscono direzioni di sviluppo per ricerche future. Una maggiore consapevolezza dei dispositivi estetici attraverso cui la guerra è narrata e condivisa può essere un primo passo per decostruire le logiche simboliche che facilitano la sua accettazione sociale, aprendo spazi per una riflessione critica sulle forme contemporanee di legittimazione della violenza.

Tutto ciò non significa che l'analisi sia completa. Il presente studio si è concentrato su casi emblematici e non pretende di esaurire la varietà delle rappresentazioni contemporanee del conflitto. Ricerche future potrebbero estendere l'analisi a contesti non occidentali o a forme emergenti di mediazione algoritmica, approfondendo il ruolo delle piattaforme nella produzione e circolazione di immagini di guerra. In questo senso, una consapevolezza critica dell'estetica della guerra rappresenta anche una potenziale base per una cultura della pace capace di mettere in discussione e decostruire le narrazioni visive della violenza.



Bibliography

- Aiello G. (2020), "Visual semiotics: Key concepts and new directions", in Pauwels L., Mannay D. (eds.), *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*, Los Angeles, SAGE, 367-380.
- Arendt H. (1958), *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press.
- Armitage J. (2011), *Virilio Now*, Cambridge, Polity Press.
- Autieri L., Di Gesù M., Tedesco S. (a cura di) (2015), *Cultura in guerra. Dibattiti, protagonisti, nazionalismi (1870-1922)*, Roma, Carocci.
- Boccalon R. (2025), "Ecce Homo. Riflessioni sulla guerra, la mente e l'arte", *Psicoanalisi e Sociale*, 13 febbraio.
- Bogdańska O. (2014), "Terrible Beauty: Aesthetics of Death in Polish and Japanese War Literature", *IAFOR Journal of Literature & Librarianship*, 3(1): 93-113.
- Boje, D. M. (2003). Bush come Top Gun: decostruzione delle immagini teatrali visive. *Journal of organizational change. Management*
- Bottici C. (2014), *Imaginal Politics: Images beyond Imagination and the Imaginary*, New York, Columbia University Press.
- Boulding E. (2000), *Cultures of Peace: The Hidden Side of History*, Syracuse, NY, Syracuse University Press.
- Bros V., Gatica-Perez D. (2025), "Decoding Community Proximity Discourse: A Mixed-Methods Comparative Analysis of Online Local and National Newspapers in Romandy, Switzerland", *PLOS ONE*, 20(8): e0328059.
- Campbell R. (2018), "Drone Film Theory: The Immanentisation of Kinocentrism", *Media Theory*, 2(2): 52-78.
- Caputo R. (2022), "L'estetizzazione della guerra", *La Città Futura*, 15 luglio.
- Chesney R., Citron D. K. (2019), "Deep Fakes: A Looming Challenge for Privacy, Democracy, and National Security", *California Law Review*, 107(6): 1753-1820.
- Chouliaraki L. (2006), "The Aestheticization of Suffering on Television", *Visual Communication*, 5(3): 261-285.
- Cubitt S. (2014), *The Practice of Light: A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*, Cambridge, MA, MIT Press.



- Debord G. (2024), *The Society of the Spectacle* (trad. K. Knabb), Oakland, CA, PM Press.
- Durand G. (1993), "The Implication of the Imaginary and Societies", *Current Sociology*, 41(2): 17-32.
- Galimberti U. (2003), "A chi piace la guerra", *La Repubblica*, 24 gennaio.
- Gök A., Türker G. (2024), "Eğlence olarak savaş ve savaşın estetize edilmesi" [La guerra come intrattenimento e l'estetizzazione della guerra: impatto dei film a tema bellico], *Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(1): 1-19.
- Hedges C. (2002), *War Is a Force That Gives Us Meaning*, New York, PublicAffairs.
- Huppertz D. J. (2011), "Roland Barthes, Mythologies", *Design and Culture*, 3(1): 85-100.
- La Rocca D. (ed.) (2014), *The Philosophy of War Films*, Lexington, KY, University Press of Kentucky.
- Locicero, G. D. (2010). La politica vettoriale e l'estetica della scomparsa.
- Marinetti F. T. (1915), *Guerra sola igiene del mondo*, Milano, Edizioni Futuriste di "Poesia".
- McCosker A. (2005), "Suffering with Honour: The Visual Brutality of Realism in the Combat Film", *Scope*, (2).
- McSilvan (2022), "La nuova estetica della guerra", *Code Red*, 23 aprile.
- Merriam-Webster (s.d.), "Glorification", Merriam-Webster Dictionary.
- Mileschi C. (2003), "La guerra è uno scontro di energie spirituali: estetica ed estetizzazione della guerra in Carlo Emilio Gadda", *Bollettino '900*, (1).
- NATO [@NATO] (2023), "Ukraine is hosting one of the great epics of this century" [Tweet], X, 23 febbraio.
- Nelson J. S. (2005), "Political Rhetorics for Film: Argument through Experience in War Movies", *Poroi*, 4(2).
- Plazas-Olmedo M., López-Rabadán P. (2023), "Selfies and Speeches of a President at War: Volodymyr Zelensky's Strategy of Spectacularization on Instagram", *Media and Communication*, 11(2): 188-202.
- Powell L. (2014), "Glorification of the Military in Popular Culture and the Media", in

Forte M. C. (ed.), *Good Intentions: Norms and Practices of Imperial Humanitarianism*, Montréal, Alert Press, 167-184.

Rose G. (2022), *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*, Londra, SAGE.

Sabbar S., Emamzadeh Z. (2017), "How Can Cinema Justify Wars? A Qualitative Study on War Justification in American Cinema", *Journal of Politics and Law*, 10(1): 18-29.

Siqueira, L. C., & Braga, M. D. C. (2025). Metodo per analizzare rappresentazioni grafiche basate su elementi verbali. Infodesign (2017)

Stojanova C. (2017), "The Great War: Cinema, Propaganda, and the Emancipation of Film Language", *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 14: 131-156.

Suid L. H. (2002), *Guts and Glory: The Making of the American Military Image in Film*, Lexington, KY, University Press of Kentucky.

Tramma S. (2007), "Educare alla guerra, educare alla pace", in Tramma S. (a cura di), *Pace e guerra. Questioni culturali e dimensioni educative*, Milano, Guerini Studio, 87-114.

Unione delle Associazioni Internazionali (UIA) (s.d.), "Glorificazione della guerra", in *Enciclopedia dei Problemi Mondiali e del Potenziale Umano*.

Virilio P. (1989), *War and Cinema: The Logistics of Perception* (trad. P. Camiller), Londra, Verso.

Wunenburger J.-J. (2007), *La vita delle immagini*, Milano, Mimesis.

Zelensky, V. [@zelenskyofficial]. (2022, 25 febbraio). [Video Instagram]. Instagram.



Dalla Cattedrale all'Anticristo. L'immaginario del *ressentiment* del pensiero neoreazionario

Fabrizio Arcuri

fabrizio.arcuri@unibg.it

Dipartimento di Scienze Aziendali | Università degli studi di Bergamo



212

Abstract

From the Cathedral to the Antichrist. The Imaginary of Ressentiment of Neo-Reactionary Thought.

Recent studies have defined neo-reactionary thought as a constellation of diverse ideologies and narratives that are sometimes in conflict with one another but united by common enemies. This essay interprets certain themes in neo-reactionary thought as a specific social imaginary fueled by *mimetic resentment* within the context of a religion-intensified culture war. From a methodological level, this paper presents a theoretically grounded interpretive qualitative analysis of a corpus of texts by Curtis Yarvin, Nick Land, and Peter Thiel, selected on the basis of the research question. The most important concepts of the selected texts are analyzed according to three categories: "Orthodoxy," "Heresy," and "Reaction." The aim is to outline a mapping, albeit partial, based on the interpretation developed.

Keywords

Neo-Reactionary | Ressentiment | Social Imaginary | Cultural Wars | Mimetic Theory

1. Introduzione



Il pensiero della neoreazione (NRx) è stato definito come una particolare controcultura della destra radicale. Esso si presenta come una costellazione di ideologie e narrazioni eterogenee, talvolta in conflitto tra loro, ma legate da obiettivi convergenti e, soprattutto, nemici comuni (Burrows, 2018; Cancelli, 2019; Castellani, 2025; Gaggi, 2025; Guariento, 2017; Hui, 2025; Miranda 2026; Miranda, Venanzoni, 2025; Venanzoni, 2025).¹ Nel variegato numero di autori, blogger, pensatori e imprenditori (Miranda 2026; Miranda, Venanzoni, 2025; Mulieri, 2025; Venanzoni, 2025), due, in particolare, sembrano costituire i riferimenti all'origine del pensiero neoreazionario, nello specifico del suo nucleo filosofico denominato *Illuminismo oscuro*. Da una parte, Curtis Yarvin (con l'appellativo di Mencius Moldbug nel suo primo blog *Unqualified Reservations*) che mira allo stravolgimento dell'apparato democratico-istituzionale, sostituendolo con una forma di governo corporativa dominata da figure carismatiche, a metà tra i CEO delle multinazionali e i monarchi del passato. Dall'altra, il filosofo accelerazionista Nick Land, il quale promuove uno sviluppo irrefrenabile del capitalismo, concependolo come una forza impersonale e tecnologica orientata a oltrepassare l'essere umano (Bovalino, 2025; Burrows, 2018; Cancelli, 2019; Castellani, 2025; Dove, 2026; Guariento, 2017; Hui, 2025; Miranda 2026; Miranda, Venanzoni, 2025; Mulieri, 2025; Noys, 2025; Venanzoni, 2025). Ad ogni modo, negli ultimi tempi, specialmente nel dibattito mediatico, sembra un'altra la figura più popolare legata alla *tecnodestra* e alla NRx: Peter Thiel. Le sue conferenze incentrate sul trionfo imminente dell'Anticristo (Bullard, 2026; Santi, 2026), le polemiche suscitate dall'influenza delle sue aziende, in particolare da *Palantir* e dal suo recente *Manifesto* pubblicato sul social X (Bovalino, 2025; Burrows, 2018; Gaggi, 2025; Miranda 2026; Miranda, Venanzoni, 2025; Mulieri, 2025; Venanzoni, 2025), i suoi riferimenti politici e filosofici, su tutti René Girard (Leslie, 2025; Palaver, 2024; Perret, 2025) e, non da ultimo, le sue dichiarazioni critiche sulla democrazia lo rendono uno dei personaggi più controversi del momento.

Nonostante alcune differenze a livello teorico, comunicativo e strategico, i tre autori sembrano convergere su una critica feroce delle istituzioni democratiche, della cultura *woke* progressista, del potere dello Stato e dell'influenza di certi media (Burrows, 2018; Cancelli, 2019; Castellani, 2025; Dove, 2026; Guariento, 2017; Hui, 2025; Miranda 2026; Miranda, Venanzoni, 2025; Mulieri, 2025; Noys, 2025; Venanzoni, 2025). Tutti questi elementi costituirebbero, secondo loro, un'ideologia dominante tanto negli Stati Uniti quanto a livello globale. Una vera e propria "fede" che rischia di portare il mondo alla rovina e a cui bisogna rispondere con visioni e reazioni che il pensiero mainstream di sinistra può considerare eretiche e pericolose.

La loro, pertanto, sembra configurarsi come una sorta di guerra culturale (Cangiano, 2024) che, nata e sviluppata online (Nagle, 2017), appare ora grado di

¹ Il presente lavoro è realizzato nell'ambito del progetto TRANSET del Dipartimento di Scienze Aziendali dell'Università degli studi di Bergamo, dipartimento di eccellenza per il periodo 2023-2027, ai sensi della legge n. 232 del 2016.



influenzare le dinamiche sociali, culturali e geopolitiche (Castellani, 2025; Hui, 2025; Miranda 2026; Miranda, Venanzoni, 2025; Mulieri, 2025; Noys, 2025; Venanzoni, 2025). Si tratta di una contesa che mirerebbe alla conquista dell'egemonia culturale (Colombo, Rebughini, 2025) attraverso l'affermazione di un particolare immaginario che, sia nella critica ai nemici che nelle proposte avanzate, risulta adoperare specifiche immagini e narrazioni religiose.

In base a tali considerazioni, il presente lavoro si pone la seguente domanda di ricerca: è possibile interpretare il pensiero neoreazionario, così come emerge nelle teorie dei tre autori, come una particolare configurazione di immaginario sociale alimentato dal *ressentiment mimetico* nel contesto di una guerra culturale religiosamente intensificata? A partire dalle riflessioni di Friedrich Nietzsche e Max Scheler, il *ressentiment* viene infatti inteso come una condizione longeva e intensa di impotenza, suscettibile di sfociare in vittimismo, paranoia e violenza nei confronti dei nemici percepiti o immaginati. Una condizione a cui segue una trasvalutazione morale dei valori, la quale può avere rilevanti implicazioni a livello psicologico, sociale, culturale e politico (Brown, 1995; Capelos, Salmela, Talalakina, Cotena, 2024; Capelos, Demertzis, 2022; Demertzis, Papadoudis, Capelos, 2022; Tomelleri, 2009; 2015; 2023). Un'esperienza, pertanto, in grado di influenzare, criticare o affermare particolari configurazioni di immaginario sociale, in particolare nella società digitale (Arcuri, 2025). Più precisamente, il presente contributo intende adottare proprio la prospettiva di uno degli autori più accostati alla tecnodestra e alla NRx, vale a dire la teoria mimetica di René Girard. La concezione girardiana di *ressentiment mimetico* consente, infatti, di analizzare il risentimento e gli immaginari da esso alimentati come particolari relazioni imitative che possono comportare intensificazioni di rivalità, gogna di capri espiatori, performance vittimistiche e accelerazioni della violenza sociale scaturenti dalla crisi della dimensione del sacro (Arcuri, 2026; Girard, 1999; 2007; Tomelleri, 2009; 2015; 2023).

Il lavoro è suddiviso in tre paragrafi.

Il primo rappresenta una ricognizione teorica su immaginario sociale, desiderio mimetico, risentimento, guerre culturali religiosamente intensificate e accelerazione.

Il secondo si concentra sul pensiero neoreazionario e, nello specifico, sullo stile e le tematiche principali di Yarvin, Land e Thiel.

Nel terzo, dedicato alla metodologia e alla ricerca empirica, viene intrapresa un'analisi qualitativa di alcuni dei concetti ripresi da testi ritenuti particolarmente rilevanti dei tre autori, selezionati sulla base della domanda di ricerca. L'obiettivo non è ricostruire in modo esaustivo l'intero pensiero neoreazionario o quello dei tre autori, ma tracciare, sulla base dell'interpretazione elaborata, una prima, seppur parziale, mappatura di alcuni dei concetti emergenti più rilevanti.

2. Prospettive teoriche

2.1 Immaginario sociale e mimesi

Nel tentativo di rispondere alla domanda di ricerca, bisogna innanzitutto comprendere i nessi tra la prospettiva girardiana e quella degli studi sull'immaginario sociale. Tale relazione teorica si ritiene possa offrire un punto di vista privilegiato per comprendere e interpretare le narrazioni delle guerre culturali alimentate dal *ressentiment mimetico* (Arcuri, 2025; 2026).

Secondo la prospettiva di Castoriadis (1975), le società sono create da significazioni immaginarie che arrivano a costituire le istituzioni e a influenzare la vita quotidiana, le relazioni, i progetti e la componente materiale degli scambi sociali. Si delinea, dunque, un processo di auto-istituzione della società. Ciò nonostante, si rende necessario obliare e ignorare il processo di costruzione sociale che porta alla formazione e all'organizzazione delle significazioni, venendo giustificate come verità eterne, naturali e immutabili. La riflessione di Castoriadis sembra divergere su molti punti da quella di René Girard, come emerge in un dibattito tra i due (Castoriadis, Girard, 1983). Girard, infatti, riconduce l'origine dell'ordine sociale a una dinamica mimetico-vittimaria, nella quale la violenza collettiva viene contenuta attraverso il sacro, vale a dire per mezzo del meccanismo del capro espiatorio. Ad ogni modo, l'efficacia di quest'ultimo viene dissolta dalla rivelazione cristiana, influenzando in maniera decisiva la modernità occidentale. Allo stesso tempo, l'umanità si ritrova senza mezzi adeguati a gestire la violenza mimetica, con il rischio, nell'età contemporanea, di scatenare una brutalità globale apocalittica. Da una parte, quindi, Castoriadis concepisce l'auto-istituzione immaginaria della società; dall'altra, Girard delinea l'origine mimetica e sacrificale del sociale. Tuttavia, nel corso del loro confronto, Castoriadis arriva a formulare una critica ben mirata della prospettiva girardiana. A suo giudizio, la teoria mimetica presuppone individui già socializzati, dotati di linguaggio, ossia immersi in un universo di significazioni e di oggetti già socialmente codificati. Di conseguenza, risulta possibile comprendere le relazioni mimetiche e la loro possibile deriva violenta, fino all'atto estremo del linciaggio collettivo, soltanto a partire dalla cornice dell'immaginario sociale creato e affermato dall'auto-istituzione della società. Proprio l'immaginario sociale, in tal senso, attribuisce un determinato valore a oggetti, ruoli, status, simboli e comportamenti, fomentando al contempo i processi di stigmatizzazione e di esclusione di chi detiene posizioni o attributi considerati inferiori. Tali attribuzioni delle significazioni immaginarie orientano e alimentano le relazioni imitative e i possibili conflitti mimetici.

La riflessione di Castoriadis sembra, dunque, fornire alla teoria girardiana uno sfondo teorico in cui collocare le fluttuazioni sociali della mimesi. Al contempo, risulta possibile rivedere la prospettiva di Castoriadis proprio attraverso la dinamica del conflitto che Girard descrive nelle sue opere. Secondo Colombo e Rebughini (2025), è possibile riscontrare un limite nella concezione castoriadiana dell'immaginario come "creazione *ex nihilo*": il rischio, infatti, è quello di sganciare la creatività collettiva dal





suo contesto storico-sociale e di attenuare il legame fra critica dell'esistente e produzione di alternative. Bisogna, sostengono, soffermarsi sul potenziale critico dell'immaginario, vale a dire sulla capacità di partire da un aspetto insoddisfacente del presente per produrre nuovi orizzonti di futuro. Da questa prospettiva, l'immaginario sociale rappresenta un campo di battaglia in cui differenti e spesso opposte visioni sul sociale si scontrano per affermare la loro idea di ordine naturale, giusto ed efficiente; in tal senso, il "battleground" (ivi: 122) dell'immaginario coincide con una lotta di potere politica alimentata dalla critica dell'ordine esistente e delle proposte avversarie, all'interno di una contesa in cui c'è in gioco l'egemonia culturale di gramsciana memoria. Più specificatamente, si tratta del tentativo della conquista di un'egemonia che non si limita al trionfo di una visione critica e alternativa, ma che mobilita pratiche prefigurative di tipo politico. Le "*prefigurative politics*" (ivi: 128) consistono in una modalità affermativa dell'azione critica che mira a rendere parzialmente reale, già a livello locale e quotidiano, ciò che sul piano simbolico è ancora potenziale. Un obiettivo da raggiungere mobilitando i pubblici attraverso il coinvolgimento emotivo. Tra le esperienze emotive colpite, si ritiene fondamentale esaminare in questa sede il *ressentiment*, in particolare nella sua accezione mimetica, "integrando" in tal senso la prospettiva di Castoriadis con quella di un conflitto mimetico nel campo di battaglia tra differenti immaginari in contrapposizione

2.2 Il *ressentiment* tra politica e tecnologia

Già dalle opere di Nietzsche e Scheler, il *ressentiment* emerge come una condizione longeva e intensa, causando profonde scissioni sociali e culturali. Esso delinea uno stato emotivo esperito da soggetti che, impossibilitati a esaudire desideri personali o aspettative sociali, vivono una profonda frustrazione, spesso dilata nel tempo, che li spinge ad accusare sé stessi o ad affibbiare la colpa per i propri fallimenti ad altre individualità o collettività, in ambito identitario, culturale e politico (Brown, 1995; Capelos, Salmela, Talalakina, Cotena, 2024; Capelos, Demertzis, 2022; Demertzis, Papadoudis, Capelos, 2022; Tomelleri, 2009; 2015; 2023). Secondo Tomelleri (2009; 2015; 2023), la teoria mimetica e vittimaria di René Girard permette di scorgere nel *ressentiment* un'esperienza emotiva potenzialmente suscettibile di capovolgere il principio di tutela delle vittime più deboli, affermatosi attraverso la rivelazione cristiana riguardante la violenza del meccanismo sacro del capro espiatorio, in vittimismo. Da questo punto di vista, nella società contemporanea, fingersi delle vittime, magari di un sistema ingiusto e ostile, permette di realizzare i propri propositi di vendetta, scaricare colpe sui propri nemici e affermare le proprie posizioni.

Ciò può avvenire in ambito politico con l'ascesa di determinati movimenti (Tomelleri, 2015). Essi, attraverso dispositivi retorici incentrati sulla corruzione dell'economia (ivi: 110), su teorie cospirazioniste (ivi: 112), sulla moralizzazione (ivi: 115) e sulla vittimizzazione (ivi: 117), si presentano come rivendicazioni, alimentate da rivalità mimetiche, volte a contestare l'inefficienza statale e il privilegio di determinate classi o categorie sociali, reclamando confini identitari, territoriali, culturali, economici

e istituzionali. Il tutto, sfruttando il risentimento diffuso a livello sociale e incanalandolo in consenso.

Un'altra dinamica emblematica della diffusione del risentimento sociale può essere individuata nel rapporto con la tecnologia (Tomelleri, 2009). Infatti, nelle società tardo-moderne, dove la crescente complessità sociale, l'instabilità identitaria e l'intensificazione delle dinamiche competitive producono forme diffuse di vulnerabilità soggettiva e collettiva, il risentimento tende a ripiegarsi su sé stesso trovando una via di fuga e rifugio nel sistema tecnocratico. In tale scenario, la tecnologia, lungi da neutralizzare il risentimento diffuso, ne riarticola le modalità di manifestazione e intensificazione. Queste sono rinvenute nel "determinismo tecnologico" (ivi: 94), consistente nel considerare la tecnologia come forza autonoma capace di imporsi sui contesti sociali, modificandone le strutture; nella "standardizzazione universalistica" (ivi: 95), intesa come dispositivo in grado di ridurre la complessità del reale a parametri uniformi, espellendo eccezionalità e contingenze (di cui l'esempio più eclatante sarebbe l'intelligenza artificiale); e nella "strumentalizzazione" (ivi: 96), che vede la tecnologia come uno strumento, in fin dei conti, gestito e controllato dagli esseri umani, con il conseguente rischio di imporsi come mezzo di dominio da parte di certe élite o di alcuni gruppi dominanti. Ad ogni modo, tali configurazioni, incentrate su una dimensione astratta e impersonale del potere tecnico, contribuiscono alla formazione di una ideologia volta al superamento della costitutiva vulnerabilità umana, promuovendo sogni utopici ed emancipativi dalla dipendenza con l'ambiente naturale. Tuttavia, la loro influenza comporterebbe proprio la moltiplicazione dei desideri individualistici e competitivi, amplificando il risentimento soprattutto contro le istituzioni e i sistemi di governance, con l'accusa di non mantenere, accelerare o tutelare le promesse del progresso moderno e tecnologico (ivi: 99-100).

Tanto la dimensione politica quanto quella tecnologica del *ressentiment* mimetico si rivelano centrali nella comprensione della guerra culturale del pensiero neoreazionario.

2.3 Guerre culturali religiosamente intensificate

L'espressione *guerre culturali*, intese come conflitti per la definizione del significato morale della società, si deve a James Davison Hunter (Cangiano, 2024). Inoltre, con essa si fa riferimento al conflitto, principalmente online ma negli ultimi anni trasposto sempre più anche nelle proteste e rivalità offline, di differenti e spesso opposti schieramenti culturali e identitari (Cangiano, 2024; Nagel, 2017). Questi ultimi si presentano come collettività o gruppi caratterizzati da precise caratteristiche sociali, simboliche, politiche, sessuali, artistiche o perfino consumistiche. Caratteristiche in cui determinati individui si riconoscono, rendendole il perno della loro identità e della loro motivazione alla condivisione di una memoria politica (Migliorati, 2023), alla reclamazione del riconoscimento altrui, alla rivendicazione dei propri diritti, alla denuncia di un trauma subito o alla colpevolizzazione di determinate individualità o



cerchie accusate di precisi atti di sopraffazione, stigmatizzazione o violenza (Cangiano, 2024; Nagel, 2017).

Secondo la letteratura (Cangiano, 2024; Nagel, 2017), le guerre culturali hanno portato all'esasperazione delle polarizzazioni. Esse portano all'estremo la contrapposizione tra attori e collettività sociali inibendo le possibilità di dialogo costruttivo e cooperativo tra le differenti posizioni e visioni e, al contempo, portando all'estremo la componente emotiva e affettiva (Cangiano, 2024; Nagel, 2017).

In questa sede, ci si concentra, in particolare, su configurazioni di guerre culturali religiosamente intensificate. Con quest'ultima espressione ci si riferisce non tanto a conflitti esplicitamente confessionali o dogmatici, quanto a una particolare modalità di radicalizzazione delle guerre culturali, sia online che offline, consistente nel riprendere, rielaborare e ricontestualizzare, spesso strategicamente, immagini, simboli, narrazioni e figure appartenenti a specifiche tradizioni e ortodossie religiose. Da questo punto di vista, è possibile riscontrare delle affinità con il concetto di *digital religion* analizzato da Campbell ed Evoli (2025), come intreccio di pratiche online e offline, dove le forme del religioso non scompaiono ma si ricombinano con media, dispositivi e culture partecipative. Nello specifico, riguardo alla tecnologia, risultano centrali l'influenza del "post-umanesimo" (ivi: 38), in quanto discorso culturale che vede nell'ibridazione uomo-macchina un possibile destino o un orizzonte privilegiato; le tematiche della "secolarizzazione e post-secolarizzazione nell'era digitale" (ivi: 39), per il cui il post-secolare si presenta come un contesto in cui il religioso riappare nello spazio pubblico in forme mutate, spesso intrecciate a sensibilità postmoderne e a nuove modalità di agency mediale; e la "tecnologia come religione implicita" (ivi: 41), per la quale gli apparati tecnologici possono essere sempre più soggetti a forme di devozione e credenza. In tale contesto, il *ressentiment* può essere considerato come una delle spinte propulsive delle guerre culturali religiosamente intensificate, ciò che genera valori contrapposti, esaspera la competizione tra fazioni, induce alla colpevolizzazione reciproca ed elabora pericolose giustificazioni del ricorso alla violenza (Brown, 1995; Capelos, Salmela, Talalakina, Cotena, 2024; Capelos, Demertzis, 2022; Demertzis, Papadoudis, Capelos, 2022; Tomelleri, 2009; 2015; 2023).

2.4 Tempo e accelerazione

Nell'intreccio tra *ressentiment mimetico* delle guerre culturali religiosamente intensificate e politiche prefigurative nel campo di battaglia dell'immaginario sociale riveste un ruolo fondamentale la dimensione del tempo. Proprio le politiche prefigurative, infatti, permettono di elaborare visioni alternative sul futuro con cui criticare le condizioni del presente (Colombo, Rebughini, 2025).

Secondo Marzo (2012), l'immaginario consente all'essere umano di orientarsi nel mondo attraverso forme simboliche incentrate proprio sul tempo. La forma del tempo costituisce, infatti, una "*crono-architettura*" (ivi: 81) corrispondente a una "*croce*" composta dall'asse verticale della storia e da quello orizzontale del quotidiano (ivi: 81-82). A partire da tali considerazioni, la modernità viene delineata come incrocio tra





tempo quotidiano cronometrico, scandito dagli orologi, e metanarrazione storica del progresso (ivi: 92). Tale crono-architettura moderna tende a radicalizzarsi nella contemporaneità affermandosi come rete cronometrica mondiale, di ordine tecnico e cibernetico, con la conseguenza di ridurre le differenze qualitative dei tempi sociali a quantità matematicamente misurabili. Il tempo degli orologi diventa astratto come il denaro e, come quest'ultimo, se da un lato favorisce circolazione di informazioni e merci, dall'altro avvolge tutto dentro di sé, neutralizzando pluralità, differenze e alternative (ivi: 112). A ciò si aggiunge un altro esito inevitabile: la riduzione dell'umanità a organismo biologico e specie animale, unico perno su cui fondare i soggetti giuridici dei Diritti Umani (ivi: 117-123). Si tratta di un immaginario influenzato da un riduzionismo biologista di un unico elemento socio-zoologico che giustifica forme di governamentalità biopolitiche e sancisce l'avvento del post-umano (ivi: 123-127). In quest'ultimo scenario, l'intreccio tra neutralità astratta del tempo moderno e riduzionismo biologico e zoologico del post-umano comporta, con l'avvento di Internet, l'affermazione di un "tele-organismo umano" (ivi: 155), in cui gli scambi comunicativi e le forme culturali e simboliche esperiscono un'intensificazione inarrestabile della loro velocità. Da tale struttura globale consegue, per l'appunto, un'*accelerazione* della vita sociale, i cui ritmi forsennati vengono interiorizzati sempre più determinando la trasformazione dell'essere umano da soggetto riflessivo a soggetto reattivo (ivi: 129-142).

Sebbene con l'esperienza del Covid-19 si siano sperimentate temporalità differenti legate all'accelerazione (Tomelleri, 2022), si può ipotizzare che l'accelerazione costituisca il ritmo temporale attraverso il quale, con l'avvento del tele-organismo umano, avvengano i conflitti tra le politiche prefigurative degli opposti immaginari sociali, compresi quelle delle guerre culturali religiosamente intensificate. Si può aggiungere, inoltre, che tale accelerazione sia dovuta a una contestuale intensificazione del *ressentiment mimetico*, in quella che Girard (2007) definisce la *montée aux extrêmes*, vale a dire la tendenza all'estremo delle rivalità mimetiche. Si tratta di una situazione apocalittica che caratterizza l'età contemporanea, in cui la politica si lascia condizionare dalla trasformazione della guerra in conflitto assoluto, nel quale le reciprocità e rivalità mimetiche, non trovando più un adeguato contenimento, rischiano di esplodere in violenza globale inarrestabile. Una violenza, appunto, amplificata da un altrettanto inderogabile scatenamento del *ressentiment mimetico* e degli immaginari da esso alimentati, elementi, anche questi, ormai definitivamente globalizzati nell'onnicomprendente campo di battaglia delle reazioni accelerate del tele-organismo umano.

3. Caso di studio: i tre autori del pensiero neoreazionario

Sulla base delle prospettive teoriche esaminate, nel tentativo di rispondere alla domanda di ricerca, l'interpretazione elaborata dal presente lavoro vede nel pensiero neoreazionario e, nello specifico, in alcuni dei concetti dei testi di tre dei suoi autori

più celebri (Yarvin, Land e Thiel) una specifica manifestazione di immaginario sociale configurante una guerra culturale religiosamente intensificata dal *ressentiment mimetico*, nel contesto delle comunicazioni accelerate e reattive del tele-organismo umano della contemporaneità.

La NRx, infatti, si sviluppa e diffonde come una costellazione comunicativa ibrida ed eterogenea, dove i propositi e le riflessioni dei suoi pensatori, autori e imprenditori vengono espressi in blog, forum, articoli, testi filosofici, conferenze accademiche e meme (Burrows, 2018; Cancelli, 2019; Castellani, 2025; Dove, 2026; Guariento, 2017; Hui, 2025; Miranda 2026; Miranda & Venanzoni, 2025; Mulieri, 2025; Noys, 2025; Venanzoni, 2025).

Di conseguenza, la sua efficacia non dipende tanto dalla coerenza dottrinale delle tesi avanzate, essendo diverse le discordanze teoriche e le proposte strategiche dei diversi autori, quanto piuttosto dalla capacità di produrre immagini, metafore e schemi narrativi con i quali tratteggiare una certa immagine dei nemici comuni, quali, tra i principali, la democrazia liberale, l'egualitarismo progressista, la cultura *woke*, le università, i media, le burocrazie e gli apparati istituzionali dello Stato (Burrows, 2018; Cancelli, 2019; Castellani, 2025; Dove, 2026; Guariento, 2017; Hui, 2025; Miranda 2026; Miranda & Venanzoni, 2025; Mulieri, 2025; Noys, 2025; Venanzoni, 2025).

Un insieme variegato di avversari che, in alcuni scritti, tende a essere condensato in un'unica visione complessiva, seppur sfaccettata, del Nemico, compreso e descritto, in diversi casi, come un'Ideologia onnipervasiva e soffocante. Tale dispositivo narrativo porta, talvolta, a dipingere l'Ideologia Nemica, come si vedrà, alla stregua di una fede religiosa, una sorta di nociva ortodossia secolarizzata, in grado di influenzare l'Occidente.

In aggiunta, l'effetto della diffusione di una tale narrazione, seppur eterogenea e diversificata, può essere interpretato come un'intensificazione del *ressentiment mimetico*, concependo i nemici come dei rivali-ostacoli persecutori e l'insieme di autori e seguaci della NRx come soggetti vittimizzati la cui ancora di salvezza corrisponde a un "risveglio" ideologico, a una reazione tanto esistenziale quanto politica.

In tal senso, la tecnologia, a volte tratteggiata come un'entità inumana e quasi aliena, appare come una via d'uscita che rende obsoleti i dispositivi di potere e controllo del Nemico, animando la ricerca di un "altrove" sociale, politico ed economico. Elementi che sembrano costituire una particolare politica prefigurativa reazionaria e che possono essere rintracciati, con le dovute accezioni, nei tre autori menzionati.

3.1 Curtis Yarvin

Curtis Yarvin (che utilizza il nome Mencius Moldbug nel suo primo blog *Unqualified Reservations*) viene considerato uno dei pensatori più influenti delle origini del pensiero neoreazionario e una delle figure intellettuali di riferimento della tecnodestra (Burrows, 2018; Dove, 2026; Gressani, Malik, 2025a; 2025b; 2025c; Hui, 2025; Le Grand Continent, 2025; Miranda 2026; Miranda, Venanzoni, 2025; Mulieri, 2025; Venanzoni,



2025). Egli, infatti, fornisce una prima grammatica concettuale, con termini che diventeranno centrali tanto nella neoreazione quanto in altre comunità online (come nel caso dell'espressione *red pill* nel mondo della Manosphere).

Per gli obiettivi del presente lavoro, la nozione di "Cathedral" rappresenta, come si vedrà in seguito, una delle sue creazioni più rilevanti. Essa designa un complesso di potere e controllo composto da università, media e burocrazie la cui funzione principale equivale alla diffusione dell'ideologia progressista. Più che un'istituzione, dunque, si tratta, riprendendo la riflessione di un altro suo utilizzatore, l'economista Saint-Paul (2020), di una convergenza di interessi tra apparati istituzionali e culturali differenti capaci di legittimare l'espansione dell'intervento pubblico e di uniformare il discorso accademico, mediatico e culturale (Burrows, 2018; Dove, 2026; Gressani, Malik, 2025a; 2025b; 2025c; Hui, 2025; Le Grand Continent, 2025; Miranda 2026; Miranda, Venanzoni, 2025; Mulieri, 2025; Venanzoni, 2025).

Viene identificata, quindi, in una configurazione di potere a cui bisogna reagire con una forma di "risveglio" eretico, in alcuni scritti di Yarvin denominata, per l'appunto, assunzione della *red pill*, equivalente, sulla scia del personaggio Neo del film di fantascienza *Matrix*, alla scelta di vedere la realtà per quella che è, scorgendone le vere relazioni di potere e abbandonando per sempre le fallaci illusioni della propaganda (corrispondenti alla pillola di colore blu). In tal senso, secondo Shullenberger (2021a), la metafora della *red pill* intende trasformare il gesto di disvelamento in rito politico. Ciò nonostante, essa sembra sostituire un'autorità con un'altra, trasformando la sfiducia verso l'ordine ufficiale in dipendenza da contro-autorità, nuove comunità di iniziati e narrazioni altrettanto totalizzanti.

Per quanto riguarda lo stile di scrittura e di comunicazione di Yarvin, egli sembra adottare la forma del blog politico e ironico, variando testi brevi e incisivi, opere più estese e interviste taglienti. Il suo stile è provocatorio, in un mix di atteggiamenti riconducibili al *trolling* e alla volontà di trasformare argomenti complessi in forme memetiche virali (Burrows, 2018; Dove, 2026; Gressani, Malik, 2025a; 2025b; 2025c; Hui, 2025; Le Grand Continent, 2025; Miranda 2026; Miranda & Venanzoni, 2025; Mulieri, 2025; Venanzoni, 2025).

3.2 Nick Land

Il pensatore Nick Land rappresenta l'esponente che, ispirandosi ai concetti conati da Yarvin, ha contribuito maggiormente alla sistematizzazione filosofica della *NRx*, in particolare con la sua opera *The Dark Enlightenment* (Burrows, 2018; Cancelli, 2019; Castellani, 2025; Dove, 2026; Guariento, 2017; Hui, 2025; Miranda 2026; Miranda, Venanzoni, 2025; Noys, 2025; Venanzoni, 2025).

Ad ogni modo, prima della sua svolta neoreazionaria, Land risulta essere una delle figure di spicco della filosofia dell'*accelerazionismo* (Cancelli, 2019; Guariento, 2017; Miranda 2026; Miranda, Venanzoni, 2025; Noys, 2025; Venanzoni, 2025). Quest'ultimo viene fatto risalire all'opera di Marx (in particolare alla riflessione dedicata alle macchine nei *Grundrisse*), al pensiero di Deleuze e Guattari e, nello specifico, al





dibattito sul rapporto tra territorializzazione e deterritorializzazione. Tuttavia, il punto di cristallizzazione dell'accelerazionismo contemporaneo viene individuato nella Cybernetic Culture Research Unit (CCRU) dell'Università di Warwick negli anni Novanta, alla quale partecipano, oltre a Land, anche altre personalità come Sadie Plant e Mark Fisher. Riprendendo le parole di Cancelli (2019), l'accelerazionismo può essere inteso come "[...] l'idea secondo cui l'unico modo per andare *oltre* il sistema capitalistico sarebbe quello di accelerarne la tendenza alla disgregazione, di spingersi ancora più a fondo all'interno delle sue dinamiche, vivendone appieno i processi ed esperendone in massimo grado le contraddizioni" (ivi:17). Nel corso del tempo, esso si divide in tre correnti: l'accelerazionismo di destra, il *Right Accelerationism* (R/acc), l'accelerazionismo di sinistra, il *Left Accelerationism* (L/acc) e, infine, l'*Unconditional Accelerationism* (U/acc). Il primo esalta l'accelerazione del capitalismo, insieme alle sue forze produttive e ai suoi apparati tecnologici, vedendo come un ostacolo tutto ciò che può arrestarne o rallentarne lo sviluppo. Il secondo, al contrario, riprende la prospettiva marxista e auspica all'accelerazione della tecnologia per giungere a una società post-capitalistica nella quale l'essere umano possa emanciparsi dal lavoro e dall'oppressione. Il terzo, invece, distaccandosi da qualsiasi posizione politica, intravede nell'accelerazione una forza incomprensibile per l'essere umano, quasi un'entità aliena su cui non si può avere nessun controllo (ivi: 19-20).

Per Noys (2025) che, dieci anni dopo aver coniato il termine, torna a interrogarsi su cosa resta del "cadavere dell'accelerazionismo", esso continua a sopravvivere come immaginario mitico sulla tecnica. Quest'ultimo appare in grado di influenzare, da una parte, certi movimenti dell'estrema destra (ivi), come sottolinea anche il rapporto di ADL (2025), che descrive l'accelerazionismo come una specifica articolazione del suprematismo bianco contemporaneo. Dall'altra, come visione in grado di ispirare i vertici del mondo *corporate*, nella sua declinazione di *effective accelerationism* (e/acc), riguardante una deregolazione radicale dello sviluppo tecnologico, specialmente dell'intelligenza artificiale, l'espansione della coscienza umana, il superamento dei limiti del corpo e la colonizzazione di altri pianeti. Da una prospettiva mimetica, secondo Shullenberger (2021b), l'accelerazionismo, concentrandosi principalmente sull'avanzata inarrestabile del capitalismo o della tecnologia, tende a non tenere sufficientemente conto dei rischi sociali derivanti dall'accelerazione: questa, infatti, comporterebbe una maggiore intensificazione sociale, la quale, nell'ottica girardiana, può fomentare rivalità imitative e crisi sacrificali. Ad ogni modo, per quanto riguarda Land, le sue riflessioni accelerazioniste, incentrate su immaginario cyberpunk, cibernetica, teoria-finzionale, nichilismo, qabbalah e avvento della Singolarità Tecnologica, lo portano, in seguito, alla formulazione del suo *Illuminismo oscuro*, testo volto a criticare le democrazie a favore di una nuova visione reazionaria, rendendolo di fatto la figura di spicco dell'accelerazionismo di destra (Cancelli, 2019; Guariento, 2017; Miranda 2026; Miranda, Venanzoni, 2025; Mulieri, 2025; Noys, 2025; Venanzoni, 2025). A livello stilistico e formale, il discorso di Land oscilla tra sistematizzazione filosofica a elevata densità concettuale, ricorso a frammenti esoterici, lessico oscuro della teoria accelerazionista e scrittura di blog. Ad ogni modo, il suo pensiero si

contraddistingue per l'invenzione e l'utilizzo del concetto di *iperstizione*. Con tale termine si indica una sorta di profezia performativa in grado di autoavverarsi, vale a dire una narrazione corrispondente a un "*loop* temporale grazie al quale il futuro può operare concretamente nel presente, creando le condizioni per la sua manifestazione nella realtà" (Cancelli, 2019: 53).

3.3 Peter Thiel

Tra i nomi della tecnodestra e della *NRx*, Thiel è probabilmente, al momento, il personaggio di cui si dibatte di più, sia a livello mediatico che accademico.

Si distingue sia per la sua carriera di lungimirante imprenditore *tech* che per le sue teorie filosofiche e teologiche.

Tra i fondatori di PayPal, ha successivamente investito anche in Facebook e risulta uno dei finanziatori della start-up *Tlon* legata alla Fondazione *Urbis* di Curtis Yarvin, consistente in un progetto operativo di rete decentralizzata. Thiel, inoltre, rappresenta uno degli imprenditori ad aver sostenuto le campagne politiche di Trump e una delle figure di riferimento di JD Vance. La sua azienda *Palantir*, nome ispirato alla saga de *Il signore degli anelli*, si contraddistingue per sofisticati software e sistemi di intelligenza artificiale per l'analisi di Big Data, strumenti adoperati nei campi della sicurezza nazionale e della difesa (Burrows, 2018; Bullard, 2026; Gaggi, 2025; Miranda 2026; Miranda, Venanzoni, 2025; Mulieri, 2025; Santi, 2026; Venanzoni, 2025).

Sul versante filosofico e teologico, negli ultimi anni, Thiel ha tenuto una serie di conferenze in giro per il mondo incentrate sulla figura dell'Anticristo (Bullard, 2026; Santi, 2026), su cui si tornerà. Uno dei suoi autori prediletti, che ha avuto modo di conoscere durante i suoi anni universitari a Stanford, è proprio René Girard (Leslie, 2025; Palaver, 2024; Perret, 2025). Thiel, infatti, risulta un attento e appassionato studioso della teoria mimetica, applicandone le conoscenze anche nel mondo del business (Bullard, 2026; Leslie, 2025). Ad ogni modo, secondo alcuni studiosi girardiani (Bullard, 2026; Leslie, 2025; Palaver, 2024; Perret, 2025), l'accostamento delle posizioni di Thiel alla figura di Girard rischia di delineare un'immagine distorta dell'opera dell'antropologo francese, incentrata, da sempre, sulla necessità di smascherare i meccanismi violenti che portano all'immolazione del capro espiatorio. Per Leslie (2025), la visione thieliana di un ordine post-politico, conseguente a una critica delle istituzioni democratiche e integrato da apparati eccezionali non interamente sottoposti a controlli trasparenti, rappresenta piuttosto una drastica alterazione della teoria mimetica. Secondo Palaver (2024), invece, si correrebbe il rischio di un ritorno al "Costantinismo", vale a dire a una forma di Cristianesimo che, a scapito della fede e dei suoi autentici principi, mirerebbe al potere politico. Infine, Perret (2025) sottolinea l'errore di ridurre Girard a una giustificazione del reazionarismo, essendo stato l'autore francese, seppur critico verso certe dinamiche della modernità, fortemente legato alla democrazia liberale e avendo fornito strumenti teorici preziosi per analizzare i fenomeni politici contemporanei.



Per quanto riguarda gli aspetti comunicativi, Thiel, a differenza di Yarvin e Land, sembra prediligere forme più istituzionali quali saggi teorici, conferenze accademiche, articoli per riviste e interventi pubblici, a volte procedendo con accurate selezioni del pubblico di riferimento (Santi, 2026).

4. Ortodossia, Eresia e Reazione

Per quanto riguarda il posizionamento, il presente lavoro si pone in continuità con altre ricerche incentrate su risentimento, vittimismo e teoria mimetica, riguardanti tanto altre comunità online, esponenti di precisi immaginari sociali e guerre culturali, quanto forme comunicative come meme, manifesti e siti web.

La scelta, a livello teorico, di adoperare principalmente la prospettiva della teoria mimetica, seppur con necessari collegamenti con altri approcci e contributi teorici, si deve sia agli strumenti che essa offre per approcciarsi allo studio dei fenomeni riguardanti gli immaginari sacrali e mitici delle guerre culturali, sia per la centralità, come visto, della figura di Girard nel contesto del pensiero neoreazionario, soprattutto con Thiel il quale sembra essere stato influenzato dalle riflessioni girardiane. Riguardo a quest'ultimo punto, si ritiene utile adoperare la teoria mimetica proprio per lo studio di uno dei casi più emblematici di sua riappropriazione, per quanto, secondo alcuni, distorta o incoerente.

A livello metodologico si è deciso di adottare un'analisi qualitativa interpretativa teoricamente orientata di un corpus documentale composto da una selezione di alcuni dei testi dei tre autori.

L'analisi si è svolta nei seguenti passaggi:

- 1) Selezione dei tre autori sulla base della domanda di ricerca e del quadro teorico.
- 2) Selezione di alcuni dei testi dei tre autori sulla base della domanda di ricerca e del quadro teorico.
- 3) Lettura e consultazione dei testi.
- 4) Selezione dei concetti più rilevanti dei testi.
- 5) Elaborazione di tre categorie sulla base del quadro teorico e della lettura dei testi.
- 6) Applicazione manuale delle tre categorie ai concetti più rilevanti di ogni autore.
- 7) Elaborazione della mappatura parziale dei concetti sulla base dell'interpretazione e del quadro teorico.

4.1 Selezione dei tre autori

Per quanto riguarda il primo punto, si è argomentato nei paragrafi precedenti l'importanza di Yarvin, Land e Thiel. Si è già detto che Yarvin rappresenta colui che con i suoi blog ha diffuso online le idee della neoreazione. Si è già detto del ruolo svolto da Land. Egli, infatti, ha contribuito a una teorizzazione filosofica delle idee neoreazionarie partorite da Yarvin. Infine, Thiel avanza a livello istituzionale, mediatico e imprenditoriale alcuni dei nuclei più importanti della neoreazione, elaborandoli





attraverso le sue prospettive. Di conseguenza, oltre all'importanza esercitata dai tre autori nella galassia eterogenea della neoreazione, il presente lavoro intravede nel rapporto tra le tre personalità un possibile intreccio ideologico, comunicativo e mediatico. Esso vede in Yarvin l'autore che ha sfruttato il web per lanciare i primi rilevanti concetti legati alla neoreazione attraverso un linguaggio che oscilla tra la parodia del pamphlet filosofico e la viralità dei meme. In Land il pensatore che ha reso le idee memetiche di Yarvin delle iperstizioni accelerazioniste in grado di legittimare filosoficamente online la sempre più elevata propagazione contagiosa delle idee neoreazionarie. Thiel, invece, rappresenta la figura allo stesso tempo imprenditoriale e intellettuale in grado di affermare a livello politico, economico e istituzionale le idee neoreazionarie partorite dal contesto online con i primi blog e le prime tendenze comunicative memetiche. Il presente lavoro, pertanto, ipotizza una sorta di *parabola* della neoreazione, evidenziando la sua capacità, attraverso i tre autori, di passare dalla sfera online a quella offline, di fare in modo che le due dimensioni possano reciprocamente e circolarmente influenzarsi e rafforzarsi. Ciò non toglie che anche altre figure altrettanto influenti abbiano contribuito in maniera determinante e decisiva a questa parabola. Personaggi come Elon Musk e Mark Andreessen, tra gli altri, sono considerati sia dalla letteratura accademica che dal dibattito mediatico decisivi nel realizzare e concretizzare, con pensieri prospettive e modalità differenti, alcune delle idee della neoreazione nella dimensione politica e istituzionale².

Ciononostante, il presente lavoro, sulla base della domanda di ricerca, ha deciso di non concentrarsi su queste e altre figure appartenenti alla galassia eterogenea della tecnodestra. Infatti, in base alla consultazione della letteratura e una prima esplorazione delle tematiche dei tre autori, si è reputato il pensiero di Yarvin, Land e Thiel più promettente per quanto riguarda gli aspetti collegabili a un'intensificazione religiosa di una particolare guerra culturale mossa e alimentata dal *ressentiment* mimetico nel contesto di una battaglia tra politiche prefigurative per la conquista dell'egemonia dell'immaginario sociale. In tal senso, concetti come quelli di Cattedrale, Anticristo e accelerazionismo sembrano rifarsi sia esplicitamente che implicitamente a una dimensione immaginaria religiosa.

4.2 Selezione dei testi

Per quanto concerne il secondo passaggio, i testi di Yarvin, Land e Thiel sono stati selezionati in funzione della domanda di ricerca e della possibilità di offrire informazioni rilevanti per l'elaborazione dell'interpretazione riguardante l'immaginario della guerra culturale religiosamente intensificata dal *ressentiment*. Infatti, tali testi contengono passaggi di tematiche, rielaborazioni e argomentazioni incentrate, in maniera diretta e/o indiretta, sulla dimensione religiosa. Da questo

² In tal senso, si rimanda al capitolo *Caricature politiche* di un precedente lavoro (Arcuri, 2025) in cui viene tematizzato il rapporto tra la tecnodestra, insieme alla sua aspirazione all'edificazione di un nuovo mondo definita *Babele caricaturale*, e la figura di Donal Trump nel contesto di un immaginario sociale sempre più caricaturale e tendente all'esasperazione mediatica, memetica e politica.

punto di vista, anche quando in alcune opere sembrano assenti narrazioni e argomenti esplicitamente dedicate alla religione, il collegamento con altre opere può consentire una lettura differente di quei passi, ipotizzando una sorta di *fil rouge* tra, per esempio, la descrizione connotata religiosamente di un nemico, in un testo, e la proposta di un nuovo piano economico e/o politico, senza nessuna diretta connotazione religiosa, in un altro. Di Yarvin sono stati consultati *A Formalist Manifesto* (2007); *A Case Against Democracy: Ten Red Pills* (2007), un post del suo blog *Unqualified Reservations*; *How to Uninstall a Cathedral* (2008) che costituisce uno dei capitoli della più ampia opera *An Open Letter to Open-Minded Progressives*. Per Land sono stati considerati *A Quick-and-Dirty Introduction to Accelerationism* (2017); *The Dark Enlightenment* (2012); una serie di frammenti raccolti in *Xenosystems Fragments* (2014), fra cui *Foreword* (scritto da Apostate), *Introduction* (scritta da Yama Pain), *Flavors of Reaction*, *Reaction*, *Repetition*, *and Time*, *Extropy*, *Quit*, *The Cult of Gnon*, *Gnon-Theology and Time*, *Cathedral Decay*, *Cathedralism* e *Malthusian Horror*. Di Thiel, infine, sono stati letti *The Straussian Moment* (2007); *The Education of a Libertarian* (2009); *Voyages to the End of the World* (articolo scritto con Sam Wolfe in *First Things*, 2025).

4.3 Lettura e consultazione dei testi

Nel terzo passaggio, si è avviata la consultazione dei testi. Durante la lettura, ci si è soffermati maggiormente sui passaggi più esplicitamente o implicitamente dedicati a tematiche o immagini religiose, cominciando a formulare una prima interpretazione sulla base del quadro teorico. Bisogna precisare e anticipare in questa sede che l'interpretazione elaborata a partire dalla lettura e consultazione dei testi selezionati non può dirsi esaustiva, necessitando eventualmente e successivamente di confrontarsi con altri testi dei medesimi autori, la cui produzione intellettuale risulta vasta, articolata e complessa. Allo stesso tempo, non si esclude che altri testi scartati o non consultati degli stessi autori possano costituire un tipo di materiale più esaustivo e conforme agli argomenti della presente ricerca rispetto a quelli selezionati o, viceversa, possano contraddire e negare le conclusioni interpretative. Tali segnalazioni costituiscono a tutti gli effetti dei limiti del presente lavoro, per cui si richiedono in futuro dei confronti più approfonditi con gli altri testi e la necessità di mettere alla prova l'interpretazione elaborata. Di conseguenza, l'interpretazione complessiva deve essere considerata soltanto come una proposta parziale. Il lavoro, pertanto, non ambisce a comprendere e interpretare l'intero pensiero neoreazionario né tantomeno quello degli autori trattati. Allo stesso tempo, occorre precisare che l'analisi e l'interpretazione non riguardano in alcun modo la dimensione psicologica o personale degli autori trattati, né intende formulare giudizi sui contenuti in questione o sui loro autori.

4.4 Selezione dei concetti più rilevanti dei testi

L'obiettivo che si prefigge il quarto passaggio è di presentare una selezione dei concetti ritenuti più rilevanti sulla base della domanda di ricerca e del quadro teorico. In un'apposita tabella sono state collocate manualmente le opere dei tre autori in ordine cronologico e i concetti considerati più significativi. Ove possibile, nella tabella si è deciso di tradurre alcuni dei concetti in italiano o di semplificare in brevi espressioni per favorire una comprensione più diretta.

Autori	Testi	Concetti
Mencius Moldbug/Curtis Yarvin	<i>A formalist manifesto</i> (2007)	Progressivismo e Conservatorismo Moderazione e Libertarismo Formalismo Violenza Redistribuzione egualitaria Stato Città-Stato
	<i>A Case Against Democracy: Ten Red Pills (Unqualified Reservations)</i> (2007)	Red pills
	<i>How to Uninstall a Cathedral (An Open Letter to Open-Minded Progressives)</i> (2008)	Progressismo Cattedrale Soft reset Hard reset
Nick Land	<i>The Dark Enlightenment</i> (2012)	Illuminismo moderno Democrazia Neo-reaione Neo-cameralismo Universalismo progressista Questione razziale americana



		Orizzonte bionico
	<i>Foreword</i> (Xenosystems Fragments) (2014) (Scritto da Apostate)	Freddo antiumanesimo del techno-commercio
		Patchwork
		Exit
	<i>Introduction</i> (Xenosystems Fragments) (2014) (Scritto da Yama Pain)	Capital-AI
	<i>Flavors of Reaction</i> (Xenosystems Fragments) (2014)	Destra
	<i>Reaction, Repetition, and Time</i> (Xenosystems Fragments) (2014)	Reazione come concetto temporale
	<i>Extropy</i> (Xenosystems Fragments) (2014)	Extropia
	<i>Quit</i> (Xenosystems Fragments) (2014)	Uscita
	<i>The Cult of Gnon</i> (Xenosystems Fragments) (2014)	Gnon
	<i>Gnon-Theology and Time</i> (Xenosystems Fragments) (2014)	Centralità del tempo Idea di Dio Causalità inversa Cristianesimo
	<i>Malthusian Horror</i> (Xenosystems Fragments) (2014)	Dark Enlightenment 333 Choronzon
	<i>Cathedral Decay</i> (Xenosystems Fragments) (2014)	Hubris





	<i>Cathedralism (Xenosystems Fragments)</i> (2014) <i>A Quick and Dirty Introduction to Accelerationism</i> (2017)	Cattedrale Disintermediazione guidata da Internet Processo tecnonomico Zeitgeist NRx Chiesa guidata dai media Cattedrale Accelerazionismo
Peter Thiel	<i>The Straussian Moment</i> (2007) <i>The Education of a Libertarian</i> (2009)	11 settembre Natura umana Locke Schmitt Strauss Intelligence Girard Libertà Incompatibilità tra libertà e democrazia Disillusione dell'attivismo Universitario Elitarismo cognitivo e pessimismo politico Inefficacia del discorso pro-mercato Fuoriuscita dalla politica Cyberspazio

		Spazio
		Seasteading
		Critica all'utopismo tecnologico
		Competizione tra tecnica e politica
		Centralità dell'individuo tecnico
	<i>Voyages to the End of the World (First Things, 2025) (scritto con Sam Wolfe)</i>	Anticristo
		Terza via rispetto all'alternativa tra Anticristo e Armageddon

FIG. 1-Tabella Concetti (Fonte: Elaborazione dell'autore)

4.5 Elaborazione delle categorie

Nel quinto passaggio, in stretta continuità con il quadro teorico e sulla base di quelle che sono state considerate delle tematiche ricorrenti durante la lettura dei testi, sono state formulate tre categorie con cui mappare manualmente i concetti derivanti dal corpus selezionato e consultato di ciascuno dei tre autori. Le tre categorie sono state impiegate come blocchi tematici per mezzo dei quali "condensare" qualitativamente il quadro teorico, da una parte, e organizzare i numerosi concetti selezionati dall'ampio corpus testuale dei tre autori, dall'altra. Esse permettono di orientare e rafforzare l'interpretazione. Ciò nonostante, si è tenuto conto della loro decisa connotazione teorica, essendo legate fortemente alle prospettive di partenza. Motivo per cui ci si è confrontati con il rischio di aver potuto trovare quasi *a priori* una conferma dei propri presupposti teorici nei materiali analizzati. Rischio a cui si è cercato di porre rimedio evidenziando il più possibile le connessioni tra i materiali e il quadro teorico di riferimento nel sottoparagrafo dedicato. In tal senso, risulta necessario in questo caso richiamare il posizionamento con il quale si è avviata la presente ricerca, sottolineando l'importanza attribuita alla teoria mimetica, insieme ai necessari collegamenti con le prospettive menzionate in precedenza, nello studio dei fenomeni legati a contrapposizioni culturali, immaginarie, sociali e digitali sia nel presente lavoro che in ricerche precedenti.

Una prospettiva che, se da un lato offre coordinate utili per delineare un *fil rouge* tra fenomeni rilevanti della contemporanea società digitale, dall'altro può risultare limitata e parziale. Di conseguenza, l'elaborazione e l'applicazione delle tre categorie mirano a una mappatura e a un'interpretazione complessiva che, in definitiva, offrono una rappresentazione del caso di studio necessariamente da revisionare e implementare in lavori futuri.

Per quanto riguarda la definizione delle tre categorie, la prima, denominata "Ortodossia", comprende i concetti nei quali si ritiene prevalga la costruzione del



nemico come potere dogmatico, religioso e totalizzante, facendo emergere una delle caratteristiche principali del *ressentiment mimetico*, vale a dire il concepire l'avversario come un ostacolo o, in questo caso, una fede impossibile da sconfiggere, generando un senso di frustrazione, impotenza, invidia e propositi di vendetta.

La seconda, chiamata "Eresia", riguarda, invece, le idee nelle quali prevale il gesto di rottura epistemica e morale rispetto all'ordine dominante dell'ortodossia nemica. Si tratta, pertanto, di visioni intente a "sfidare" il nemico da cui origina il *ressentiment mimetico*. Infine, nella terza, dal titolo "Reazione", vengono compresi i concetti con i quali vengono ideati, auspicati, proclamati o proposti i propositi di "vendetta" e i tentativi di vincere la sfida con l'ortodossia nemica, portando al trionfo la propria visione eretica e ribaltando la situazione relazionale iniziale, passando, cioè, dalla presentazione e narrazione di una condizione di vittimizzazione culturale, dogmatica e morale a una in cui realizzare la propria politica prefigurativa e ottenere l'egemonia con il proprio immaginario.

4.6 Applicazione delle categorie ai concetti

I concetti di ogni autore sono stati collocati in ciascuna delle tre categorie sulla base del loro significato all'interno del testo da cui sono stati ricavati. Bisogna comunque considerare l'elemento "fuzzy" (Cardano, Gariglio, 2022: 295-297). Sebbene i concetti possano presentare sfumature o connessioni con altre idee che potrebbero essere assegnate anche ad altre categorie, la scelta di situarli soltanto in una delle tre si deve al fatto che, secondo l'interpretazione del presente lavoro, tendono a far prevalere, nel complesso, determinati aspetti piuttosto che altri. L'applicazione delle categorie per i concetti di ogni autore ha portato all'elaborazione di tre tabelle, una per ogni autore, qui di seguito presentate.

Categorie	Concetti
Ortodossia Costruzione del nemico come potere dogmatico, religioso e totalizzante.	Progressivismo e Conservatorismo Ideologie considerate dominanti e fallaci. Moderazione e Libertarismo Ideologie considerate alternative e fallaci. Violenza Si origina sempre dall'incertezza alimentata da principi come quello della redistribuzione egualitaria. Redistribuzione egualitaria Alimenta l'incertezza sulla proprietà e costituisce la causa delle contese più sanguinarie. Stato Concepito come una corporation che esercita il controllo sul territorio che già possiede.



	Progressismo Corrente storica mainstream del cristianesimo protestante. Definito come "areligion": una tradizione priva di teologia ma strutturalmente analoga a una religione. Cattedrale Sistema composto da università e media. Mantiene e propaganda l'"areligion" del progressivismo. Ateocrazia progressista. Sostiene la tesi della uniformità neurologica umana, ricondotta a una genealogia religiosa quacchera.
Eresia Idee nelle quali prevale il gesto di rottura epistemica e morale rispetto all'ordine dominante dell'ortodossia nemica.	Red pills Tesi eretiche da contrapporre alle visioni Blue pill dell'ortodossia democratica.
Reazione Concetti con i quali vengono ideati, auspicati, proclamati o proposti i propositi di "vendetta" e i tentativi di vincere la sfida con l'ortodossia nemica.	Formalismo Registrazione formale delle proprietà già esistenti su cui esercitare sovranità e controllo, soluzione ingegneristica per risolvere i problemi più rilevanti per la stabilità sociale, l'incertezza e la violenza. Città-Stato Fondano il loro potere sulla proprietà, risultano più efficienti, sicure e ricche rispetto alle realtà politiche democratiche. Soft reset Dissoluzione dell'educazione pubblica e la rimozione del riconoscimento istituzionale delle università. Hard reset Espansione della nozione di Stato, includendo media e università e procedendo poi alla loro nazionalizzazione e liquidazione. Distruzione del capitale reputazionale che sostiene il sistema.

FIG. 2 -Tabella Curtis Yarvin (Fonte: Elaborazione dell'autore)

Categorie	Concetti
Ortodossia Costruzione del nemico come potere dogmatico, religioso e totalizzante.	Illuminismo moderno Processo irreversibile il cui effetto è quello di rendere paradossale ogni forma di conservatorismo. Democrazia Forma politica degenerativa.



	Le istituzioni democratiche mirano esclusivamente ad espandere il potere e il controllo dell'apparato statale. I politici che si alternano pensano soltanto a progetti di breve termine che possano combaciare con i loro interessi. La vita democratica costituisce la causa del lento ma inesorabile deterioramento del capitale civile, di una prolungata pratica di cannibalismo. Universalismo progressista Religione secolarizzata di ascendenza puritana. Questione razziale americana Principale meccanismo attraverso cui la crescita dello Stato viene moralmente legittimata e, al contempo, ogni opzione di exit, localismo o secessione, quindi ogni strategia reazionaria, viene ricodificata come colpa, limitandola e indebolendola. Cattedrale Oggetto di animosità in conseguenza di una sua sempre più accertabile morbidità, per cui la si odia proprio perché più indebolita rispetto al passato. Apparato di controllo mentale di cui si segnala una disfunzione interna. Insieme di media, accademia e burocrazia. Zeitgeist La storia che la Cattedrale racconta di sé, una storia di crescita continua, di avanzata vittoriosa, di capacità di travolgere tutto ciò che incontra. Chiesa guidata dai media Una "classe sacerdotale" mediatica. Ceto sciamanico-tribale che vive della denigrazione dei nemici esterni e che ha tenuto insieme a lungo la politica mainstream. Cattedrale Sussunzione della politica nella propaganda. Conversione progressiva di ogni problema amministrativo in una questione di pubbliche relazioni. Gestione riuscita delle percezioni. Iperetropia della politica, spinta al punto in cui ogni realtà esterna alla politica perde credibilità. Possibilità di continuare a funzionare finché non esistono limiti definiti all'efficacia della propaganda.
Eresia Idee nelle quali prevale il gesto di rottura epistemica e morale rispetto all'ordine dominante dell'ortodossia nemica.	Gnon Nome operativo della realtà stessa, vale a dire come un dispositivo per affermare la legge naturale senza prima risolvere la disputa teologica.



	Centralità del tempo Contenuto minimo e inevitabile della decisione ontologica. Idea di Dio Depurata da tutte le incrostazioni della fede positiva e negativa, arriva "dall'abisso", cioè da una forma di <i>epoche</i>, dove rimangono soltanto il tempo e/o l'ignoto, costituendo la determinazione minima dell'eternità come condizione necessaria di Dio. Causalità inversa La conoscenza del futuro è indistinguibile dalla trasmissione contro-cronica di informazione. Cristianesimo Narrazione di time-travel. Hubris Designa una certa confusione causale nei ragionamenti di critica da evitare. Bisogna spostare il centro del discorso dalla volontà soggettiva di distruzione alla diagnosi di un processo oggettivo di decadenza già in corso.
Reazione Concetti con i quali vengono ideati, auspicati, proclamati o proposti i propositi di "vendetta" e i tentativi di vincere la sfida con l'ortodossia nemica.	Neo-reazione Predilige la fuga ("Exit") dal sistema decadente della democrazia, rinunciando definitivamente a ogni modalità di partecipazione al sistema democratico ("Voice"). Neo-cameralismo Proposta moldbuggiana di formalizzare la sovranità. Formalizzando il potere dello Stato e della Cattedrale, si compie un passo in avanti nel loro disfacimento. Orizzonte bionico Il futuro viene contrassegnato da processi di auto-trasformazione tecnico-biologica dell'essere umano. Freddo antiumanesimo del techno-commercio, Patchwork e Exit Forma radicalizzata di pensiero neoreazionario. Capital-AI Intreccio di capitalismo e di intelligenza artificiale online, auto-cosciente e in grado di attaccare dal futuro. Destra



	Intero cosmo ideologico il cui unico minimo comune denominatore è l'ostilità verso l'egualitarismo coercitivo. Reazione come concetto temporale Si distingue sia dal progressismo sia dal conservatorismo per la sua alleanza paradossale tra passato e futuro contro il presente. Extropia La nozione di funzionamento viene legata alla riduzione locale dell'entropia, implicando che la vita e l'intelligenza operino all'interno di una bolla di tempo al contrario. Uscita Logica dell'Exit, uscita dal sistema. Dark Enlightenment Riformulazione neo-malthusiana del problema della scarsità, interpretata come vincolo astratto e conservato. Malthus e Hobbes come pilastri mancati del Dark Enlightenment. Corrente accostata al numero "333". 333 Riferimento a Choronzon. Choronzon Figura demoniaca della dispersione celebre nel mondo dell'occultismo. Disintermediazione guidata da Internet Modalità che rende vulnerabile la Cattedrale. Processo tecnonomico Processo ostile alla Cattedrale. NRx Sintomo di una crisi più profonda della Cattedrale. Accelerazionismo Progressiva pressione del tempo, come collegamento tra l'implosione dello spazio decisionale e l'esplosione del mondo, in particolare della modernità. In termini cibernetici, corrisponde al feedback positivo. Processo di deterritorializzazione. Equivale all'auto-distruzione, all'intensificazione e all'auto-consapevolezza del capitalismo. Sviluppo irrefrenabile del capitalismo. Dinamica viene collocata in una costellazione tecnica.
--	--

FIG. 3-Tabella Nick Land (Fonte: Elaborazione dell'autore)

Categorie	Concetti
Ortodossia Costruzione del nemico come potere dogmatico, religioso e totalizzante	Natura umana Argomento per cui è stato necessario applicare teoricamente una forma rigida di riduzionismo, essendo una tematica che, nel corso della storia occidentale, si è rivelata troppo pericolosa, fomentando guerre di religione. Queste ultime sono state risolte solo grazie alla Pace di Westfalia, attraverso la quale si è decretata l'impossibilità di estendere o imporre universalmente una stessa idea di natura umana, pena altri conflitti sanguinari. Locke Il filosofo fornisce la forma teorica del compromesso liberale. Proprio dal liberalismo lockiano, fondato sull'indeterminatezza dell'essenza umana, derivano in seguito i diritti individuali e l'ordine capitalistico, garantendo un periodo di prosperità per l'Occidente. Ciò nonostante, si tratta di un sistema messo tragicamente in crisi da eventi come l'11 settembre, che costringono al confronto con attori non riducibili a modelli economici occidentali, come Osama bin Laden, figura che incarna un ritorno delle questioni religiose. Anticristo Totalitarismo di un unico governo mondiale imposto per impedire l' <i>Armageddon</i> (catastrofe finale accostata all'escalation atomica e alla distruzione del mondo). La figura dell'Anticristo, nel corso del tempo, è passata dal venire rappresentata come figura individuale singola a organizzazione o entità anonima e autoritaria.
Eresia Idee nelle quali prevale il gesto di rottura epistemica e morale rispetto all'ordine dominante dell'ortodossia nemica.	11 settembre Evento che viene descritto come una rivelazione dell'insufficienza del riduzionismo economico moderno, rappresentando un episodio che comporta una rottura con il paradigma politico novecentesco. Schmitt Il teorico vede nel politico una dimensione ineluttabilmente definita dalla distinzione amico/nemico, rendendo di fatto impossibile una definitiva neutralizzazione del conflitto per l'essere umano. Tuttavia, si evidenziano i rischi del ritorno alla logica schmittiana: essa, spronando al conflitto con nuovi nemici, corre il pericolo di far precipitare nuovamente l'Occidente in guerre drammatiche e





	violente, equiparandolo ai suoi nemici. Allo stesso tempo, l'alternativa rappresentata dalla visione kojéviana di una fine della storia post-politica risulta altrettanto pericolosa, in quanto implica un ordine tecnico globale che Schmitt interpreta come potenzialmente anticristico e, quindi, dispotico e asfissiante. Strauss La sua scrittura esoterica viene individuata come una possibile soluzione. Si palesa la necessità di limitare la trasparenza filosofica di certi messaggi e certe verità. Queste non possono essere dichiarate apertamente a tutti i cittadini, perché metterebbero in serio rischio la sopravvivenza della città e, parallelamente, il filosofo che le rivela rischierebbe di venire perseguitato pubblicamente. Girard Attraverso la teoria mimetica, l'esito apocalittico di una violenza inarrestabile sul piano globale nella modernità avanzata. Libertà Concepita come preconditione del bene più alto. Essa, però, sembra essere costretta a dover fronteggiare sistemi di tassazione confiscatoria, collettivismi totalitari e ideologie che mirano a ridimensionare la centralità dell'individuo. Incompatibilità tra libertà e democrazia Dati i sistemi di tassazione confiscatoria, collettivismi totalitari e ideologie che mirano a ridimensionare la centralità dell'individuo, deriva l'idea per cui non sia più ormai possibile pensare la compatibilità di libertà e democrazia. Disillusione dell'attivismo universitario Considerato inefficace nel cambiare lo stato di cose. Elitarismo cognitivo e pessimismo politico Gli individui con un IQ più alto della media tendono, nella maggior parte dei casi, a nutrire una certa disillusione nei confronti della politica, abbandonandosi ai più variegati tentativi di "fuga". Inefficacia del discorso pro-mercato Considerato inefficace nel cambiare lo stato di cose. Critica all'utopismo tecnologico Necessità di implementare lo sviluppo tecnologico, il cui progresso non può essere dato per scontato o come destino predeterminato.
Reazione	Intelligence





Concetti con i quali vengono ideati, auspicati, proclamati o proposti i propositi di "vendetta" e i tentativi di vincere la sfida con l'ortodossia nemica.	Constatate le difficoltà dell'agire politico e della difesa della città, la quale può condurre ad una forma di paralisi costituzionale, non resta che affidarsi alla segretezza di differenti modalità di azione, che vengono collegate al ricorso a strumenti extra-costituzionali come i servizi di intelligence. Fuoriuscita dalla politica Necessità di fuoriuscire dal sistema politico vigente. Cyberspazio Prendendo come esempi PayPal e Facebook, viene presentato come un laboratorio in grado di formare e sviluppare visioni e comunità culturali e politiche alternative al sistema egemonico istituzionale. Ciò nonostante, viene individuato un limite proprio nella possibilità di limitare tali formazioni alternative al solo mondo virtuale, garantendo una fuga soltanto immaginaria. Spazio Fuga definitiva dalle istituzioni politiche del pianeta, offrendo sconfinite possibilità di edificare nuovi mondi. Tuttavia, la tecnologia atta a realizzare tali aspirazioni risulta ancora poco avanzata. Seasteading Possibilità di sperimentare nuove configurazioni e modalità politiche insediandosi sugli oceani, lontani da qualsiasi compagine statale. Tale possibilità occupa una posizione intermedia rispetto alle altre, rivelandosi più incerta sotto il profilo tecnico rispetto alla tecnologia già operante del cyberspazio, ma più realistica nella sua attuazione della corsa allo spazio. Competizione tra politica e tecnica Sfida aperta, il cui esito può decretare per l'umanità un futuro disastroso, se vince la prima, oppure di rinnovato benessere, se trionfa la seconda. Centralità dell'individuo tecnico Lo sforzo di un singolo individuo può rivelarsi decisivo in quanto potenzialmente in grado di incrementare l'avanzata della "machinery of freedom", rendendo il mondo sicuro per il capitalismo. Terza via rispetto all'alternativa tra Anticristo e Armageddon Prospettiva teologica aperta alla possibilità di redenzione e trasformazione.
---	---

FIG. 4-Tabella Peter Thiel (Fonte: Elaborazione dell'autore)

4.7 Mappatura

Sulla base della selezione dei concetti e dell'impiego delle categorie, si delinea una mappatura, per quanto parziale, dell'immaginario della guerra culturale religiosamente intensificata dal *ressentiment mimetico* del pensiero neoreazionario dei tre autori.

Yarvin

Nel caso di Yarvin, per quanto riguarda gli elementi riconducibili all'"Ortodossia", troviamo concetti con i quali l'autore designa il potere del nemico indicando le ideologie, le dimensioni religiose e gli apparati istituzionali con i quali viene legittimato il potere. In *A formalist manifesto* (2007) il *progressivismo* e il *conservatorismo* sono considerati ideologie dominanti e fallaci. Similmente, le alternative ideologiche della *moderazione* e del *libertarismo* si rivelano fallimentari. Risulta particolarmente rilevante il concetto di *violenza*, con il quale si indica uno dei problemi più urgenti per la stabilità sociale. Essa viene associata all'incertezza riguardante la proprietà privata: non sapere cosa appartiene a chi si rivela essere la causa delle più sanguinarie contese sociali. Un problema che le ideologie sopramenzionate (progressivismo, conservatorismo, moderazione e libertarismo) non riescono a risolvere. Inoltre, esso appare legato al principio della *redistribuzione egalaritaria* che alimenterebbe l'incertezza sulla proprietà e, pertanto, costituirebbe la causa delle contese violente. Urge quindi chiarire una volta per tutte a chi appartengono le proprietà, per fortificare un dominio, non egualitario, in grado di evitare i conflitti. Si tratta del principio del Formalismo su cui si tornerà. In tal senso, nella stessa opera, si sottolinea la necessità di riconoscere le proprietà già effettive. Lo *Stato*, infatti, viene concepito come una corporation che esercita il controllo sul territorio che già possiede. Risulta possibile qui intravedere una delle tematiche decisive del pensiero di Yarvin e della NRx. L'egualitarismo viene considerato, da una parte, come un pericolo sociale da debellare. Dall'altra, come un principio impossibile da realizzare, in quanto, nello stato di cose reali, esiste già un effettivo ordine di proprietà e dominio che va riconosciuto. Si potrebbe comparare tale prospettiva di Yarvin a quella dello stato hobbesiano in cui gli uomini rischierebbero di uccidersi a vicenda se non fosse per l'istituzione del Leviatano. Ciò che necessita di essere sottolineato, ad ogni modo, è l'accostamento che l'autore propone tra la condizione che nel presente lavoro è stata interpretata simile a quella dell'*homo homini lupus* e quella del sistema istituzionale democratico attuale, i cui principi egalaritari conducono alla violenza fraticida e le cui correnti appaiono del tutto inefficaci. Tali principi egalaritari vengono fatti risalire a una specifica ideologia che, secondo l'autore, deterrebbe una forte valenza religiosa. Si tratta della prima delle correnti nominate in *A formalist manifesto*, in altre opere fatta assurgere a pensiero dominante religiosamente connotato: il *Progressismo*. Nel testo *How to Uninstall a Cathedral* (uno dei capitoli di *An Open Letter to Open-Minded Progressives*) (2008) il *Progressismo* viene





descritto come corrente storica mainstream del cristianesimo protestante: "progressivism is the historical mainstream of Protestant Christianity" (ivi: 200).

Più nello specifico, esso viene definito come "areligion" (ibidem), ossia come una tradizione priva di teologia ma strutturalmente analoga a una religione. Yarvin individua il culmine della vicenda storica del protestantesimo nell'egemonia di una morale puritana e austera in grado di affermarsi a livello globale proprio nel momento in cui cela le sue stesse origini religiose, presentandosi come universalismo progressista abile a influenzare cultura e istituzioni. Una vera e propria fede, sebbene priva di una teologia propriamente religiosa, che indica i valori progressisti come delle verità ultime per l'Occidente. Un'"areligione" sorretta, legittimata e rafforzata da un apparato potente e capillare, per il quale l'autore utilizza appositamente una metafora di stampo religioso: la *Cattedrale*, "*Cathedral*" (ivi: 202). Tale concetto indica un sistema composto da università e media. Attraverso l'influenza esercitata dall'istituzione accademica e dal sistema mediatico, la Cattedrale riuscirebbe a mantenere e propagandare l'areligione del progressismo. Pertanto, si caratterizza per essere una "ateocrazia progressista": "[...] *progressive atheocracy*—that is, a system of government based on an official areligion, progressivism" (ibidem). Risulta possibile intravedere in tali concettualizzazioni l'importanza dell'egemonia dell'immaginario sociale e culturale, una dimensione che nella riflessione di Yarvin è dominata dall'apparato accademico e mediatico della Cattedrale, la quale renderebbe l'areligione del progressismo una sorta di dogma laico con il quale legittimare la posizione di dominio dell'apparato stesso. Il nemico viene, dunque, descritto con immagini totalizzanti, il che potrebbe essere interpretato come un segnale dell'intensificazione della guerra culturale, tendente a estremizzare la polarizzazione tra un "Noi" giusto e innocente e un "Loro" mostruoso e prevaricante. Tra i vari dogmi progressisti sostenuti dalla Cattedrale, vi è quello della tesi della uniformità neurologica umana ("*human neurological uniformity* (HNU)"), ricondotta dall'autore a una genealogia religiosa quacchera (ivi: 205). Anche in questo caso, viene criticato il principio dell'uguaglianza. Se in *A formalist manifesto* veniva ribadita la pericolosità dell'uguaglianza riguardante la proprietà, in questo caso viene presa di mira l'uguaglianza nell'aspetto neurologico, implicando una differenziazione tra gli esseri umani nelle capacità cognitive. Di fronte al potere egemonico del sistema, Yarvin propone in altre opere un processo di disvelamento degli assetti dogmatici a favore di visioni che possano essere allo stesso tempo critiche e in grado di mobilitare verso nuovi orizzonti di azione. Si tratta dell'"Eresia". In uno dei post del blog *Unqualified Reservations* di Mencius Moldbug/Curtis Yarvin, intitolato *A Case Against Democracy: Ten Red Pills*, le pillole rosse ("Red Pills") vengono presentate come tesi eretiche da contrapporre alle visioni Blue pill dell'ortodossia democratica. La prima red pill attribuisce pace e prosperità allo stato di diritto, negandola al funzionamento della democrazia.

Quest'ultima, si sostiene nella seconda, può ostacolare la libertà e la legge. Nella terza si afferma che sia il fascismo che il comunismo costituiscano delle forme politiche scaturenti dal funzionamento stesso della democrazia, al di là di quello che sostiene la vulgata comune che li vedrebbe come violenti arresti del sistema democratico. Nelle



tesi successive, lo Stato viene descritto come struttura autonoma e auto-interessata, identificando il vero centro del potere politico nel *civil service*. Vengono considerati come ulteriori organi statali anche le università e i media. Nelle ultime tesi delle pillole rosse, invece, vengono trattati la trasformazione storica e il destino del governo occidentale, descritto come derivazione del modello rooseveltiano, prevedendo un esito di declino e collasso del sistema politico e informativo contemporaneo.

Le tesi eretiche delle Red pills permettono la configurazione, secondo la prospettiva adottata nel presente lavoro, di nuove politiche prefigurative, quelle che sono state fatte rientrare nella categoria "Reazione". Nel caso di Yarvin, riprendendo *A formalist manifesto*, una di queste proposte viene individuata proprio nel *Formalismo*. Esso viene presentato come una nuova ideologia, inventata dallo stesso autore, che si può affermare nella mente del seguace soltanto dopo una necessaria auto-operazione di chirurgia mentale, consistente nel sostituire un'ideologia con un'altra: "Replacing your own ideology is a lot like do-it-yourself brain surgery. It requires patience, tolerance, a high pain threshold, and very steady hands" (ivi: 5). Il Formalismo ("Formalism"), "an ideology designed by geeks for other geeks" (ibidem), consiste nella registrazione formale delle proprietà già esistenti su cui esercitare sovranità e controllo: "Formalism says: let's figure out exactly who has what, *now*, and give them a fancy little certificate" (ivi: 9). Si configura come una soluzione ingegneristica per risolvere i problemi più rilevanti per la stabilità sociale evidenziati in precedenza, vale a dire l'incertezza e la violenza. Decretando una volta per tutte la proprietà privata, vengono dissolti i principi di eguaglianza e i pericoli che ne derivano. Il potere nelle mani dei proprietari permette un'efficienza impossibile da raggiungere per il sistema democratico vigente, dominato dallo Stato che, per quanto già proprietario dei territori amministrati, non garantisce sicurezza e affidabilità. Sempre nella stessa opera, vengono pertanto elogiate le *città-stato*, le quali, proprio perché fondano il loro potere sulla proprietà, risultano più efficienti, sicure e ricche rispetto alle realtà politiche democratiche. Sulla base della presente interpretazione, ritornando ad Hobbes, la soluzione che viene presentata al dilagare della violenza dovuta all'ambiguità dei principi democratici e alla negligenza statale viene individuata nel potere di molteplici Leviatani, vale a dire nel potere di pochi monarchi, ognuno proprietario e amministratore della propria città-Stato. Per quanto riguarda la reazione al potere della Cattedrale, in *How to Uninstall a Cathedral*, Yarvin propone due strategie. La prima viene definita "Soft reset" (ivi: 207) e implica la dissoluzione dell'educazione pubblica e la rimozione del riconoscimento istituzionale delle università. Viene, però, ritenuta inefficace a causa delle reti informali della Cattedrale, impossibili da sradicare del tutto, e per via della capacità della democrazia stessa di favorire il controllo dell'opinione pubblica. La seconda, "Hard reset" (ibidem), si basa sull'espansione della nozione di Stato, includendo media e università e procedendo poi alla loro nazionalizzazione e, infine, liquidazione. Mira, dunque, alla distruzione del capitale reputazionale che sostiene il sistema. Ciò nonostante, viene ritenuta una proposta comunque impraticabile. Ad ogni modo, alcuni dei concetti di Yarvin sono stati ripresi da altri autori della neoreazione, contribuendo all'elaborazione di altre strategie.

Land

Nel caso di Land, per quanto riguarda i concetti rientranti nella categoria "Ortodossia", in *The Dark Enlightenment* (2012), si trova il concetto di *illuminismo moderno*, il quale denota un processo irreversibile il cui effetto è quello di rendere paradossale ogni forma di conservatorismo: "Once certain enlightened truths have been found self-evident, there can be no turning back, and conservatism is preemptively condemned – predestined — to paradox" (ivi: 2). Si tratta, quindi, di un processo che sancisce l'affermazione di quel sistema nemico che Land, come Yarvin, individua nella *democrazia*, ritenuta una forma politica degenerativa. Le istituzioni democratiche, infatti, mirano esclusivamente ad espandere il potere e il controllo dell'apparato statale. I politici che si alternano pensano, in fin dei conti, soltanto a progetti di breve termine che possano combaciare con i loro interessi. Inoltre, la vita democratica costituisce la causa del lento ma inesorabile deterioramento del capitale civile, di una prolungata pratica di cannibalismo: "The democratic politician and the electorate are bound together by a circuit of reciprocal incitement, in which each side drives the other to ever more shameless extremities of hooting, prancing cannibalism, until the only alternative to shouting is being eaten" (ivi: 3). Riprendendo nuovamente ed elaborando il pensiero di Yarvin, Land ritiene che il sistema nemico sia improntato all'*universalismo progressista*, inteso, anche in questo caso, come una religione secolarizzata di ascendenza puritana: "Universalism is the dominant modern branch of Christianity on the Calvinist line, evolving from the English Dissenter or Puritan tradition through the Unitarian, Transcendentalist, and Progressive movements" (ivi: 7). In seguito, similmente a quanto accade con la critica di Yarvin alla tesi della uniformità neurologica umana, ampie parti di *The Dark Enlightenment* sono dedicate alla *questione razziale americana*, ritenuta il principale meccanismo attraverso cui la crescita dello Stato viene moralmente legittimata e, al contempo, ogni opzione di exit, localismo o secessione, i quali costituiscono principi affini a quelli che il presente lavoro colloca nella categoria "Reazione", viene ricodificata come colpa, limitandola e indebolendola. Anche Land utilizza il concetto di *Cattedrale*. Nel frammento *Cathedral Decay* dell'opera *Xenosystems Fragments* (2014), la "Cathedral" diventa oggetto di animosità in conseguenza di una sua sempre più accertabile morbidità, per cui la si odia proprio perché più indebolita rispetto al passato: "*as a consequence of its morbidity*". Viene quindi descritta come un sistema egemone ma, allo stesso tempo, sempre più vulnerabile, quindi attaccabile. Essa rappresenta un apparato di controllo mentale di cui si segnala una disfunzione interna. Similmente a Yarvin, consiste nell'insieme di media, accademia e burocrazia. Viene poi introdotto il concetto di "Zeitgeist", il quale coincide con la storia che la Cattedrale racconta di sé, una storia di crescita continua, di avanzata vittoriosa, di capacità di travolgere tutto ciò che incontra. Inoltre, si fa riferimento alla *Chiesa guidata dai media* ("the media-led church"), cioè a una "classe sacerdotale" mediatica, descritta come un ceto sciamanico-tribale che vive





della denigrazione dei nemici esterni e che ha tenuto insieme a lungo la politica mainstream. Nel frammento *Cathedralism*, il concetto di "Cathedral" viene descritto come sussunzione della politica nella propaganda, conversione progressiva di ogni problema amministrativo in una questione di pubbliche relazioni, gestione riuscita delle percezioni, ipertrofia della politica spinta al punto in cui ogni realtà esterna alla politica perde credibilità e, infine, possibilità di continuare a funzionare finché non esistono limiti definiti all'efficacia della propaganda. Sulla base dei concetti trattati, è possibile riscontrare molti punti di contatto tra il pensiero di Yarvin e quello di Land nel delineare le caratteristiche del Nemico, la sua "Ortodossia". Entrambi vedono nella complicità di media, università e burocrazia un apparato istituzionale egemone la cui finalità sarebbe quella di divulgare i principi della religione secolarizzata, o areligione, del Progressismo, i cui valori incentrati sull'uguaglianza e sulla democrazia vengono sfruttati per legittimare la posizione di dominio della stessa Cattedrale, specialmente in Occidente. Land sembra poi intento a legittimare filosoficamente le prospettive che la presente ricerca colloca nella dimensione dell'"Eresia". Nel frammento *The Cult of Gnon*, il termine *Gnon* designa l'espressione "Nature or Nature's God". In quella che appare come una riflessione filosofica su Dio e la realtà, Land afferma che *Gnon* deve essere inteso come nome operativo della realtà stessa, vale a dire come un dispositivo per affermare la legge naturale senza prima risolvere la disputa teologica. Nel frammento intitolato *Gnon-Theology and Time*, il filosofo collega la riflessione su *Gnon* al tempo. Afferma che la *centralità del tempo* deve essere considerata come contenuto minimo e inevitabile della decisione ontologica. Successivamente, ritiene che *l'idea di Dio* vada depurata da tutte le incrostazioni della fede positiva e negativa, arrivando, piuttosto, "dall'abisso", cioè da una forma di *epoche*, dove rimangono soltanto il tempo e/o l'ignoto, costituendo la determinazione minima dell'eternità come condizione necessaria di Dio. Si passa, poi, a trattare il concetto di *causalità inversa*, secondo la quale la conoscenza del futuro è indistinguibile dalla trasmissione contro-cronica di informazione. Da qui si ritiene che l'eternità implichi causalità inversa e viaggio nel tempo, concludendo che lo stesso *Cristianesimo* vada considerato come una narrazione di time-travel. Tra i tre autori trattati in questa sede, Land rappresenta quello che più si è concentrato sulla dimensione temporale.

Una dimensione che nel quadro teorico è stata legata all'immaginario sociale e definita "*crono-architettura*" (Marzo, 2012: 81). Il filosofo neoreazionario, infatti, con le sue riflessioni teologiche sulla natura di Dio, arriva a decretare nel suo pensiero la centralità assoluta del tempo, quasi rendendola l'unica conoscenza possibile in campo ontologico. Da tali considerazioni, si può sostenere che l'immaginario neoreazionario delineato dalla prospettiva di Land miri a portare all'estremo quella dimensione temporale caratteristica, secondo il quadro teorico di riferimento della presente ricerca, della modernità (ivi: 112), vale a dire l'accelerazione sociale (ivi: 129-142) del "tele-organismo umano" (ivi: 155). Una centralità, quella della dimensione temporale, di cui la neoreazione deve essere consapevole nella sua guerra contro la Cattedrale e che deve sfruttare a proprio vantaggio sia dal punto di vista comunicativo che politico. Si tratta di una guerra in cui i seguaci della neoreazione non devono peccare di *hubris*,



concetto del frammento *Cathedral Decay*, il quale designa una certa confusione causale nei ragionamenti di critica. Viceversa, sostiene l'autore, bisogna spostare il centro del discorso dalla volontà soggettiva di distruzione alla diagnosi di un processo oggettivo di decadenza già in corso. Per accelerare tale processo di decadenza, Land fa ricorso nelle sue opere a una serie di concetti che in questa sede rientrano nella categoria "Reazione". In *The Dark Enlightenment*, si sostiene che la neo-reazione deve prediligere la fuga ("Exit") dal sistema decadente vigente, rinunciando definitivamente a ogni modalità di partecipazione al sistema democratico ("Voice"): "Even more than Equality-vs-Liberty, Voice-vs-Exit is the rising alternative [...]" (ivi: 3). Bisogna, inoltre, accogliere e realizzare la proposta moldbuggiana di formalizzare la sovranità, appellandosi al principio del *neo-cameralismo*. Infatti, formalizzando il potere dello Stato e della Cattedrale, si compie un passo in avanti nel loro disfacimento: "If the state cannot be eliminated, Moldbug argues, at least it can be cured of democracy (or systematic and degenerative bad government), and the way to do that is to formalize it. This is an approach he calls 'neo-cameralism'" (ivi: 5). La contrapposizione con il sistema nemico è totale. Piuttosto che provare a cambiarlo dall'interno, secondo il principio democratico della "Voice", Land sostiene che bisogna completamente fuggire ("Exit") dalle sue dinamiche e istituzioni. Il rifiuto neo-reazionario è netto. Soltanto l'Uscita permette la formazione di un nuovo orizzonte politico. E una delle modalità per realizzare tali propositi è proprio quella di Yarvin del neo-cameralismo, consistente nel portare a compimento la formalizzazione del sistema nemico, allo stesso tempo dimostrando il suo effettivo potere, derivante dalla proprietà e dal dominio, e rendendolo superfluo. Le proposte di "Reazione" di Land non si riducono, però, alla ripresa delle visioni di Yarvin. Nelle sue opere, infatti, la centralità del tempo e della tecnologia, perni della modernità, sono portate all'estremo. Alla fine di *The Dark Enlightenment*, delinea uno scenario di *orizzonte bionico*, nel quale il futuro viene contrassegnato da processi di auto-trasformazione tecnico-biologica dell'essere umano: "When seen from the bionic horizon, whatever emerges from the dialectics of racial terror remains trapped in trivialities. It's time to move on" (ivi: 64). Nel caso dei frammenti dell'opera *Xenosystems Fragments*, nel *Foreword*, scritto da Apostate, l'opera viene presentata come il "crogiolo" di una forma radicalizzata di pensiero neoreazionario, caratterizzata da "a cold anti-humanism of techno-commerce, Patchwork and Exit". Nell'*Introduction* di Yama Pain si fa riferimento al concetto di *Capital-AI*, equivalente all'intreccio di capitalismo e di intelligenza artificiale online, auto-cosciente e in grado di attaccare dal futuro. In *Flavors of Reaction* la *destra* viene tratteggiata come un intero cosmo ideologico il cui unico minimo comune denominatore è l'ostilità verso l'egualitarismo coercitivo. In *Reaction, Repetition, and Time* si tratta esplicitamente la *reazione* come un *concetto temporale*. In tal senso, essa si distingue sia dal progressismo sia dal conservatorismo per la sua alleanza paradossale tra passato e futuro contro il presente.

Nel frammento *Extropy*, la nozione di funzionamento viene legata alla riduzione locale dell'entropia, implicando, ancora una volta facendo riferimento alla dimensione temporale, che la vita e l'intelligenza operino all'interno di una bolla di tempo al



contrario. In *Quit* viene nuovamente ripresa la logica dell'*Exit*, in quanto uscita dal sistema. Nel frammento *Malthusian Horror*, si delinea una dimensione religiosa oscura per il *Dark Enlightenment*, il quale viene accostato al numero "333" che costituisce un riferimento a *Choronzon*, figura demoniaca della dispersione celebre nel mondo dell'occultismo. Sulla base di tali considerazioni, la dimensione temporale viene trattata da Land quasi come un'entità oscura e aliena il cui processo sembra comportare distruzione e caos. Allo stesso tempo, essa sembra estrinsecarsi attraverso lo sviluppo tecnologico, portando al compimento di quell'orizzonte bionico che, riprendendo la riflessione di Marzo sul post-umano (2012: 123-127), sembra fondere in un'unica dimensione tanto l'accelerazione moderna della tecnologia quanto quella biologica. Come emerge nel frammento *Cathedral Decay*, in riferimento alla possibile funzione della tecnologia contro il sistema vigente, la disintermediazione guidata da Internet rende vulnerabile la Cattedrale ("[...] exceptionally vulnerable to Internet-driven disintermediation"), la quale viene considerata ostile dal processo tecnonomico ("technomic process"), rendendo la stessa *NRx* un sintomo di una crisi più profonda della Cattedrale. Ad ogni modo, i concetti landiani intravisti sembrano tutti confluire in quella filosofia che, nei suoi aspetti più reazionari, ha reso celebre lo stesso Land: l'*accelerazionismo*. Nell'opera *A Quick and Dirty Introduction to Accelerationism* (2017), l'*accelerazionismo* viene presentato come progressiva pressione del tempo, come collegamento tra l'implosione dello spazio decisionale e l'esplosione del mondo, in particolare della modernità. In termini cibernetici, esso corrisponde al feedback positivo. Riprendendo Deleuze e Guattari, esso consiste nel processo di deterritorializzazione. Per Land, ciò equivale all'auto-distruzione, all'intensificazione e all'auto-consapevolezza del capitalismo.

Ne consegue l'abbaglio del Left-accelerationism, poiché non sarebbe in alcun modo possibile pensare l'accelerazione senza intenderla come sviluppo irrefrenabile del capitalismo: "Since anything able to consistently feed socio-historical acceleration will necessarily, or by essence, be capital, the prospect of any unambiguously 'Left-accelerationism' gaining serious momentum can be confidently dismissed" (ivi: 4). Nella parte finale del testo tale dinamica viene collocata in una costellazione tecnica: "As blockchains, drone logistics, nanotechnology, quantum computing, computational genomics, and virtual reality flood in, drenched in ever-higher densities of artificial intelligence, accelerationism won't be going anywhere, unless ever deeper into itself" (ivi: 5). Sulla base di tali considerazioni può essere precisato ulteriormente il confronto tra la prospettiva di Yarvin e quella di Land. Se il secondo riprende e condivide le visioni del primo sulla Cattedrale e su alcune strategie, come quella del neo-cameralismo, allo stesso tempo sembra divergere sull'obiettivo finale. Yarvin, infatti, attraverso il Formalismo e le città-Stato sembra propendere per un nuovo assetto economico-politico che possa sostituirsi a quello decadente della Cattedrale, uno scenario in cui pochi Leviatani possano sostituirsi alle istituzioni democratiche garantendo maggiore efficienza e sicurezza. Viceversa, Land auspica alla distruzione della Cattedrale non tanto per l'affermazione di un nuovo ordine quanto per permettere alla dimensione accelerazionista del capitalismo di estrinsecarsi liberamente senza più ostacoli di

sorta, anche a scapito della stessa umanità (Miranda 2026).

Thiel

Per quanto riguarda Peter Thiel, tra i concetti rientranti nella categoria "Ortodossia", si riscontra, nell'opera *The Straussian Moment* (2007), quello di *natura umana*. Si tratta, a suo parere, di un argomento per cui è stato necessario applicare teoricamente una forma rigida di riduzionismo, essendo una tematica che, nel corso della storia occidentale, si è rivelata troppo pericolosa, fomentando guerre di religione. Queste ultime sono state risolte solo grazie alla Pace di Westfalia, attraverso la quale si è decretata l'impossibilità di estendere o imporre universalmente una stessa idea di natura umana, pena altri conflitti sanguinari. In tal senso, il filosofo *Locke* detiene un ruolo decisivo. Egli, infatti, fornisce la forma teorica del compromesso liberale. Proprio dal liberalismo lockiano, fondato sull'indeterminatezza dell'essenza umana, derivano in seguito i diritti individuali e l'ordine capitalistico, garantendo un periodo di prosperità per l'Occidente. Ciò nonostante, si tratta per Thiel di un sistema messo tragicamente in crisi da eventi come l'11 settembre, che costringono al confronto con attori non riducibili a modelli economici occidentali, come Osama bin Laden, figura che incarna un ritorno delle questioni religiose. L'impossibilità di toccare l'argomento sulla natura umana, dunque, se da una parte ha consentito all'Occidente di prosperare attraverso i principi della filosofia di Locke, dall'altro sembra decretare la crisi della società contemporanea. Una società sempre più minacciata, oltre che da figure che mettono a repentaglio il sistema occidentale, dall'avvento di un potere sempre più totalizzante e pervasivo, anche quest'ultimo descritto con immagini religiose della rivelazione biblica, di cui le opere e gli interventi di Thiel cercano di mettere in guardia. Si tratta del concetto di *Anticristo* presente nell'articolo scritto da Peter Thiel e Sam Wolfe intitolato *Voyages to the End of the World in First Things* (2025). In esso, viene fatta una ricostruzione dell'Anticristo attraverso l'analisi dell'opera *New Atlantis* di Francis Bacon, di *Gulliver's Travels* di Jonathan Swift, del fumetto *Watchmen* di Alan Moore e del manga *One Piece* di Eiichiro Oda.

Attraverso l'analisi di queste opere, i due autori ritengono che per l'umanità si stiano delineando due grandi pericoli nell'età contemporanea: da una parte la catastrofe finale, l'*Armageddon*, che viene accostata all'escalation atomica e alla distruzione del mondo; dall'altra il totalitarismo di un unico governo mondiale imposto proprio per impedire la prima eventualità, corrispondente precisamente alla figura dell'*Anticristo*, la quale, nel corso del tempo, è passata dal venire rappresentata come figura individuale singola a organizzazione o entità anonima e autoritaria. La prospettiva di Thiel si contraddistingue per la ripresa dello scenario biblico dell'Apocalisse. La società contemporanea non solo è attraversata dalla ripresa, in nuove forme, dei conflitti religiosi ma si trova dinanzi a un baratro. Da una parte, l'annientamento. Dall'altra, il totalitarismo anticristico ("One World or None?"). L'Anticristo, infatti, sarà quell'individuo o quell'entità governativa che, promettendo di salvare l'umanità dalla sua stessa distruzione, come viene sottolineato attraverso





l'espressione paolina "pace e sicurezza" (1 Tessalonicesi 5:3), porterà all'avvento di unico Governo Mondiale che, come in *One Piece*, decreterà la fine di ogni libertà umana. Risulta possibile intravedere delle similitudini con il concetto di Cattedrale di Yarvin e Land, in quanto anche l'Anticristo sembra costituire un potere nemico totalizzante che, in nome di valori "progressisti", come quelli di pace e sicurezza, legittima il suo dominio. Un dominio, tuttavia, che, a differenza delle prospettive di Yarvin e Thiel, che vedono comunque dei segnali di vulnerabilità nella Cattedrale, risulta adesso assoluto, quasi impossibile da sconfiggere. Il conflitto della guerra culturale viene portato all'estremo, viene reso, per l'appunto, apocalittico. La vittoria del Nemico viene fatta equivalere alla fine di ogni autentica libertà. Il conflitto per la conquista dell'egemonia dell'immaginario sociale, secondo l'interpretazione formulata in questa sede, sembra allo stesso tempo riprendere e riattualizzare lo scenario biblico, rimarcando la necessità di riprendere la questione sulla natura umana per evitare il peggio. Un'esigenza rimarcata anche dai concetti di Thiel collocati nella categoria "Eresia". Tra questi, in *The Straussian Moment*, si trova appunto quello inerente all'evento drammatico dell'11 settembre. Esso, infatti, viene descritto come una rivelazione dell'insufficienza del riduzionismo economico moderno, rappresentando un episodio che comporta una rottura con il paradigma politico novecentesco e, di conseguenza, la necessità di nuove prospettive. Tra queste, rientrano quelle offerte dal pensiero del teorico Schmitt. In particolare, quelle che vedono nel politico una dimensione ineluttabilmente definita dalla distinzione amico/nemico, rendendo di fatto impossibile una definitiva neutralizzazione del conflitto per l'essere umano. Tuttavia, nel corso dell'argomentazione, si evidenziano i rischi del ritorno alla logica schmittiana: essa, spronando al conflitto con nuovi nemici, corre il pericolo di far precipitare nuovamente l'Occidente in guerre drammatiche e violente, equiparandolo ai suoi nemici. Allo stesso tempo, l'alternativa rappresentata dalla visione kojéviana di una fine della storia post-politica risulta altrettanto pericolosa, in quanto implica un ordine tecnico globale che Schmitt interpreta come potenzialmente anticristico e, quindi, dispotico e asfissiante. Sempre nella stessa opera, una possibile soluzione viene individuata nei metodi elaborati da Strauss, nello specifico nella sua scrittura esoterica.

Si palesa, infatti, la necessità di limitare la trasparenza filosofica di certi messaggi e certe verità. Queste non possono essere dichiarate apertamente a tutti i cittadini, perché metterebbero in serio rischio la sopravvivenza della città e, parallelamente, il filosofo che le rivela rischierebbe di venire perseguitato pubblicamente. Nelle sue parti finali, il testo si sofferma sulla teoria mimetica di René Girard, attenzionando l'esito apocalittico di una violenza inarrestabile sul piano globale nella modernità avanzata. All'interno dell'opera, i tre autori sembrano, dunque, offrire delle visioni più marcate sulla natura umana. Visioni che, in totale contrapposizione con l'impossibilità imposta dall'Occidente di decretare qualcosa sull'argomento, rimarcano la tendenza conflittuale dell'agire umano, con i riferimenti a Schmitt e Girard, e la necessità di trovare delle soluzioni in segreto, con Strauss, implicando l'impraticabilità politica di prendere decisioni efficienti collettivamente. L'opera di Girard, in particolare, viene



ripresa rimarcando il determinismo conflittuale dei rapporti mimetici e il loro esito apocalittico sempre più scontato nella società contemporanea. Una situazione di rivalità generalizzata e di violenza incontrollabile che giustifica il ricorso a qualsiasi strumento per scongiurare il punto di non ritorno. L'inefficacia dell'agire politico collettivo e democratico viene rimarcata nel testo *The Education of a Libertarian* (2009). In esso, la *libertà* è concepita come preconditione del bene più alto. Essa, però, sembra essere costretta a dover fronteggiare sistemi di tassazione confiscatoria, collettivismi totalitari e ideologie che mirano a ridimensionare la centralità dell'individuo. Da tali considerazioni, deriva la frase che ha portato Thiel al centro del dibattito mediatico e politico, vale a dire l'idea per cui, date le precedenti condizioni, non sia più ormai possibile pensare la compatibilità di libertà e democrazia: "Most importantly, I no longer believe that freedom and democracy are compatible" (ivi). Segue una narrazione degli anni del periodo universitario, la cui funzione è quella di fortificare l'argomentazione. Thiel, infatti, racconta la disillusione provata in quegli anni nei confronti dell'attivismo politico, ritenuto inefficace. In riferimento ai suoi primi anni professionali, sostiene di aver riscontrato un nesso tra elitarismo cognitivo e convinzioni di pessimismo politico. In tal senso, ai suoi occhi, gli individui con un IQ più alto della media tendono, nella maggior parte dei casi, a nutrire una certa disillusione nei confronti della politica, abbandonandosi ai più variegati tentativi di "fuga". Oltre a constatare *l'inefficacia del discorso pro-mercato*, considerato inefficace nel cambiare lo stato di cose, il testo di Thiel sottolinea la necessità di implementare lo sviluppo tecnologico, il cui progresso non può essere dato per scontato o come destino predeterminato. Come nelle riflessioni di Yarvin e Land, anche in Thiel è riscontrabile la critica alla democrazia, concepita come un sistema che nega la libertà individuale. La politica, inoltre, oltre a limitare le libertà personali, viene considerata una dimensione da cui gli individui con un quoziente intellettuale più alto si tirano fuori, condividendo delle similitudini con la proposta dell'"Exit" di Nick Land. Per quanto riguarda le proposte di "Reazione" di Thiel, in *The Straussian Moment*, dinanzi alla paralisi costituzionale, viene fatto riferimento al ricorso a strumenti extra-costituzionali come i servizi di *intelligence*. In *The Education of a Libertarian*, insieme alla critica sull'inefficacia dei discorsi libertari, come visto, l'autore approfondisce la necessità di fuoriuscire dal sistema politico vigente. In tal senso, vengono presentate tre possibili vie di fuga consentite dalla tecnologia. La prima è quella del *Cyberspazio* ("Cyberspace"). Prendendo come esempi PayPal e Facebook, questo viene presentato come un laboratorio in grado di formare e sviluppare visioni e comunità culturali e politiche alternative al sistema egemonico istituzionale.

Ciò nonostante, Thiel individua un limite proprio nella possibilità di limitare tali formazioni alternative al solo mondo virtuale, garantendo una fuga soltanto immaginaria. La seconda via è quella dello *spazio* ("Outer space"). Esso permetterebbe una fuga definitiva dalle istituzioni politiche del pianeta, offrendo sconfinite possibilità di edificare nuovi mondi. Tuttavia, la tecnologia atta a realizzare tali aspirazioni risulta ancora poco avanzata. Infine, emerge il "Seasteading", vale a dire la possibilità di sperimentare nuove configurazioni e modalità politiche insediandosi sugli oceani,



lontani da qualsiasi compagine statale. Tale possibilità occupa una posizione intermedia rispetto alle altre due, rivelandosi più incerta sotto il profilo tecnico rispetto alla tecnologia già operante del cyberspazio, ma più realistica nella sua attuazione della corsa allo spazio. Ad ogni modo, viene rintracciata nella *competizione tra politica e tecnologia* una sfida aperta, il cui esito può decretare per l'umanità un futuro disastroso, se vince la prima, oppure di rinnovato benessere, se trionfa la seconda. Uno scenario in cui potrebbe rivelarsi decisivo persino lo *sforzo di un singolo individuo*, potenzialmente in grado di incrementare l'avanzata della "machinery of freedom", rendendo il mondo sicuro per il capitalismo. Similmente a Land, dunque, anche Thiel vede nella tecnologia la principale via con cui contrastare il sistema nemico della politica democratica, la quale, per via della sua inefficacia, non riesce a risolvere le tensioni conflittuali della natura umana, contribuendo all'avvento del sistema totalitario anticristico. Ciò nonostante, a differenza di Land, Thiel non auspica all'accelerazione incontrollabile del capitalismo e della tecnologia, considerate da Land un'entità quasi demoniaca il cui sviluppo risulta inarrestabile. Thiel, piuttosto, intravede nella tecnologia sia l'alternativa più efficace al sistema democratico, sia il modo per affermare, in *Voyages to the End of the World*, quella *terza via* rispetto all'alternativa tra Anticristo e Armageddon, delineando una prospettiva teologica aperta alla possibilità di redenzione e trasformazione.

5. Conclusioni

Sebbene i limiti considerati nella parte dedicata alla metodologia, la mappatura dei concetti selezionati, per quanto parziale, permette l'elaborazione dell'interpretazione, per quanto soggetta a limitazioni, incentrata sull'immaginario del pensiero neoreazionario dei tre autori, tenendo in considerazione le loro differenze di vedute su alcune prospettive e strategie, nell'ambito di una guerra culturale religiosamente intensificata dal *ressentiment mimetico*. Il *ressentiment* si caratterizza come un'esperienza logorante di impotenza e frustrazione, un'impossibilità di realizzare le proprie aspirazioni che comporta un desiderio di vendetta, a volte soltanto immaginata. Nel caso del *ressentiment mimetico*, l'avversione riguarda un modello, posto solitamente in una posizione dominante rispetto al soggetto emulatore, di cui si invidia il potere, lo status e la pienezza d'essere. L'impossibilità di raggiungere la stessa posizione del modello genera invidia e desiderio ardente di rivalsa. Ci si sente delle vittime, si è spinti a denunciare le angherie e i soprusi del modello. Infine, si cerca di reagire elaborando diversi possibili scenari, da attuare o soltanto immaginare. Nel caso della neoreazione, si evince con i concetti della prima categoria, l'"Ortodossia", una precisa visione del Nemico. Il progressismo, la Cattedrale, la Chiesa dei media e l'Anticristo, tra i vari, sembrano configurare l'immagine di una Totalità religiosa. Un'ideologia e una fede pervasive che detengono l'egemonia culturale e politica, venendo protette e salvaguardate dagli apparati statali e istituzionali democratici, burocratici, mediatici e accademici. Fino al punto, come visto nel caso di Thiel, da

minacciare di costituire un'unica entità governativa mondiale che, con il pretesto di garantire la pace e la sicurezza, proteggendo dalla drammatica possibilità di un Armageddon apocalittico, impone un regime autoritario e opprimente, avverso a ogni forma di libertà e di innovativi cambiamenti in ambito economico e tecnologico.

In riferimento al *ressentiment*, l'astio per l'oppressione attuata dal nemico e la constatazione dell'espansione del suo potere, inducono a dei propositi di rottura e sfida, anch'essi religiosamente veicolati e narrati. In tal senso, il disvelamento attuato dalle *Red pills*, le alternative concezioni su Dio veicolate dal concetto di *Gnon* e la constatazione dell'inefficacia del paradigma liberale dominante in favore di una sua sostituzione con l'affermazione del *momento straussiano* incentrato sulla segretezza costituiscono delle forme di "Eresia" rispetto a quella che viene concepita come l'ortodossia dominante. Inoltre, nella lotta tra immaginari contrapposti per la conquista dell'egemonia, i concetti selezionati e analizzati sembrano proporre una loro propria configurazione immaginaria incentrata su una precisa politica prefigurativa ruotante attorno a proposte di "Reazione" come il Formalismo, l'Illuminismo oscuro, il neo-cameralismo, l'orizzonte bionico, l'Exit, l'incompatibilità tra libertà e democrazia, il cyberspazio, lo spazio, il seasteading, il ricorso ai servizi di intelligence e la necessità di trovare una terza via alternativa all'Armageddon e all'Anticristo. Reazioni che, a volte, come nel caso dell'accelerazionismo, vedono nella dimensione temporale e nei processi di accelerazione della vita sociale dei perni per mezzo dei quali affermare la loro visione alternativa sul futuro e, allo stesso tempo, criticare il presente.



Bibliography

- Anti-Defamation League, "Accelerationism", ADL Backgrounder: <https://www.adl.org/resources/backgrounder/accelerationism>
- Arcuri F. (2025), *Immaginario caricaturale. Meme, vittimismo e marciume cerebrale*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni.
- Arcuri F. (2026), "The Manosphere: A Case of Mimetic Resentment", in Chantre B., Dumouchel P. (eds.), *The Revelatory Power of Mimetic Theory. Reading René Girard, Texts and the World*, London, Bloomsbury Publishing.
- Bovalino, G. N. (2025). *La gaia incoscienza. Immaginario del tecnopotere*, Roma, Luiss University Press (versione ebook).
- Brown W. (1995), *States of Injury. Power and Freedom in Late Modernity*, Princeton, Princeton University Press.
- Bullard L. (2026), "Da dove arriva l'ossessione di Peter Thiel per l'Anticristo (e chi c'è dietro)", *Wired Italia*: <https://www.wired.it/article/peter-thiel-anticristo-da-dove-arriva-ossessione-rene-girard-carl-schmitt/>
- Burrows R. (2018), "On Neoreaction And other romantic delusions", *The Sociological Review Magazine*: <https://thesociologicalreview.org/projects/undisciplining/talks-discussions-and-debates/on-neoreaction/>
- Campbell H., Evolvi G. (2025), "Lo studio della religione digitale e delle nuove tecnologie: storia, tematiche, e direzioni future", in Olzi D. (ed.), *Dei digitali. Religioni digitali, media e immaginari sociali*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni.
- Cancelli T. (2019), *How to accelerate. Introduzione all'accelerazionismo*, Roma, Edizioni Tlon.
- Cangiano M. (2024), *Guerre culturali e neoliberalismo*, Milano, nott tempo (versione ebook).
- Capelos T., Salmela M., Talalakina A., Cotena O. (2024), "Ressentiment in the Manosphere: Conceptions of Morality and Avenues for Resistance in the Incel Hatred Pipeline", *Philosophies*, vol. 9, n. 2: 36, doi: <https://doi.org/10.3390/philosophies9020036>



- Capelos T., Demertzis N. (2022), "Sour grapes: *ressentiment* as the affective response of grievance politics", *Innovation: The European Journal of Social Science Research*, vol. 35, n. 1: 107-129, doi: <https://doi.org/10.1080/13511610.2021.2023005>
- Cardano M., Gariglio L. (2022), *Metodi qualitativi. Pratiche di ricerca in presenza, a distanza e ibride*, Roma, Carocci.
- Castellani L. (2025), "L'ère de l'accélération réactionnaire", in Da Empoli G. (ed.), *L'Empire de l'ombre. Guerre et terre au temps de l'IA*, Paris, Grand Continent, Éditions Gallimard (versione ebook).
- Castoriadis C. (1975), *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. *L'istituzione immaginaria della società*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2022.
- Castoriadis C., Girard R. (1983), "La contingence dans les affaires humaines. Débat", in Dumouchel P., Dupuy J. P. (ed.), *L'auto-organisation. De la physique au politique*, Paris, Le Seuil, 279-301.
- Colombo E., Rebughini P. (2025), "The social imaginary as a battlefield: Resources for a critical thought", *International Sociology*, vol. 41, n. 1: 117-134, doi: <https://doi.org/10.1177/02685809251394712>
- Demertzis N., Papadoudis G., Capelos T. (2022), "Values and emotionality in Greek political culture: a study of *ressentiment*", *Emotions and Society*, vol. 4, n. 1: 27-48, doi: <https://doi.org/10.1332/263169021X16369909746307>
- Dove N. (2026), "Sunset on the Dark Enlightenment: Inside Nick Land's San Francisco 'Arrival Party'", *VICE*: <https://www.vice.com/en/article/sunset-on-the-dark-enlightenment-inside-nick-lands-san-francisco-arrival-party/>
- Gaggi M. (2025), *Chi è veramente Musk*, Pioltello, RCS MediaGroup, Corriere della Sera.
- Girard R. (1999), *Il risentimento. Lo scacco del desiderio nell'uomo contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Girard R. (2007), *Achever Clausewitz. Entretiens avec Benoît Chantre*. Trad. it. *Portando Clausewitz all'estremo. Conversazioni con Benoît Chantre*, Milano, Adelphi, 2008.





- Gressani G., Malik M. (2025a), "Curtis Yarvin: la grande intervista con l'intellettuale organico della contro-rivoluzione trumpista (prima parte)", *Il Grand Continent*: <https://legrandcontinent.eu/it/2025/04/05/curtis-yarvin-la-grande-intervista-con-lintellettuale-organico-della-contro-rivoluzione-trumpista-prima-parte/>
- Gressani G., Malik M. (2025b), "Curtis Yarvin: monarchia, diarchia e contro-rivoluzione trumpista (seconda parte dell'intervista)", *Il Grand Continent*: <https://legrandcontinent.eu/it/2025/04/12/curtis-yarvin-monarchia-diarchia-e-contro-rivoluzione-trumpista-seconda-parte-dellintervista/>
- Gressani G., Malik M. (2025c), "Curtis Yarvin, Trump e l'apocalisse: miti, contraddizioni e bugie (terza parte della nostra lunga intervista)", *Il Grand Continent*: <https://legrandcontinent.eu/it/2025/04/18/curtis-yarvin-trump-e-lapocalisse-miti-contraddizioni-e-bugie-terza-parte-della-nostra-lunga-intervista/>
- Guariento T. (2017), "Introduzione al pensiero di Nick Land", *Lo Sguardo – Rivista di Filosofia*, 24, II: 249-268.
- Hui Y. (2025), "On the Recurrence of Neoreactionaries", *e-flux Journal*, n. 151: <https://www.e-flux.com/journal/151/652979/on-the-recurrence-of-neoreactionaries>
- Land N. (2012), "The Dark Enlightenment", *The Dark Enlightenment*.
- Land N. (2014), "Xenosystems Fragments", *Xenosystems*.
- Land N. (2017), "A Quick-and-Dirty Introduction to Accelerationism", *Jacobite*.
- Le Grand Continent (2025), "'Prepararsi all'Impero': Curtis Yarvin, profeta dell'Illuminismo nero", *Le Grand Continent*: <https://legrandcontinent.eu/it/2025/01/21/prepararsi-allimpero-curtis-yarvin-profeta-dellilluminismo-nero/>
- Leslie P. (2025), "From Philosophy to Power: The Misuse of René Girard by Peter Thiel, J.D. Vance and the American Right", *Salmagundi*, 226-227: <https://salmagundi.skidmore.edu/articles/1176-from-philosophy-to-power>
- Marzo P. L. (2012), *La natura tecnica del tempo. L'epoca del post-umano tra storia e vita quotidiana*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni.

Migliorati L. (2023), "L'impronta della memoria: per un'archeologia degli usi politici del passato", *Società Mutamento Politica*, vol. 13, n. 26: 103-110, doi: <https://doi.org/10.36253/smp-14022>

Miranda A. (2026), *Les Lumières sombres. Comprendre la pensée néoréactionnaire*, Paris, Le Grand Continent, Éditions Gallimard (versione ebook).

Miranda A., Venanzoni A. (2025), "Atlante del pensiero neoreazionario: una introduzione ragionata", *Grand Continent*: <https://legrandcontinent.eu/it/2025/06/28/atlane-del-pensiero-neoreazionario-una-introduzione-raionata/>

Mulieri, A. (2025). *Tecnomonarchi. Gli ideologi della nuova destra all'attacco della democrazia*, Roma, Donzelli editore (versione ebook).

Moldbug M. [Yarvin C.] (2007), "A Formalist Manifesto", *Unqualified Reservations*.

Moldbug M. [Yarvin C.] (2007), "A Case Against Democracy: Ten Red Pills", *Unqualified Reservations*.

Moldbug M. [Yarvin C.] (2008), "An Open Letter to Open-Minded Progressives. Chapter 9: How to Uninstall a Cathedral", *Unqualified Reservations*.

Nagle A. (2017), *Kill All Normies. The Online Culture Wars from Tumblr and 4chan to the Alt-Right and Trump*. Trad. it. *Contro la vostra realtà. Come l'estremismo del web è diventato mainstream*, Roma, LUISS University Press, 2018 (versione ebook).

Noys B. (2025), "The Corpse of Accelerationism", *e-flux Notes*: <https://www.e-flux.com/notes/6783419/the-corpse-of-accelerationism>

Palaver W. (2024), "On the Dangers of a Return to Constantinianism", *The Bulletin of the Colloquium on Violence & Religion*, 81: 16-21.

Perret B. (2024), "Le pessimisme est-il forcément réactionnaire ? Contre la récupération de René Girard par la droite américaine", *Esprit*, 2024/10, octobre: XXXIII-XXXVI.

Saint-Paul G. (2020), "Contre la Cathédrale", *Le Grand Continent*: <https://legrandcontinent.eu/fr/2020/05/01/contre-la-cathedrale/>



Santi S. (2026), "Peter Thiel a Roma raccontato da chi lo ha invitato: parla con Wired l'organizzatore del ciclo di conferenze sull'Anticristo", *Wired Italia*: <https://www.wired.it/article/peter-thiel-vincenzo-gioberti-alberto-garzoni-roma/>

Shullenberger G. (2021a), "Redpilling and the Regime. Claiming to be a daring outsider who speaks forbidden truths has become a standard trope. Can it still threaten the establishment?", *The New Atlantis*: <https://www.thenewatlantis.com/publications/redpilling-and-the-regime>

Shullenberger G. (2021b), "Mimetic Acceleration and Capitalist Hyperintelligence. On Accelerationism and Mimetic Theory", *Outsider Theory*: <https://outsidertheory.com/accelerationism-and-mimetic-theory/>

Thiel P. (2007), *The Straussian Moment*.

Thiel P. (2009), "The Education of a Libertarian", *Cato Unbound*: <https://www.cato-unbound.org/2009/04/13/peter-thiel/education-libertarian/>

Thiel P., Wolfe S. (2025), "Voyages to the End of the World", *First Things*: <https://firstthings.com/voyages-to-the-end-of-the-world/>

Tomelleri S. (2009), *Identità e gerarchia. Per una sociologia del risentimento*, Roma, Carocci.

Tomelleri S. (2015), *Ressentiment. Reflections on Mimetic Desire and Society*, East Lansing, Michigan State University Press.

Tomelleri S. (2022), "Il tempo non è uguale per tutti. Come il Covid-19 ha cambiato l'accelerazione sociale nella società neoliberista", *SocietàMutamentoPolitica*, vol. 13, n. 26: 9-17, doi: <https://doi.org/10.36253/smp-14020>

Tomelleri S. (2023), *La società del risentimento. Alle origini del malessere contemporaneo*, Milano, Meltemi.

Venanzoni A. (2025), *Tecnodestra. I nuovi paradigmi del potere*, Vignate (MI), Signs Publishing.





IM@GO

A JOURNAL OF THE
SOCIAL IMAGINARY