

Emozioni dell'arte ed emozioni reali nel pensiero di Du Bos Riflessioni a partire da una lezione di Paolo D'Angelo

Maddalena Mazzocut-Mis*

ABSTRACT

This essay investigates Jean-Baptiste Du Bos's theory of artificial emotions in light of Paolo D'Angelo's recent reflections on the distinction between real and aesthetic emotions. D'Angelo critiques contemporary neuroaesthetic approaches, especially those grounded in mirror neuron theory, for neglecting the role of intellectual mediation in aesthetic experience. Revisiting Du Bos's *Réflexions critiques*, the essay highlights his pioneering view that aesthetic pleasure can arise from negative emotions, such as sorrow or horror, provided they occur in a fictional and controlled context. Du Bos argues that the emotions evoked by art are artificial passions – intense, affective responses detached from real-life consequences. These emotions, while physiologically impactful, remain under the spectator's control and do not translate into action. His emphasis on plausibility and rejection of deceptive illusion, like *trompe-l'œil*, supports an aesthetic model grounded in critical distance and emotional resonance. Ultimately, Du Bos's insights remain relevant, offering a nuanced framework for understanding how fictional emotions can be both powerful and fundamentally distinct from real-life affect.

KEYWORDS

Artificial Emotions; Aesthetic Experience; Jean-Baptiste Du Bos

Premessa

Nel mese di aprile del 2025, Paolo D'Angelo tenne una stimolante lezione intitolata *Arte ed emozioni*, nell'ambito del ciclo di incontri *Battiti di emozione. Seminario su emozioni, arte e tecnologia*, organizzato da Saverio Macrì all'interno del mio corso di Estetica.¹ Nel suo intervento, D'Angelo tracciava l'evoluzione dello studio filosofico delle emozioni dagli anni Ottanta in poi, evidenziando il superamento del paradigma cognitivista a favore di un approccio più aperto alla dimensione affettiva e interdisciplinare, ma segnalando al contempo i rischi di un'eccessiva enfasi sull'*emotional turn*,

* Università degli studi di Milano, maddalena.mazzocut-mis@unimi.it.

¹ L'iniziativa si inseriva nel contesto di un progetto PRIN PNRR 2022, volto a indagare il fenomeno della "flessibilità mentale" all'incrocio tra psicologia e filosofia.

come mostravano le sue riserve nei confronti della teoria di David Freedberg, espressa ne *Il potere delle immagini* (1989). L'enfasi accordata poi alla diffusione delle teorie dei neuroni specchio – che, con Vittorio Gallese, indagavano le basi neurali delle nostre risposte estetiche e sostenevano di aver fornito una risposta non confutabile a interrogativi complessi riguardanti la percezione – veniva smontata nel corso della lezione, affermando che la “simulazione incarnata”, divenuta quasi un dogma, proponeva risposte uniformi a ogni tipo di interrogativo, correndo il rischio di eliminare qualsiasi forma di mediazione intellettuale e generando forme di riduzionismo.

La questione fondamentale sollevata riguardava la comprensione della funzione e della natura delle emozioni veicolate attraverso le opere artistiche, considerando tutt'altro che superflua la distinzione tra emozioni vissute nella quotidianità ed emozioni di carattere estetico.

L'esempio proposto da D'Angelo nel corso della lezione era particolarmente illuminante: “sappiamo bene che nell'assistere a una scena violenta, durante una proiezione cinematografica, la risposta emotiva può essere molto intensa; tuttavia, nessuno di noi si adopera per prevenire un omicidio, poiché si ha sempre la consapevolezza che la situazione rappresentata è una mera simulazione. Anche se i neuroni specchio entrano in azione, la reazione emotiva differisce considerevolmente da quella che proverebbe in un contesto reale.”

Per D'Angelo, un'analisi più approfondita evidenziava che le azioni propriamente dette – ossia quelle che verrebbero effettivamente compiute in un contesto reale – potevano essere oggetto di simulazione, ma la loro modellizzazione nelle aree premotorie del cervello non si traduceva mai in una esecuzione concreta: i circuiti motori risultavano attivati in modalità risonante, senza tuttavia dare origine a un'azione effettiva. Si registrava, in tal senso, una differenza sostanziale tra l'attivazione neurale indotta dall'osservazione di una smorfia di dolore sul volto di una vittima che ad esempio si sta soccorrendo e quella suscitata dalla contemplazione di un'espressione analoga in un'opera pittorica. D'Angelo notava che tale differenza era intuitivamente riconoscibile nell'esperienza comune, ma restava difficile da formalizzare concettualmente e da spiegare in termini neurofisiologici rigorosi.¹ L'esperienza estetica situata nel dominio della finzione risultava svincolata dalla necessità di un incoraggiamento diretto alla realtà empirica. Tale sospensione non implicava tuttavia una riduzione dell'emozione, dell'attenzione o della capacità conoscitiva del soggetto.

¹ Cfr. D'Angelo, 2020, in particolare: cap. I, 'Una certa idea di arte'.

In conclusione, D'Angelo richiamava l'attenzione sull'importanza, già riconosciuta nel pensiero settecentesco, del disinteresse, della distanza tra soggetto e opera e dell'elaborazione soggettiva, che costituivano fin da allora elementi fondamentali dell'esperienza estetica. Tali dimensioni si configuravano come strumenti critici essenziali ancora oggi, capaci di preservare la specificità del rapporto estetico al di là di ogni tentativo di cristallizzazione entro schemi concettuali dogmatici o non negoziabili.

Passioni ed emozioni

Alla luce di tali premesse, la lezione ha suscitato in me l'interesse di rivedere e approfondire il ruolo attribuito alle emozioni artificiali da Jean-Baptiste Du Bos, esaminando in che modo tale teoria potrebbe essere inserita in un contesto in continua evoluzione, quale lo studio delle emozioni.

Come sottolineato da Paolo D'Angelo nel corso della lezione, gli ultimi tre decenni hanno visto una vera e propria esplosione degli studi sulle emozioni in vari campi: psicologia cognitiva, antropologia, estetica, ecc. A fronte di un così vasto apparato di studi specifici, le emozioni settecentesche, di cui mi occupo in modo particolare, rappresentano certamente un oggetto di studio ambiguo e non tematizzato come categoria psicologica a pieno titolo. Tuttavia, ritengo che già all'epoca esistesse una coerenza di pensiero rispetto a tale materia, al punto che il secolo dei lumi e della ragione appare, forse inaspettatamente, anche il secolo delle emozioni.

Dixon Thomas,² in *From Passions to Emotions*, sostiene non del tutto a ragione che “la categoria delle emozioni, intesa come insieme di stati affettivi corporei, non cognitivi, involontari e moralmente disimpegnati, costituisce un'invenzione recente.” (Thomas, 2003, p. 3). È vero che nell'Ottocento la psicologia si distacca progressivamente dalle influenze religiose e teologiche, assumendo un approccio laico e scientifico (“secularisation of psychology” – Thomas, 2003, p. 4) e che il linguaggio delle ‘passioni’ settecentesche è invece fortemente radicato nel contesto religioso e cristiano.

Eppure, quando ci si riferisce a un contesto legato alla fruizione, alla ricezione dell'opera e al suo giudizio, cioè a un ambito che possiamo chiamare in senso lato estetico, il Settecento, già con

² Cfr. Thomas, 2003.

Jean-Baptiste Du Bos e le sue *Riflessioni critiche*,³ mette tra parentesi non solo l'aspetto teologico, ma anche più in generale l'aspetto morale legato alla passione. Noi ci rattristiamo per le lacrime di uno sconosciuto senza sapere il motivo del suo pianto e reagiamo "con un moto meccanico che precede ogni riflessione" (Du Bos, 2005, p. 48). Du Bos libera il piacere estetico da qualsiasi catarsi intesa in senso moralistico. Emancipando il piacere, apre spazio alla riflessione sul piacere negativo e sul piacere del pianto altrui.⁴

Certamente Du Bos utilizza il termine passione, ma ciò non impedisce che si possa far riferimento a una sorta di 'fisiologia delle emozioni', nel momento in cui egli evidenzia un movimento viscerale in risposta, ad esempio, alla visione di un orrore reale. Questo tipo di risposta rientra nello spettro delle 'emozioni' moralmente disimpegnate, strettamente legate agli aspetti fisiologici e involontari.

Per Du Bos, il piacere è un piacere 'attuale', cioè dell'immediatezza, legato all'impressione e non alla riflessione: è importante sottolineare tale elemento di 'derazionalizzazione' delle passioni, fondamentale anche rispetto a Cartesio. Non solo, per Du Bos l'uomo necessita, per suo piacere, di provare passioni anche negative e l'arte è funzionale a questa necessità attraverso quelle che chiama "passioni artificiali".

Dopo aver descritto una situazione in cui l'emozione è portata al massimo grado (ad esempio assistendo a un supplizio di un altro uomo), Du Bos si chiede – dato per presupposto che l'eccitazione provocata dalle passioni produca sempre piacere – se l'essere umano non sia in grado di produrre una tale emozione, tanto intensa e deflagrante, in un contesto 'protetto' e che non abbia un contraccolpo fisiologico (Du Bos, 2005, p. 40). Le emozioni reali lasciano spesso l'"amaro in bocca".

L'arte dovrebbe quindi essere in grado di creare esseri "di una nuova natura" (Du Bos, 2005, p. 44), cioè creature fantastiche, collegate al mondo del 'come se'. Tali creature di finzione dovrebbero evocare emozioni intense, anche se l'eccitazione generata dall'illusione artistica dura poco e non intacca né la sfera fisiologica né quella propriamente razionale (vedremo che il controllo della ragione sarà fondamentale in un altro contesto). A teatro, ad esempio, il pubblico è garante della realtà della figurazione scenica e della falsità, illusorietà, non realtà della stessa. Lo spettatore è il testimone. Esiste un atto che fonda l'illusione, un atto grazie al quale ciò

³ Le *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura* di Jean-Baptiste Du Bos appaiono nel 1719, in 2 Voll. Le citazioni riportate nel presente Volume sono tratte dall'edizione a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, *Aesthetica*, Palermo 2005, d'ora in poi Du Bos, 2005.

⁴ Tra gli ultimi studi su Du Bos ricordo Dauvois & Dumouchel, 2015; Russo, 2005. Per quanto concerne i miei studi Cfr. Mazzocut-Mis, 2010 e Mazzocut-Mis, 2020.

che lo spettatore vede perde il suo valore di verità, qui e ora. Lo spettatore si trova nella dicotomia di accettare qualche cosa come reale e di rifiutare allo stesso ‘qualcosa’ un valore di verità. Non per questo la sua ‘emozione’ diminuisce, anzi, come direbbe Du Bos, è addirittura più forte ma, appunto, “artificiale”.

In un articolo del 2013 sul *British Journal of Aesthetics*,⁵ Paisley Livingston afferma che Du Bos è riuscito a dare una risposta al famoso paradosso della tragedia (o paradosso aristotelico), di cui D’Angelo parla diffusamente nel suo volume. Il paradosso nel caso dubosiano può essere così formulato: (i) le persone non godono di emozioni negative come tristezza, paura, terrore, disgusto, orrore, odio, rabbia e pietà; (ii) alcune opere rappresentative sono progettate per suscitare alcune delle emozioni negative di cui al punto (i); (iii) le persone godono dell’esperienza delle opere rappresentative di cui al punto (ii).

Il dibattito sollevato da Paolo D’Angelo sulle emozioni negative – dal tema aristotelico, per cui noi amiamo nella finzione ciò che ci ripugna nella realtà, alle cinque soluzioni di Jerrold Levinson⁶ – che tentano una sintesi delle motivazioni che ci spingono verso ciò che ci respinge e attrae contemporaneamente non può prescindere dalla visione dubosiana che si trovava a combattere con le stesse obiezioni, la stessa avversione, gli stessi dubbi sull’importanza e la centralità delle emozioni con cui si apriva la lezione di Paolo D’Angelo.

Nell’“Introduzione” alla “Parte prima” delle *Réflexions*, Du Bos cerca di comprendere l’origine del piacere sensibile suscitato dalle opere d’arte. Un piacere che si manifesta spesso con afflizione e i cui sintomi possono talvolta assomigliare a quelli del dolore più intenso. L’arte, che sia poesia o pittura, raggiunge il suo massimo apprezzamento quando riesce a provocarci un certo grado di sofferenza. La raffigurazione del sacrificio della figlia di Jefe viene così preferita a qualsiasi argomento grottesco, divertente o galante. Allo stesso modo, gli spettatori a teatro trovano maggior soddisfazione nel piangere piuttosto che nel ridere. È ovvio che quel dolore e

⁵ Livingstone, 2013a; cfr. Livingstone, 2013b.

⁶ Ricordo che in un saggio del 1997 ripubblicato nel 2006, “Emotion in Response to Art”, Levinson propone in sintesi alcune soluzioni. 1. Soluzione compensativa: suppone che gli aspetti negativi delle emozioni vengano compensati da acquisizioni su altri piani, ad esempio cognitivi o morali. 2. Soluzione di conversione: postula che la negatività dell’emozione si possa trasformare, convertire in qualcosa di positivo. 3. Soluzione organicistica: la negatività delle emozioni si inserisce, potremmo dire si scioglie, in una totalità più complessa – e allo stesso tempo meno negativa. 4. e 5. Soluzione di dissolvenza e del make-believe: le emozioni negative non sono intrinsecamente spiacevoli, poiché non sono reali emozioni, ma dei surrogati che si dissolvono presto e non perdurano nemmeno a livello fisiologico.

quel pianto sono diversi per qualità da quelli che si provano nel mondo reale. Infatti, l'intensa carica emotiva delle opere artistiche e la loro abilità di evocare passioni tristi generano un'esperienza di piacere immediata, intensa, ma non duratura. Le passioni negative si manifestano nella loro natura complessa, caratterizzandosi come una mescolanza di dolore e piacere. Tuttavia, Du Bos non formula una teoria delle passioni miste, limitandosi a descriverle senza approfondirne la natura.⁷ Piuttosto, Du Bos sostiene che l'arte genera "passions artificielles" o "phantômes des passions", ossia passioni illusorie e solo apparenti, delle quali la nostra anima rimane padrona senza esserne travolta.

Se si volesse individuare un punto di fragilità nell'impianto teorico di Du Bos – peraltro originale e in netta controtendenza rispetto alle concezioni dominanti del Seicento, epoca segnata da un profondo sospetto nei confronti delle passioni – potrebbe risiedere nella scarsa attenzione riservata al concetto di imitazione in relazione alla finzione. Un nodo teorico, questo, che acquisirà grande rilevanza due decenni dopo la pubblicazione del trattato dubosiano. Ciò che interessa Du Bos non è tanto definire che cosa si intenda per finzione quanto stabilire che la finzione, pittorica, poetica o di altra natura, resista al confronto con la verosimiglianza. La finzione deve mantenersi costantemente entro i limiti della verosimiglianza, soprattutto quando si confronta con eventi reali e noti al pubblico. L'attenzione alla verosimiglianza, di matrice aristotelica, è funzionale alla produzione di credenza: quanto più la coerenza interna dell'opera risulta plausibile, tanto più lo spettatore sarà in grado di riconoscersi negli eventi rappresentati e di parteciparvi emotivamente. Al contrario, quando la finzione si riduce a puro esercizio ornamentale, secondo un gusto barocco, essa perde la propria capacità di coinvolgimento. In quest'ottica, Du Bos condanna ogni forma di illusione visiva, come il *trompe-l'œil*, in quanto produttrice di meri effetti ingannevoli e transitori, estranei alla finalità autentica dell'arte. In ambito teatrale, allora, non deve essere ammessa alcuna frode percettiva: ogni elemento scenico è apertamente esibito, e alla trasparenza della messa in scena corrisponde un'esperienza estetica in cui intellettuale ed emotivo operano in stretta sinergia. Come osservava Du Bos, i dipinti risultano graditi anche quando si è pienamente consapevoli che si tratta unicamente di tele su cui i colori sono stati applicati artificialmente e una tragedia commuove anche coloro che riconoscono perfettamente tutti i procedimenti impiegati dal genio poetico e dalla perizia degli attori per suscitare emozione (cfr. Du Bos, 2005, par. XLIII).

⁷ Cfr. Cairns & Campeggiani 2025.

Un aspetto ulteriormente rilevante per Du Bos concerne la particolare suscettibilità di lettori o spettatori giovani ed emotivamente predisposti a perdere il necessario distacco critico nei confronti dell'opera d'arte, lasciandosi completamente assorbire dalla finzione rappresentata. In tali casi, le emozioni non costituiscono una risposta autentica o originaria all'opera, bensì agiscono come catalizzatori di passioni preesistenti negli animi più semplici e suggestionabili. Le azioni del personaggio immaginario diventano così occasioni per la riattivazione di stati affettivi già presenti nel soggetto fruitore, più che esiti di un'esperienza estetica propriamente intesa (cfr. Du Bos, 2005, p. 46). L'arte sembra essere un mero pretesto che consente l'emersione di passioni ed emozioni preesistenti nel soggetto, indipendentemente dall'efficacia intrinseca dell'opera stessa. L'arte, pertanto, assume il ruolo di semplice veicolo o catalizzatore per l'espressione di stati emotivi individuali già presenti, divenendo funzionale più alla proiezione soggettiva che non a un autentico processo estetico. Tali reazioni – spesso marcate da una certa enfasi o da una forzatura espressiva – finiscono per ridurre la fruizione a una forma di autorappresentazione affettiva, volta a ricostruire, consolidare o liberare contenuti emotivi autonomi.

Stabilito, dunque, un limite alla funzione illusoria e al rischio di autocompiacimento, per Du Bos occorre interrogarsi sulla natura delle cosiddette passioni artificiali e sul modo in cui esse si distinguono da altre forme di esperienza emotiva. Si tratta, tuttavia, di una questione complessa, tanto più se manca una sistematizzazione teorica delle emozioni. Anche con gli occhi della contemporaneità, le emozioni artificiali dubosiane non possono essere classificate a pieno titolo né come emozioni autentiche né come semplici pseudo-emozioni: costituiscono piuttosto una categoria peculiare, dotata di un'intensità paragonabile a quella delle emozioni reali, ma la cui origine e finalità rimandano a una dimensione rappresentativa.

Un primo elemento che caratterizza le emozioni artificiali è il controllo che il soggetto ha su di esse. È vero che, in taluni casi, l'opera d'arte è in grado di evocare una porzione significativa delle impressioni e delle passioni che un determinato evento avrebbe suscitato nella realtà; tuttavia, tale efficacia emotiva si manifesta pur sempre nella consapevolezza, da parte del fruitore, della natura fittizia – per quanto verosimile – della rappresentazione. Perciò, il pittore e il poeta sono in grado di commuovere lo spettatore solo entro i limiti da lui stesso tacitamente accettati: l'individuo conserva infatti il controllo sulla misura, l'intensità e la durata delle proprie reazioni emotive.

Un secondo elemento è il carattere transitorio di tali emozioni, che, a differenza delle passioni reali originate da eventi autentici, non producono conseguenze durature né implicano ricadute morali o psicologiche. Lodando l'opera tragica di Racine, Du Bos osserva che, pur senza suscitare una tristezza effettiva, essa riesce a commuovere fino alle lacrime: il dolore evocato si colloca, per così dire, solo in superficie, senza penetrare nella profondità del cuore, e si accompagna alla piena consapevolezza che le lacrime cesseranno con la finzione che le ha originate.

Du Bos afferma esplicitamente che l'impressione prodotta dalle imitazioni artistiche coinvolge esclusivamente la parte sensibile dell'anima senza attivare la ragione e, proprio per questo motivo, essa tende a dissolversi rapidamente, lasciando poche o nessuna traccia stabile, al contrario di quanto accadrebbe nella realtà. Le emozioni artificiali scompaiono senza avere effetti fisiologici o morali duraturi. La loro natura effimera e priva di conseguenze concrete costituisce, dunque, una delle principali ragioni per cui esse devono essere considerate, propriamente, come emozioni di carattere artificiale.

La copia dell'oggetto deve, per così dire, ispirare in noi una copia della passione che l'oggetto stesso avrebbe ingenerato. Ma, dato che l'impressione causata dall'imitazione non è tanto profonda come quella causata dall'oggetto, dato che non è seria, non raggiungendo la ragione, per la quale in queste sensazioni non c'è illusione [...], infine, dato che l'impressione causata dall'imitazione colpisce vivacemente solo l'anima sensitiva, essa svanisce subito. Tale impressione superficiale, provocata da un'imitazione, scompare senza avere quegli effetti duraturi che avrebbe un'impressione causata dall'oggetto stesso imitato dal pittore o dal poeta (Du Bos, 2005, p. 45).

Come si è accennato e date queste premesse, le emozioni artificiali sono "esseri di una nuova natura", ossia oggetti capaci di generare passioni artificiali che hanno il potere di coinvolgerci nel momento in cui le proviamo, ma senza poterci causare alcun dolore o sofferenza intensa e duratura.

Le emozioni artificiali si possono quindi così enucleare: l'emozione suscitata da un'opera d'arte costituisce una forma non attenuata, ma transitoria dell'emozione reale che si proverebbe in presenza dell'evento rappresentato. Questa emozione si configura come "artificiale" sulla base delle seguenti caratteristiche fondamentali:

1. similarità qualitativa⁸ – l'emozione estetica è qualitativamente simile, nella sua struttura fenomenologica, all'emozione reale, ovve-

⁸ Ciò che qui chiamo similarità qualitativa risuonerebbe, in termini psicologici, con una similarità nella valenza dell'emozione: le emozioni coinvolte sono entrambe positive o entrambe negative.

ro alla reazione che verrebbe prodotta dalla situazione corrispondente nel mondo reale. Tale similarità riguarda l'apparato descrittivo dell'esperienza emotiva, ma non implica un'identità ontologica o pragmatica;

2. inferiorità in durata e coinvolgimento – l'emozione artificiale è strutturalmente inferiore alla sua controparte reale per quanto concerne la durata temporale e il grado di coinvolgimento affettivo. La fruizione estetica si caratterizza, secondo Du Bos, per la possibilità del soggetto di regolare e modulare liberamente il proprio coinvolgimento emotivo, mantenendo un certo grado di distanza riflessiva;

3. inefficacia pragmatica – a differenza delle emozioni reali, quelle artificiali non generano effetti pragmatici significativi, né modificano in modo duraturo i comportamenti, i giudizi morali o le disposizioni volitive del soggetto. Esse scompaiono senza lasciare conseguenze stabili e non attivano processi trasformativi profondi a livello dell'identità o della condotta.

L'emozione estetica non è tanto quella di produrre effetti morali o trasformativi, quanto piuttosto di offrire un'esperienza affettiva controllata ed effimera. Quella di Du Bos, si configura sicuramente come una teoria della fruizione estetica fondata su una distinzione tra emozioni vere e simulate.

Date queste premesse, è chiaro che passioni negative come la paura, la compassione o l'orrore possono essere attivamente ricercate da parte del pubblico. Esiste un piacere peculiare nel contemplare, da una posizione di sicurezza, la sofferenza altrui. Non solo: "in generale gli uomini soffrono di più per una vita senza passioni che per la sofferenza suscitata dalle passioni stesse" (Du Bos, 2005, p. 40). Le emozioni per Du Bos hanno una struttura essenzialmente drammatica⁹ e ciò anche nel senso che hanno intrinsecamente una componente legata al piacere.

Quelli che potremmo chiamare sentimenti artificiali anche negativi sono, allora, alla base della fruizione artistica. Nella loro natura afflittiva, sono in grado di produrre un'esperienza estetica del tutto desiderabile, forse la più desiderabile tra tutte. Non si tratta per Du Bos di una conversione del dolore in piacere. L'afflizione provocata dalle arti resta un affetto spiacevole ma del tutto coerente con la sua 'artificialità', consentendo di salvaguardare la specificità dell'emozione negativa e al tempo stesso di spiegarne l'attrattiva. Soffriamo, ma tale sofferenza non ci provoca alcun danno. Si tratta di una concezione edonistica della fruizione tragica.

⁹ Cfr. de Sousa, 2011, cap. 1.

Il modello affettivo proposto da Du Bos – basato sulla distinzione tra emozione reale ed emozione estetica e sulla transitorietà del sentimento – andrebbe oggi indagato più a fondo anche da un punto di vista psicologico, psicometrico e neurologico.

In conclusione

Du Bos attribuisce alla mente, al pari del corpo, bisogni fondamentali, tra cui quello di essere continuamente stimolata. La sua frustrazione genera noia, un male talmente intollerabile che le persone arrivano a preferirle attività faticose, dolorose o prive di senso pur di sfuggirle.¹⁰ L'urgenza di evitare la noia, quindi, può rendere desiderabile perfino l'esperienza di emozioni spiacevoli, purché esse siano transitorie, simulate e senza conseguenze durevoli, come accade nel caso delle emozioni artificiali suscitate dalle arti rappresentative.

Il dilemma che Du Bos identifica è il seguente: o si tollera una stimolazione insufficiente e si cade nella noia, oppure si cerca un sollievo, anche in forme affettive negative, fornite dalle arti. Le opere artistiche rispondono così a un bisogno compensatorio: forniscono emozioni talvolta dolorose che, per la loro artificialità, risultano quindi desiderabili.

La questione fondamentale sollevata dalla lezione di Paolo D'Angelo riguardava la comprensione della natura e della funzione delle emozioni suscitate dalle opere artistiche, nella consapevolezza che tali emozioni non siano riducibili a meri epifenomeni o copie attenuate di emozioni reali, ma costituiscano un ambito specifico dell'esperienza estetica. L'esempio offerto da Paolo D'Angelo — una scena di violenza cinematografica che suscita un'emozione intensa, ma non spinge lo spettatore ad agire — ha reso evidente che la reazione emotiva in contesto estetico rimane qualitativamente distinta da quella indotta da eventi reali. L'opera, in quanto simulazione, consente la sperimentazione affettiva senza l'urgenza dell'intervento.

Attraverso la nozione di emozione artificiale, che D'Angelo tratta alla fine del suo volume, Du Bos ha fornito uno degli strumenti concettuali più efficaci per rendere conto di tale distinzione. Le sue riflessioni consentono di articolare una teoria coerente, in grado di spiegare non solo perché si possano provare affetti negativi in risposta a rappresentazioni fittizie, ma anche perché questi affetti siano desiderabili.

¹⁰ Per quanto riguarda il tema della noia, cfr. Mazzocut-Mis, 2008; Mazzocut-Mis, 2009; Bollino, 2005.

L'estetico non è mai uno spazio di emulazione passiva, ma un terreno in cui l'emozione può essere regolata, modulata e perfino "educata". La distinzione tra affetto reale e affetto estetico si rivela dunque essenziale per una comprensione più profonda delle dinamiche emotive e il contributo di Du Bos, letto in questa chiave, non solo rappresenta una pietra miliare nella storia dell'estetica moderna, ma offre anche strumenti concettuali tuttora validi per affrontare le questioni sollevate dalla psicologia della percezione, dalla teoria della simulazione e dalla filosofia dell'emozione.

Bibliografia

- Bollino F., 'Du Bos e l'estetica francese del '700', in L. Russo (a cura di), *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2005.
- Cairns D., Campeggiani P., 'Introduction', in *Mixed Feelings: An Interdisciplinary Phenomenology*, De Gruyter, Berlin 2025.
- D'Angelo P., *La tirannia delle emozioni*, il Mulino, Bologna 2020.
- Dauvois D., Dumouchel D. (a cura di), *Vers l'esthétique. Penser avec les Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719) de Jean-Baptiste Du Bos*, Hermann, Paris 2015.
- De Sousa R., *Emotional Truth*, Oxford University Press, Oxford 2011.
- Du Bos J-B., *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, Aesthetica, Palermo 2005.
- Livingstone P., *Du Bos' Paradox*, "British Journal of Aesthetics", vol. 53, 4, (2013)a.
- Livingstone P., *Cinema and the Artificial Passions: a Conversation with the Abbé Du Bos*, "Revista Portuguesa de Filosofia", 69 3-4, (2013)b.
- Mazzocut-Mis M., 'Della felicità. Bonheur, passioni e sentimenti misti', in P. Giordanetti, G.B. Gori, M. Mazzocut-Mis (a cura di), *Il secolo dei Lumi e l'oscuro*, Mimesis, Milano 2008.
- Mazzocut-Mis M., *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno*, Mondadori-Le Monnier, Firenze 2009.
- Mazzocut-Mis M., *Corpo e voce della passione. L'estetica attoriale di Jean-Baptiste Du Bos*, LED, Milano 2010.
- Mazzocut-Mis M., *Estetica e società. Jean-Baptiste Du Bos e il ruolo della simpatia*, "Aesthetica Preprint", 113, (2020).
- Russo L. (a cura di), *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2005.
- Thomas D., *From Passions to Emotions: The Creation of a Secular Psychological Category*, CUP, Cambridge 2003.