

TERESA SCHILLACI

EMOZIONI ESTETICHE: UNA CRITICA DELLE QUASI-EMOZIONI DI K. WALTON

Introduzione

L'esperienza estetica di fruizione è segnata affettivamente dal coinvolgimento emotivo del fruitore, il quale sperimenta emozioni caratterizzate da uno statuto peculiare. Esse infatti, pur essendo emozioni *reali*, nel senso di non simulate, si generano a partire dalla *finzione* estetica, intrattenendo una qualche relazione con il finzionale.

Tra gli studi sulla finzione estetica, la prospettiva di K. Walton in *Mimesi come far finta* (1990) contribuisce a chiarire il ruolo delle emozioni estetiche, riconoscendo nel fruitore un elemento decisivo per la configurazione del far finta nelle arti rappresentazionali. L'indagine relativa alla peculiare circostanza dell'«essere catturati da una storia»¹ – così Walton si riferisce all'immersione fruitiva – conduce all'identificazione delle emozioni estetiche in quasi-emozioni, assimilabili solo fenomenologicamente alle emozioni esperite in contesti reali. Dal paragone tra emozioni e quasi-emozioni emerge infatti la differenza qualitativa delle seconde, contraddistinte dal posizionamento tra mondo di realtà e mondi di finzione.

Si è scelto di prendere le mosse dall'opera di Walton con l'obiettivo di comprendere il piano emozionale della fruizione estetica; in *Mimesi come far finta*, infatti, è presentata una discussione dettagliata sulle emozioni, che è parte integrante della teoria estetica, incentrata sull'attività immaginativa di far finta, come elemento che accomuna le arti rappresentazionali. Nella sua opera principale, peraltro, il contributo del fruitore è valorizzato alla luce di una comprensione co-costitutiva dell'atto estetico, nel quale prende parte tanto l'autore quanto il fruitore.

¹ «We do indeed get caught up in stories; we frequently become emotionally involved» (Walton 1990, 196, 249).

L'ipotesi di lettura delle emozioni estetiche come quasi-emozioni, si inserisce, inoltre, nel dibattito relativo al paradosso della finzione – sul quale ci si soffermerà nella prima parte – incentrato sulla caratterizzazione estetica ed ontologica delle reazioni emotive alle esperienze estetiche. In questo contesto, la proposta di Walton si articola come risoluzione del dilemma, a partire da una differenziazione tra emozione reale ed emozione finzionale.

Delineata la teoria delle quasi-emozioni di Walton, se ne svilupperà una triplice critica, con l'intenzione di mostrare come essa si fondi su una nozione di emozione inadeguata e incoerente ai fini della comprensione del coinvolgimento emotivo. Più precisamente, si contesterà la base cognitivista da cui si articola la lettura della fruizione in termini quasi-emotivi (Walton 1990, 196).

1. Emozioni finzionali come quasi-emozioni

Le quasi-emozioni sono introdotte nella sezione seconda di *Mimesi come far finta* (Walton 1990, 189-289), con l'obiettivo di giustificare l'accesso cognitivo dell'osservatore all'opera di finzione. L'indagine sulla partecipazione del fruitore prende avvio in effetti dalla constatazione che, se da un lato il mondo relativo agli oggetti di finzione è differente rispetto a quello reale, dall'altro vi è una peculiare forma di accesso, per cui è possibile trovarsi «in contatto *psicologico*» o «intimo» (Walton 1990, 191) con i personaggi dei mondi di finzione. L'attività di far finta genera infatti un coinvolgimento dei fruitori, da cui scaturisce la forte impressione di realtà, che è responsabile degli stati d'animo di fronte alle opere d'arte.

Per comprendere le radici dell'atteggiamento di fruizione estetica, Walton ricorda anzitutto la dinamica di *partecipazione* al far finta, che accosta l'atteggiamento estetico a un gioco di ruolo infantile:

Differenti opere sono fruite in modi differenti e valutate per ragioni diverse. Nondimeno, esiste un tipo centrale di atteggiamento nella fruizione, un ruolo tipico del fruitore che è comune a varie esperienze che possono essere chiamate fruizioni [...]. Il lettore non sarà sorpreso nel constatare che rimandi alla pratica del far finta dei giochi infantili, occupino una posizione importante nella nostra ricerca. Il fondamentale ruolo di fruizione consiste sostanzialmente nel *partecipare* a un gioco di far finta, nel

quale l'opera esperita è un supporto (*prop*). (Walton 1990, 190, tr. it. mia)

Accanto all'elemento della partecipazione, emerge il problematico rapporto tra mondo reale e mondi finzionali. La fruizione è riferita cognitivamente alla dimensione rappresentazionale dell'evento estetico, e per questo motivo nella descrizione del contributo del fruitore, la chiave di lettura è quella della ricerca del ponte concettuale tra mondo reale e di finzione. L'esigenza di indagare l'accesso del fruitore trova riscontro nella supposizione di una «barriera logica e metafisica» (Walton 1990, 191) tra i mondi. Formulata in questo modo la relazione di fruizione, il legame psicologico che si instaura con i contesti finzionali è spiegato come esperienza parallela a quella reale. Ciò avviene attraverso l'esempio di un soggetto – Charles – terrorizzato dalla visione di una creatura di finzione cinematografica:

È stato terrorizzato da essa? Non penso, ammettiamolo, la condizione di Charles è simile sotto certi aspetti a quella di una persona spaventata da un'incombente minaccia nel mondo reale. I suoi muscoli sono contratti, è aggrappato alla sedia, il battito è accelerato, aumenta l'adrenalina. Chiameremo allora questo stato fisico-psicologico quasi-paura. In sé non si tratta però di paura genuina. (Walton 1990, 196, tr. it. mia)²

La quasi-paura sperimentata da Charles si distingue dalla paura, per una mancata *genuinità*, che si traduce in ultima istanza nella differenza di carica motivante. Per carica motivante, Walton intende la proprietà delle emozioni di generare conseguenze in termini di azioni, e cioè di *motivare* reazioni nel soggetto che le sperimenta; nel caso della paura, ad esempio, l'emozione reale è capace di spingere il soggetto ad assumere un atteggiamento di difesa e, eventualmente di chiamare la polizia. Nel caso del contesto finzionale invece, chiamare la polizia per la paura generata da un mostro sullo schermo appare del tutto inappropriato e culturalmente inaccettabile. È il caso dell'esempio di Henry, che tenta di salvare il personaggio fittizio irrompendo sul palco durante la performance teatrale, assumendo un

² Walton rivedrà questa ipotesi, chiarendo che la quasi-paura è a tutti gli effetti uno stato d'animo genuino, e non solamente simulato (Walton 2014); ciò tuttavia non verrebbe a intaccare la tesi della differenza tra un'emozione in contesto finzionale e quella effettivamente provata nella realtà.

atteggiamento convenzionalmente inappropriato e fruitivamente bizzarro (Walton 1990, 192).

Lo stato emotivo di Charles non corrisponde peraltro a una credenza parziale o intermittente (Walton 1990, 197)³. Al contrario, il caso in cui Charles creda per metà che ci sia un pericolo reale per sé, rappresentato dal mostro, corrisponde a una situazione molto diversa dalla finzione, e cioè quella in cui Charles è in dubbio se la bestia esista veramente. Lungi dall'essere emozioni intermittenti, le quasi-emozioni, si riferiscono a finzioni, non rimanendo tuttavia strettamente connesse al momento specifico della fruizione, e per esempio possono manifestarsi come risposte emotive a lungo termine. Inoltre, si possono generare quasi-emozioni anche solo al ricordo di contesti di far finta, senza dunque che si ripresentino concretamente: ad esempio si può continuare a provare una profonda pietà per Romeo e Giulietta, anche molti anni dopo aver letto per la prima volta il capolavoro di William Shakespeare.

Altre due ipotesi interpretative scartate da Walton sono da un lato una posizione che separa il coinvolgimento psicologico da quello fisico, e dall'altro l'idea che si possa distinguere la paura generata dal mostro da quella generata dal pensiero del mostro (Walton 1990, 198). Il primo caso viene esaminato con maggiore dettaglio: con questa ipotesi si tenta la via del compromesso, distinguendo una reazione del momento, «gut feeling» (Walton, 1990, 199-200) dal piano intellettuale dell'emozione. Per vagliare questa ipotesi, Walton confronta l'esempio di Charles con quello di un soggetto – Aaron – spaventato dall'idea di volare in aereo, ma pur sempre consapevole della sicurezza di questa pratica. Aaron sarà istintivamente spaventato all'idea di volare e metterà in atto una serie di azioni, come inventarsi giustificazioni per non volare, che rendono il suo comportamento molto simile a quello di qualcuno che a tutti gli effetti – istintivo e intellettuale – tema di volare. Al di là dell'estrema problematicità di distinguere un livello intellettuale da uno istintivo della generazione di un'emozione, la situazione di Aaron differisce da quella di Charles perché il primo deliberatamente ha la tentazione di non volare per

³ Ciò che viene obiettato è sostanzialmente il concetto di «half faith» (Walton 1990, 197), da cui peraltro la denominazione di half-emotions per riassumere tale posizione. L'atteggiamento dello spettatore sarebbe erroneamente letto come una credenza parziale, contestualizzata in un momento finzionale, che altera il normale sospetto nei confronti di esperienze non credibili.

paura, mentre Charles non ha nemmeno il desiderio di chiamare la polizia per via del mostro.

Chiarite le posizioni da cui Walton si distanzia, è necessario contestualizzare la nozione di quasi-emozione nell'ampio discorso sul paradosso della finzione, che ha animato il dibattito analitico sull'ontologia dell'arte nella seconda metà del xx secolo⁴. Il paradosso sulla finzione rivela una contraddizione che, al di là delle singole formulazioni specifiche, riguarda l'atteggiamento di fronte a oggetti finzionali. Nel caso preso in esame da Walton ad esempio, Charles non crede all'esistenza reale del mostro e sperimenta finzionalmente – *make believedly* (Paolini Paoletti 2014, 9) – emozioni. Charles è certo e convinto che il mostro non esista; eppure lo teme. Il paradosso può essere sintetizzato come segue:

1. Charles crede che il mostro non esista;
2. Charles ha timore del mostro;
3. Charles ha timore del mostro, se e solo se Charles crede che il mostro esista;

dunque:

4. Charles crede che il mostro esista e crede che esso non esista.

Walton accetta che si sperimenti paura finzionale, e la quasi-paura non implica né l'esistenza dell'oggetto quasi-temuto, né la credenza della sua esistenza.

2. Inadeguatezza e incoerenza del concetto di quasi-emozione

La nozione di quasi-emozione può essere problematizzata anzitutto in riferimento alla sua formulazione. Già nell'utilizzo della nozione di quasi-paura si denota una peculiare scelta lessicale: la quasi-emozione è introdotta attraverso una chiave di lettura logica e il *quasi* può essere trattato come una sorta di operatore logico. A testimonianza di ciò, la comparsa del *quasi* non è unicamente associata al concetto di emozione, ma è legata a espressioni differenti (Walton 1990, 250, 251, 252). Nella maggior parte dei casi compare associato all'emozione specifica della paura (Walton 1990, 196, 199, 202, 241, 243, 244, 247, 251). È possibile però rintracciare nel testo l'associazione dell'operatore

⁴ Per una rapida ricognizione del problema si rimanda a M. Paolini Paoletti 2014. Il saggio che ha generato il dibattito sul paradosso è C. Radford 1975, 67-80.

quasi con il participio passato «spaventato», a formare il sintagma «quasi-afraid» (Walton 1990, 245). In Walton dunque la soluzione epistemica al paradosso della finzione non coincide a rigore con l'elaborazione della nozione di quasi-emozione, ma piuttosto con l'introduzione dell'operatore *quasi*, che lascia intendere un rapporto di somiglianza tra il mondo della realtà, a cui appartiene l'emozione, e quello della finzione, a cui appartiene la quasi-emozione.

In merito all'uso del *quasi*, che si associa sia alla paura, a formare la quasi-paura, sia all'emozione, a formare la quasi-emozione, si genera, a parere di Christopher Williams, un'ambiguità che agisce alla base dei dibattiti sulle quasi-emozioni (Williams 2019). Nella teoria di Walton, che muove dall'esempio di Charles, la quasi-paura nei confronti della creatura è affine fenomenologicamente alla paura, ma differisce nella carica motivante. La debolezza di questa spiegazione consiste nell'assumere acriticamente che, così come la quasi-paura di Charles è affine alla paura reale, anche la quasi-emozione – categoria di cui la quasi-paura fa parte – intrattiene lo stesso rapporto con l'emozione in generale. È dunque implicitamente supposto che l'operatore del *quasi* agisca allo stesso modo sulla categoria generale delle emozioni, e sulle emozioni particolari.

Williams, ribattendo a Dos Santos (2017) ha per obiettivo una maggiore chiarezza circa la descrizione della quasi-paura, definendo in questa prospettiva la quasi-emozione come una nozione fuorviante. In sostanza, la criticità consiste non tanto nel riferimento alla quasi-paura – potrebbe infatti semplicemente intendersi come uno stato fisiologico genuino differente dalla paura – ma nel passaggio alla considerazione generale delle quasi-emozioni, la cui caratteristica è per l'appunto la quasi-realtà. Nell'esempio di Dos Santos, il soggetto Petra prova una quasi-emozione di paura, scaturita da una fruizione estetica:

Se “emozione genuina” significa solamente “paura genuina”, allora Walton ha ragione: Petra non è genuinamente spaventata. Ma se significa in senso lato “emozione genuina” di qualche tipo, allora i critici di Walton hanno ragione. Petra sperimenta un'emozione genuina. (Williams 2019, 81, tr. it. mia)

La posizione di Williams spinge alla problematizzazione della nozione di quasi-emozioni, perché una formulazione, come quella di Walton, che estende l'operatore, sia all'emozione specifica, sia al suo concetto, può risultare ambigua. Ciò che è problematico

dunque, non è tanto l'operatore *quasi*, ma l'estensione di esso all'ambito del concetto dell'emozione, in un'operazione che non è concettualmente neutra.

Al di là delle critiche che riguardano specificamente la formulazione della nozione, nel presente saggio si tenderà a contestare la visione che ne è alla base, ossia la distinzione tra emozione e quasi-emozione. In questa prospettiva quindi, le tre critiche di seguito presentate, si riferiscono alla teoria delle quasi-emozioni. Nonostante non sussista una programmatica teorizzazione del concetto, con 'teoria delle quasi-emozioni' ci si riferisce alla lettura della quasi-emozione come ponte concettuale capace di sopperire all'abisso tra mondi finzionali e mondo di realtà. L'intenzione che guida la critica, tuttavia, non è quella di rispondere alla domanda se le emozioni ordinarie siano differenti rispetto a quelle finzionali, ma, piuttosto, porre le basi per una ricomprensione della questione, che problematizzi anzitutto la distinzione così pensata.

La risposta emotiva del fruitore è infatti da pensare come un altro aspetto della risposta immaginativa che concorre al completamento dell'opera in vista dell'esperienza estetica. Sarà dunque opportuno superare un'impostazione cognitivista che distingue emozione reale, dotata di credenza, da quasi-emozione finzionale. Questo dualismo mal si combina con la visione del fruitore come partecipe della costruzione dell'opera. In altre parole, parlare di emozioni che si rifanno al reale rievoca una nozione di imitazione tra realtà e finzione che stona con il superamento della distinzione tra mondo imitato e mondo prodotto. Peraltro, lo stesso Walton, rifiuta una visione oggettivistica della realtà come regno di cose in sé indipendenti da soggetti, da cui potrebbero distinguersi oggetti generati dai fruitori (Walton 1990, 99).

Nella descrizione della fruizione, Walton si esprime in termini cognitivisti, e cioè lasciando intendere che per parlare di emozione genuina, sia necessaria una credenza. Per esempio, per provare paura è necessario che il soggetto creda di essere in pericolo (Walton 1978, 6). Ciò non avviene nella dinamica del far finta, perché la reazione emotiva del fruitore è essa stessa ricompresa nella logica ludica del far finta.

La base concettuale cognitivista è da riscontrare anche nella scelta della terminologia che si accompagna all'introduzione delle quasi emozioni. In *Mimesi come far finta*, infatti è ricercata

un'interazione cognitiva tra il fruitore e la finzione, che, sebbene non si concretizzi nel contatto con enti immaginari – la cui esistenza in Walton non è sostenuta – si rappresenta come un accesso.

Già in questa impostazione, emerge un'attitudine cognitivista al problema dell'accesso ai mondi finzionali che tratta le emozioni di finzione esattamente come il ponte tra ciò che è illusorio – la simulazione dell'emozione – e ciò che è autentico – l'emozione reale, sottintendendo che sia necessaria una base cognitiva all'emozione. Nel caso della quasi-emozione non si dà una credenza, e ciò spinge alla domanda circa la natura delle quasi-emozioni. Questo quesito, tuttavia, come d'altronde l'intero paradosso sulla finzione, si ricomprende in uno schema cognitivistico, come sostiene Paolo D'Angelo:

In fondo, la formulazione stessa del paradosso, e la grande maggioranza delle soluzioni proposte, hanno senso solo all'interno di un paradigma cognitivistico delle emozioni che era moneta del tutto corrente quando il paradosso è stato formulato e discusso. L'idea che sottende al paradosso è che le emozioni siano sempre correlate a una credenza, e che per attivarle sia necessaria una rappresentazione mentale. Poco importa, una volta che ci si metta su questa strada, se il belief debba essere preso in senso forte, come fa Walton, oppure se ci si accontenta di un contenuto proposizionale o rappresentativo [...]. Oggi l'idea che le emozioni presuppongano una credenza è contestata almeno quanto essa era di moda qualche decennio fa. (D'Angelo 2020, 119-120)

2.1 Prima critica: somiglianza

La prima, più generale, critica alla teoria delle quasi-emozioni si appunta sul criterio di somiglianza, che privilegia il mondo reale come modello al quale riferire quelli finzionali. La tradizione di riferimento in cui si inserisce la teoria del far finta di Walton è quella che caratterizza gli albori dell'estetica analitica, e nella fattispecie *Arte e illusione* di Ernst Gombrich (1960; 1968), da cui sono scaturiti i primi dibattiti di ontologia dell'arte. La storia dell'arte dei primi decenni del xx secolo è caratterizzata dalla radicale messa in discussione dell'imitazione della realtà come criterio di realizzazione dell'opera d'arte. Allo stesso momento culturale appartengono, da un lato, lo sviluppo della psicologia della percezione e delle scienze cognitive, e dall'altro la nascita della semiotica come modo nuovo di guardare alle immagini, a partire dall'assunto che il riconoscimento di un'immagine è

proprio di individui immersi in un contesto. Gombrich ha proposto, con un approccio del tutto innovativo, una serie di problemi di interesse filosofico, che avevano fino ad allora interessato principalmente la filosofia del linguaggio, come quello della rappresentazione. Il tipo di ricerca che si delinea in *Arte e illusione* muove da un modo di intendere proprio la rappresentazione come svincolata dall'imitazione, e soprattutto sviluppa l'interrogativo della definizione dell'esperienza estetica a livello percettivo, a partire dalla nozione di illusione.

La storia dell'ontologia dell'arte è dunque segnata dal passaggio dalla mimesi alla finzione, e in questo ambito emerge anche lo studio waltoniano sul far finta. *Mimesi come far finta* in altri termini si comprende a partire dalla riflessione di Gombrich sulla rappresentazione e sulla percezione, nonché sull'immaginazione, componente fondamentale del far finta. Posta questa tradizione a sfondo, la *mimesi* assume un significato diverso rispetto alla semplice imitazione tra il modello – reale – e l'artefatto – prodotto. Secondo Walton infatti, per trattare di finzioni in termini di mimesi, non è necessario impegnarsi a sposare una teoria della rappresentazione come imitazione o somiglianza (Walton 1990, 3). Eppure, nella definizione delle quasi-emozioni il paragone tra la situazione reale e quella finzionale, che è ragionevolmente supportato da evidenze empiriche, diviene centrale e imprescindibile.

Resta dunque da chiedersi se, sposata una visione non imitativa della mimesi, come si evince dal testo di Walton, non sia problematico trattare le quasi-emozioni, come reazioni simili, *imitative* delle emozioni reali (Walton 1990, 4, 198). Sebbene Walton non dichiari esplicitamente che il rapporto tra emozione e quasi-emozione sia di imitazione, per definire lo stato quasi-emozionale che induce un'opera d'arte, è sempre richiamata l'attenzione sulla *somiglianza* e la *differenza* con la situazione reale:

La paura motiva atteggiamenti specifici [...]. Negare questo, insistere a considerare lo stato non motivante di Charles come uno stato di paura della creatura spaventosa, equivale a concepire in modo radicalmente diverso la nozione di paura. Una paura depotenziata dalla *sottrazione* della sua forza motivante non è affatto paura. [...] La "paura" provata da Charles, interrotto da un'ondata di sensazione di quasi-paura, mentre sgranocchia popcorn, e quella provata da Frances, che fugge da Fido, o da Aaron, il quale, stringendo i denti, riesce a completare il suo volo

aereo, sono di natura differente. Assimilarle alla paura significherebbe dare eccessivo risalto a delle *somiglianze* superficiali, trascurando differenze fondamentali. (Walton 1990, 201-202, tr. it. mia, corsivo mio)

Nella descrizione delle quasi-emozioni, ricorre il riferimento alle emozioni in contesti reali; in particolare il confronto emerge quando Walton riflette da un lato sulla somiglianza esteriore, fenomenologica, e dall'altro sulla differenza in carica motivante rispetto alle emozioni. Mentre nel caso dell'aspetto fenomenologico, sembra non problematico accettare che si verifichino situazioni somiglianti, nel caso della portata motivante, Walton sembra affermare una differenza fondamentale tra emozioni e quasi-emozioni. Questa demarcazione tra emozione genuina, ed emozione finzionale tende di fatto a ripristinare una divaricazione tra mondo reale e mondo prodotto, che difficilmente trova posto in una visione della mimesi come far finta.

Inoltre, come sostenuto da Lamarque (1981), sembra che non si tenga sufficientemente in considerazione la capacità motivante propria delle quasi-emozioni: se pure la quasi-paura per il mostro non determina un atteggiamento di risposta reale alla minaccia, essa causerà comunque una reazione da parte del soggetto, che eventualmente sentirà il desiderio di piangere, commentare, stringere la mano della persona con la quale sta assistendo allo spettacolo. In altre parole, se è evidente che i contesti di azione rendono differenti le reazioni, ciò non autorizza a una differenziazione tra «motivating state» e «non-motivating state» (Walton 1990, 201).

Non è chiaro se la carica motivante delle quasi emozioni sia da intendersi come depotenziata o assente; Walton infatti, oltre a menzionare uno stato non-motivante, segnando una netta differenziazione tra emozione e quasi-emozione, descrive la paura di Charles come una paura depotenziata dalla sottrazione della sua forza motivante. Se il depotenziamento lascerebbe intendere un minor grado di carica motivante, ciò non ha riscontro nell'esempio, nel quale Charles effettivamente non sente nemmeno l'inclinazione di interrompere lo spettacolo. Inoltre, il depotenziamento determinato da una sottrazione si traduce come una mancanza del requisito della carica motivante. Se Charles non applica gli stessi atteggiamenti che metterebbe in atto in contesti reali, ciò significa, secondo Walton, che egli sperimenta una paura

analoga a quella reale, ma priva del requisito motivante (*motivational requirement*) (Dos Santos 2017, 268).

Al contrario, sembra invece sufficiente affermare che anche le quasi-emozioni motivano atteggiamenti specifici: se risulta del tutto inappropriato cercare di salvare i protagonisti di una tragedia a teatro, è un comportamento del tutto normale stringere la mano dell'amico con cui si sta assistendo alla tragedia, oppure piangere, o coprirsi la bocca dallo spavento (Summa 2019a, 260). Nondimeno, la distinzione tra atteggiamenti determinati da quasi-emozioni, e da emozioni reali, genera una sommaria descrizione delle reazioni motivate dalle emozioni che semplifica eccessivamente le eterogenee reazioni dei soggetti fruitori.

Si potrebbe qui pensare che, piuttosto che negare la capacità motivante, Walton descriva una differenza di situazioni, ma ciò non sembra emergere nettamente dal riferimento alla capacità motivante delle emozioni. Per esempio, la paura ha una specifica forza motivante che la quasi-paura non ha; nel caso in cui la quasi-paura motivasse a una qualche reazione, ciò si spiegherebbe per Walton come la paura per la rappresentazione della scena, o per l'empatia nei confronti del personaggio. Ciò tuttavia non giustifica una differenza di categorie tra emozioni e quasi-emozioni, le prime caratterizzate da una specifica forza motivante, di cui le seconde sono prive. Anche le emozioni infatti sarebbero da intendere come sottratte alla forza motivante specifica delle quasi-emozioni.

2.2 Seconda critica: limite di completezza

La seconda critica alla teoria delle quasi-emozioni consiste in un limite di completezza, che contrappone l'intenzione originaria di Walton di pervenire a una teoria integrata delle arti rappresentazionali (Walton 1990, 24) al ricorso esclusivo a cinema, teatro e letteratura per documentare la componente emozionale⁵.

L'intenzione di Walton è quella di presentare una teoria del far finta delle arti rappresentazionali – come si evince peraltro dal sottotitolo di *Mimesi come far finta. Sui fondamenti delle arti*

⁵ Oltre a Charles, i protagonisti degli esempi nel contesto delle quasi-emozioni sono tra gli altri Henry, l'incolto paesanotto che balza sul palco per salvare l'eroina della scena teatrale, Frankenstein e Superman (Walton 1990, 230, 234).

rappresentazionali – basata sul comune atteggiamento del far finta, che caratterizza ogni forma di arte rappresentazionale. L'ambizione del progetto waltoniano consiste in effetti nella prospettiva di una teoria unitaria, basata sull'attività di far finta; questa ambizione si ricomprende peraltro in una visione peculiare di *rappresentazionale*. Per esempio, nel caso delle opere letterarie, sono valutate come rappresentazionali solamente le opere di finzione:

Le opere di “arte rappresentazionale” che più facilmente vengono in mente sono, come i nostri esempi iniziali, opere di narrativa – romanzi, storie e racconti, per esempio, tra le opere letterarie mi concentrerò, piuttosto che su biografie, storie e libri di testo, sulla finzione, e solo la finzione si qualificherà come narrativa nel mio speciale senso. (Walton 1990, 2, tr. it. mia).

Riguardo tuttavia alle quasi-emozioni, gli esempi proposti segnano un assottigliamento della categoria. Nel tentativo di descrivere più accuratamente le quasi-emozioni, Walton fornisce in effetti esempi che focalizzano la discussione su arti come il cinema e il teatro. Sembra dunque opportuno tentare di capire se questa tendenza manifesti un ripiegamento della discussione sulla somiglianza con le situazioni reali, proprio perché la pietà nei confronti di Anna Karenina, o lo spavento di Charles per la creatura fantastica accompagnano situazioni facilmente paragonabili a contesti reali.

Sulla base degli esempi di Walton, il discorso sulle quasi-emozioni richiama fin da subito la somiglianza con analoghe circostanze reali, ma se ci si allontana da esempi verosimili, è evidente che l'emozione provata nel contesto della fruizione non è immediatamente riferita ad avvenimenti o persone – come nel caso della quasi-pietà per Anna Karenina – ma ha una propria originalità. Di fronte a un'esperienza estetica infatti, il più delle volte, anziché parlare di quasi emozioni, si parla di atmosfere tese, rilassate, allegre, tristi, e davanti a un quadro si percepisce anzitutto un'emozione a partire da come sono orientate le linee, a livello quindi puramente percettivo; ciò non esclude naturalmente forme di empatia nei confronti degli oggetti artistici. Per semplificare quest'argomentazione, sarà utile fare ricorso a esempi fotografici, capaci di evocare atmosfere per le quali si origina empatia.

In *_08.08 Operating Theatre* il fotografo italiano Pino Musi ritrae sale operatorie di ospedali del sud Italia a cinque minuti dal

termine dell'operazione e poi a dieci minuti dall'operazione successiva⁶. In questo caso ciò che determina l'empatia del fruitore è certamente un'atmosfera, che difficilmente si può caratterizzare in termini quasi-emozionali. Ricorrendo dunque a esempi fotografici sembra più difficile operare un confronto tra situazione reale e situazione finzionale.

Dunque, opere nelle quali l'immedesimazione totale e diretta del fruitore è più difficile, per esempio perché caratterizzate da soggetti astratti, oppure da un maggiore contributo immaginativo di completamento dell'osservatore, mostrano la difficoltà di definire l'emozione finzionale come un'emozione reale priva di forza motivante. In questi casi il confronto tra mondi finzionali e mondo reale è lontano, e la reazione è causata da un'atmosfera affettivamente connotata nel momento della percezione⁷. In sostanza, dunque la quasi-emozione sembra caratterizzare – sebbene non in maniera completa – la reazione specifica di opere nelle quali il confronto con la situazione reale è immediata.

2.3 Terza critica: estetico e artistico

La teoria della finzione viene sostanzialmente ad approfondirsi in chiave artistica. Come nota efficacemente Chiara Bisignano, il riferimento all'esperienza comune dei giochi infantili, svolge una funzione solamente introduttiva. Al di là del primo capitolo di *Mimesi come far finta*, in effetti i giochi infantili non vengono più presi a paragone per approfondire l'analisi del far finta (Bisignano 2015, 149-150).

Ciò è naturalmente da inquadrarsi nella tendenza dichiarata di Walton di offrire un approfondimento specifico sui fondamenti delle arti rappresentazionali, e non una generale ricerca sul far finta, mai ritenuto fattore comune a tutte le esperienze estetiche. Eppure, l'accostamento tra giochi infantili e atteggiamenti di fruizione dell'arte potrebbe dare adito proprio ad una comprensione estetica della fruizione. La strategia di Walton è invece quella del semplice accostamento di situazioni eterogenee, e di conseguenza l'elemento del far finta, seppure sia introdotto

⁶ https://www.pinomusi.com/08_08_operating_theatre_2013-r7042

⁷ Si è qui più volte fatto uso del termine atmosfera, intendendone l'accezione più generica. Per un approfondimento della comprensione atmosferica dell'arte, connessa d'altronde a impressioni atmosferiche già presenti nell'ambiente non artistico si rimanda a Griffero 2010.

dal parallelo con l'attività ludica, diviene sempre più specificamente artistico.

La strategia argomentativa dichiarata fin dall'*Introduzione* si presentava come un approfondimento verticale della categoria del rappresentazionale, che tenesse conto degli oggetti artistici, ma sulla base di un comune far finta, «elemento che pervade tutta l'esistenza umana» (Walton 1990, 23). Questa strategia si tiene aderente piuttosto al proposito di mettere a fuoco il funzionamento delle opere d'arte:

L'autore quindi, in maniera interessante e feconda, apre la rappresentationalità al di là dell'arte, per collocarla nell'ambito dell'esperienza comune. Non, però, dell'esperienza estetica. In *Mimesi come far finta* non vi è infatti una tematizzazione di quest'ultima, come emerge sin dalle prime righe dell'opera, nelle quali si legge: «il far finta neppure è in modo centrale o paradigmatico un tratto esclusivo delle arti o un ingrediente dell'esperienza "estetica". [...] In se stesso il far finta non possiede affatto un distintivo carattere "estetico"» (Walton, 1990, 25). "Estetico", qui e nel prosieguo dell'opera, equivale ad "artistico". Schiacciando l'esperienza estetica su quella artistica e identificandola con essa, l'autore si nega forse la possibilità di offrire alla sua teoria una base capace di renderla ancora più perspicua e convincente. (Bisignano 2015, 149-150)

Oltre a condividere l'osservazione di Bisignano, si vuole qui valutare se questo slittamento da estetico ad artistico sia in effetti connesso con la teoria delle emozioni⁸.

L'analogia tra esperienza di finzione artistica ed esperienza comune si estende anche alla considerazione delle emozioni; anche nel caso dei giochi infantili infatti si origina una quasi-emozione, sintomatica del coinvolgimento del fruitore. Allo stesso modo però, a questa constatazione non segue la valutazione di un nesso strutturale tra far finta e quasi-emozione, configurandosi piuttosto quest'ultima come una risposta separata al quesito della

⁸ A proposito dei rapporti tra artistico ed estetico, si vuole qui considerare Matteucci 2019. Matteucci sviluppa una critica dell'identità tra artistico ed estetico, in vista di una divaricazione dei due termini, affermandone la «mancanza di simmetria». Per esempio le pitture rupestri sarebbero anzitutto un dispositivo estetico, espressione della volontà, tipica della natura umana, di stabilire rapporti con il mondo circostante. Proprio questa interazione, una «collusione materiale», deve spostare l'attenzione sulla parte giocata dal fruitore che, è capace di fare emergere le linee di forza di un campo. In sostanza non è possibile cercare l'artistico come caratterizzazione interna all'estetico, o come un suo sinonimo, nella misura in cui l'estetico non è altro che l'orizzonte entro cui homo sapiens evolve.

natura delle emozioni finzionali. In coerenza con l'obiettivo di Walton, il far finta è indagato nelle arti rappresentazionali e il nesso con le altre esperienze comuni che coinvolgono il far finta mantiene un valore di raffronto. Viene meno, in sostanza, una mediazione estetica tra finzione estetica e finzione comune, che si riverbera nella teoria delle emozioni, rendendo necessaria la configurazione di una categoria a sé delle emozioni che nascono da contesti specificamente artistici.

L'analisi del piano quasi-emozionale dunque può caratterizzarsi, così come la discussione sullo statuto degli enti finzionali (Walton 1990, 385-440), come una speciale caratteristica dei contesti artistici, ai quali Walton si riferisce in termini finzionali. In sostanza quindi se pure si accetta il carattere integrato della teoria del far finta, che comunque Bisignano mette in discussione, la teoria delle quasi-emozioni riguarda specificamente alcuni oggetti artistici, e non in generale tutte le esperienze delle arti rappresentazionali. La teoria delle emozioni infatti suggerisce una comprensione delle emozioni in contesti nei quali la fruizione si configura come una collusione alla finzione, ma a ciò si deve aggiungere una vicinanza abbastanza intuitiva con situazioni reali.

In coerenza con il punto di partenza di Walton, che intende configurare una teoria delle arti rappresentazionali, non è fatto accenno per esempio a un'eventuale osservazione disinteressata di un paesaggio, nel quale si verifichi un coinvolgimento emotivo o quasi-emotivo del fruitore. Allo stesso modo però, nella lettura delle arti emerge l'appiattimento della dimensione estetica su quella artistica. Si evidenzia dunque, come anticipato da Bisignano, quello slittamento verso il campo artistico che implicitamente sottintende una sovrapposizione non solo tra estetico e artistico, ma anche tra artistico e rappresentazionale/finzionale.

Conclusione

L'interpretazione che Walton fornisce del coinvolgimento emotivo del fruitore impegnato nell'esperienza estetica costituisce un interessante approfondimento del contributo attivo del partecipante alla finzione artistica. Oltre a riconoscere il fruitore nella sua competenza emotiva, la teoria delle quasi-emozioni offre una soluzione al paradosso delle emozioni, poiché l'operatore del

quasi rende possibile un ponte concettuale tra mondo di realtà e mondi di finzione.

Nonostante i vantaggi di questa teoria, la nozione che ne è alla base si mostra inadeguata e incoerente per tre ragioni. In primo luogo, la tendenza cognitivista a intendere le quasi-emozioni come stati d'animo privi di capacità motivante, produce un ripristino della lettura dualistica dell'esperienza estetica come mimesi di un reale separato. Inoltre, la teoria, pur volendo integrare tutte le arti rappresentazionali si mostra adeguata a descriverne solamente alcune.

Per queste ragioni, che hanno al centro l'elaborazione di uno strumento concettuale inadeguato a descrivere il coinvolgimento emotivo, occorre ripensare l'operazione che il fruitore mette in atto nel passare da una generica esperienza sensibile a un'esperienza estetica. Tale passaggio si intende solo alla luce di un superamento del paradigma cognitivista che è sottinteso nella teoria dell'arte di K. Walton.

Bibliografia

Bisignano C., 2015: *Far finta, raffigurare, narrare: uno sguardo su «Mimesi come far finta» di Kendall Lewis Walton*, «Seminario permanente di Estetica», 8, pp. 147-164.

D'Angelo P., 2020: *La tirannia delle emozioni*, Bologna, Il Mulino.

Dos Santos M.F., 2017: *Walton's quasi-emotions do not go away*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 75, pp. 265-274.

Gombrich E., 1960: *Arte e illusione*, tr. it. di R. Federici, Torino, Einaudi, 1961.

Gombrich E., 1968: *A cavallo di un manico di scopa*, tr. it. di E. Roatta, Milano, Leonardo Arte, 2001.

Griffero T., 2010: *Atmosferologia. Estetica dei spazi emozionali*, Milano, Mimesis.

Lamarque P., 1981: *How can we fear and pity fictions*, «British Journal of Aesthetics», 21, pp. 291-304.

Matteucci G., 2019: *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Roma, Carocci.

Paolini Paoletti M., 2014: *Il paradosso della finzione*, «APhEx», 9, pp. 289-317.

Radford C., 1975: *How can we be moved by the fate of Anna Karenina?*, «Proceedings of the Aristotelian Society», 49, pp. 67-80.

Summa M., 2019: *Are fictional emotions genuine and rational? Phenomenological reflections on a controversial question*, T. Burns - T. Szanto, A. Salice - M. Doyon - A. Dumont (eds), *The New Yearbook for Phenomenology and Phenomenological Philosophy XVII*, New York, Routledge.

Walton K., 1978: *Fearing fictions*, «Journal of Philosophy», 75, pp. 5-27.

Walton K., 1990: *Mimesis as make-believe. On the foundations of the representational arts*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

Walton K., 2014: *In Other Shoes*, New York, Oxford University Press, 2015.