



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,  
and New Media Theories

Vol. VIII Num. 2 2022

ISSN 2465-1060  
[online]

*Heretical Voices*

The reasons of the essay  
in modern and contemporary  
literature

Edited by Paolo Bugliani

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

Comitato Direttivo/Editorial Board:

Daniilo Manca (Università di Pisa, editor in chief), Francesco Rossi (Università di Pisa), Alberto L. Siani (Università di Pisa).

Comitato Scientifico/Scientific Board

Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Christian Benne (University of Copenhagen), Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Fabio Camilletti (Warwick University), Luca Crescenzi (Università di Trento), Paul Crowther (NUI Galway), William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Alexander Nehamas (Princeton University), Antonio Prete (Università di Siena), David Roochnik (Boston University), Antonietta Sanna (Università di Pisa), Claus Zittel (Stuttgart Universität).

Comitato di redazione/Executive Committee:

Alessandra Aloisi (Oxford University), Daniele De Santis (Charles University of Prague), Agnese Di Riccio (The New School for Social Research, New York), Fabio Fossa (Università di Pisa), Beatrice Occhini (Università di Napoli "L'Orientale"), Elena Romagnoli (Scuola Normale Superiore di Pisa), Marta Vero (Università di Pisa, journal manager).

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories.  
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Università di Pisa



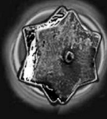
License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories is licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0 International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: [zetesis@unipi.it](mailto:zetesis@unipi.it).

Layout editor: Marta Vero

Volume Editor: Paolo Bugliani



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,  
and New Media Theories

Vol. VIII Num. 2 2022

ISSN 2465-1060  
[online]

*Heretical Voices*

The reasons of the essay  
in modern and contemporary  
literature

Edited by Paolo Bugliani

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA



# La conversione tragica in Hume

Filippo Contesi

## Abstract

According to Hume, the pleasures that appreciators experience from good tragedies are critically accounted for by the unpleasantness associated with the events that those tragedies represent. This account appeals to a process of conversion of the unpleasant into the pleasant. Two of the more prominent contemporary interpretations of Hume's conversion process – respectively advanced by Malcolm Budd (1991) and Alex Neill (1998) – put forward two contrasting views of the role of unpleasantness in Hume's view of the pleasures of tragedy. In the present paper, I argue that, whilst Budd's and Neill's readings find some textual support in "Of Tragedy", neither of them can do complete justice to the text of Hume's essay. By contrast, I show that what I call a 'two-stage interpretation' of Hume's conversion thesis is consistent with a body of textual evidence that neither Budd's nor Neill's interpretations can accommodate in its entirety.

Nel suo “Of Tragedy”, Hume analizza quello che egli vede come il piacere a prima vista paradossale che le opere tragiche ci offrono. La sua analisi è stata molto influente, ma ha anche suscitato dubbi sulla sua corretta interpretazione<sup>1</sup>. In particolare, tali dubbi interpretativi si sono concentrati sulla soluzione che Hume propone della natura apparentemente paradossale del piacere tragico. La soluzione humeana mira a spiegare il piacere offerto dalla tragedia in termini del dispiacere associato agli *eventi* tragici in essa rappresentati. Secondo Hume, tale dispiacere viene, durante il corso della tragedia, *convertito* in piacere. Le due interpretazioni di tale conversione attualmente più preminenti nell'estetica anglofona sono offerte da Malcolm Budd ed Alex Neill rispettivamente<sup>2</sup>. Sebbene convergano su alcuni punti, le letture di Budd e Neill offrono due punti di vista contrastanti sul ruolo della spiacevolezza nella tragedia in Hume. In quel che segue, il mio intento è di mostrare come, nonostante ciascuno dei due punti di vista abbia difficoltà ad accomodare parti di “Of Tragedy” che l'altro interpreta con facilità, non è necessario accontentarsi di un'interpretazione che renda giustizia solo in parte al testo di Hume. Come sosterrò, infatti, è disponibile una terza visione del ruolo della spiacevolezza nella tragedia che risulta più testualmente plausibile sia di quella di Budd che di quella di Neill.

Il “paradosso della tragedia” di Hume, nelle sue stesse lucide parole, è il seguente:

<sup>1</sup> V. Budd (1991), Yanal (1991), Neill (1998), Merivale (2011).

<sup>2</sup> V. Budd (1991) e Neill (1998); cf. Merivale (2011).

It seems an unaccountable pleasure, which the spectators of a well-wrote tragedy receive from sorrow, terror, anxiety, and other passions, which are in themselves disagreeable and uneasy. The more they are touched and affected, the more are they delighted with the spectacle, and as soon as the uneasy passions cease to operate, the piece is at an end<sup>3</sup>.

Nella sua analisi di “Of Tragedy”, Budd sostiene che l’approccio di Hume alla tragedia sia influenzato dal “tipico presupposto del diciottesimo secolo secondo il quale l’esperienza [della tragedia] è puramente piacevole”<sup>4</sup>. Di conseguenza, secondo Budd, ciò che Hume ritiene apparentemente inspiegabile è come l’esperienza di una tragedia ben scritta sia allo stesso tempo un’esperienza “in cui non c’è spiacevolezza” e un’esperienza “che è straordinariamente piacevole [...] proprio nei momenti in cui lo spettatore sperimenta le emozioni negative”<sup>5</sup>.

La soluzione che Hume dà di questo apparente paradosso è ricostruita nel modo seguente da Budd<sup>6</sup>. Gli spettatori di una tragedia “ben scritta” provano due tipi di emozione concorrenti: da un lato le emozioni negative suscitate dagli eventi rappresentati, dall’altro il piacere che offre loro la bellezza della composizione tragica. Quest’ultima componente dell’esperienza, essendo di segno edonico opposto (piacevole in opposizione a sgradevole), e più forte della prima, fa accadere le seguenti due cose:

<sup>3</sup> Hume (1757/2000), p. 185.

<sup>4</sup> Budd (1991), p. 93, traduzioni mie qui e in seguito.

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 93-4.

<sup>6</sup> *Ivi*, in particolare pp. 101-2.

a) la spiacevolezza delle emozioni negative viene cancellata; e b) il “movimento”, “spirito”, o “impulso”, associato alle emozioni negative viene “convertito” in movimenti piacevoli, aumentando così la forza della piacevolezza esperita dagli spettatori.

Alla base della distinzione tra a) e b) c'è la visione di Hume secondo cui le “passioni” (o quelle che noi, nell'uso contemporaneo, più spesso chiamiamo “emozioni”), siano esse piacevoli o sgradevoli, sono (a volte) associate a ciò che Hume chiama variamente “movimenti”, “spiriti” o “emozioni”. Come sostiene in modo convincente Alex Neill<sup>7</sup>, la distinzione tra, da un lato, le “passioni” e, dall'altro, le “emozioni”, o “movimenti”, “spiriti” ecc., è una caratteristica del pensiero di Hume che può essere ricondotta al *Trattato*. Lì Hume dice, per esempio, che: “love and hatred are not compleated within themselves, nor rest in that *emotion*, which they produce, but carry the mind to something farther”<sup>8</sup>; e, “there are certain calm desires and tendencies, which, tho' they be real *passions*, produce little *emotion* in the mind”<sup>9</sup>. Secondo questa distinzione, le “passioni” e le “emozioni” non sono la stessa cosa; piuttosto, l’“emozione” è per Hume la turbolenza, per così dire, con cui si sperimentano alcune “passioni”. In quanto tale, “emozione” è più o meno equivalente a ciò che Hume – sia nel *Trattato* che in “Of Tragedy” – chiama variamente “spirito”, “veemenza”, “impulso” o “movimento”. Si consideri infatti come egli usa alcuni di questi termini nel

<sup>7</sup> Neill (1998), pp. 344-346, traduzioni mie qui e in seguito.

<sup>8</sup> Hume (1739/1978), p. 367, corsivo mio; cit. in Neill (1998), p. 346.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 417, *sottolinea il mio*; cit. in Neill (1998), p. 346.



seguinte passo del *Trattato*: “I believe it may safely be establish’d for a general maxim, that no object is presented to the senses, nor image form’d in the fancy, but what is accompany’d with some *emotion* or *movement* of *spirits* proportion’d to it”<sup>10</sup>.

Vale qui la pena di sottolineare che Budd, nella sua interpretazione di “Of Tragedy”, accetta una distinzione tra “passioni” e “movimenti”. Egli dice: “Hume sembra operare con due diverse, sebbene correlate, nozioni della forza di un’emozione: (i) il grado di facilità o disagio con cui viene vissuta, e (ii) la veemenza dei “movimenti” dell’emozione”. Quindi, contrariamente a quanto si potrebbe supporre leggendo alcuni passaggi dell’articolo di Neill del 1998, Budd e Neill concordano sull’affermazione b) di cui sopra. Entrambi concordano sul fatto che, per Hume, sono i “movimenti” associati alle passioni dolorose – piuttosto che le passioni stesse o il loro tono edonico – a venir convertiti, aumentando così la forza dell’esperienza piacevole degli spettatori.

Laddove le interpretazioni di Budd e Neill divergono in modo decisivo, invece, è riguardo alla tesi a) – ossia, all’affermazione che uno degli effetti della conversione affettiva nella tragedia è che la spiacevolezza delle emozioni negative venga cancellata. Budd pensa che sia corretto interpretare Hume come sostenitore della tesi a). Coerentemente – sostiene Budd – Hume intende la tragedia come un’esperienza puramente piacevole, in linea con l’assunto comune nel diciottesimo secolo. Questo a sua volta fa concludere a Budd che “la concezione di

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 373, corsivo mio.

Hume del problema presentato dalla risposta emotiva dello spettatore tragico è indebitamente ristretta o addirittura sbagliata”. Essa, infatti,

soffre di due difetti correlati. In primo luogo, limita il problema all’esperienza degli spettatori che non sono addolorati dalla sofferenza e sfortuna rappresentate come proprie dei personaggi simpatetici della tragedia. In secondo luogo, si applica solo agli spettatori che subiscono emozioni negative senza in alcun modo soffrire, il che sembra impossibile se la spiacevolezza è intrinseca all’esperienza di queste emozioni, e queste emozioni sono vissute in maniera piena e naturale in risposta a ciò che viene rappresentato<sup>11</sup>.

Neill concorda sul fatto che i due difetti che Budd attribuisce a Hume costituirebbero i principali difetti di un resoconto della tragedia. Tuttavia, aggiunge, Budd attribuisce a Hume una visione sbagliata della tragedia. Infatti, dice Neill, Hume non sostiene la tesi a). Sebbene per Hume, continua Neill, una conseguenza della conversione sia quella di diminuire la forza dei *movimenti* negativi, Hume “non sostiene che nella nostra esperienza della tragedia *le passioni dolorose si estinguano* nel processo di trasformarsi in piacere”<sup>12</sup>. Al contrario, dice Neill, la visione di Hume è che il dispiacere sia parte dell’esperienza della tragedia degli spettatori, e che la loro esperienza sia *nel complesso* (invece che *del tutto*) piacevole. Quali sono gli argomenti principali che Neill adduce contro

<sup>11</sup> Budd (1991), p. 103.

<sup>12</sup> Neill (1998), p. 352, corsivo mio.

Budd? Uno dei suoi argomenti fa appello ad alcuni aspetti della formulazione humeana del “paradosso della tragedia”.

Come già accennato, nel descrivere il comportamento mostrato dagli spettatori di una tragedia ben scritta, Hume dice: “The more they are *touched* and *affected*, the more are they delighted with the spectacle, and as soon as the *uneasy* passions cease to operate, the piece is at an end”. In seguito, egli aggiunge: “They are pleased in proportion as they are *afflicted*; and never are so happy as when they employ tears, sobs, and cries to give vent to their *sorrow*, and relieve their heart, swoln with the tenderest *sympathy* and *compassion*”<sup>13</sup>. Secondo Neill, l’uso ripetuto di espressioni come “toccato”, “afflitto” o “passioni inquiete” nella caratterizzazione dell’esperienza offerta da una tragedia ben scritta può difficilmente essere considerato compatibile con una visione della tragedia come fonte di un’esperienza del tutto piacevole. Pertanto, continua Neill, Hume deve avere in mente una visione diversa. Il punto di vista di Hume deve essere, sostiene Neill, che gli spettatori di una tragedia ben scritta sperimentino davvero le passioni negative come spiacevoli. Allo stesso tempo, dice Neill, nel processo di reindirizzamento dei “movimenti” delle passioni negative, la conversione affettiva rende questi movimenti “*meno potenti o turbolenti* di quanto non sarebbero stati altrimenti”<sup>14</sup>. Di conseguenza, per Hume, l’esperienza degli spettatori di una tragedia ben scritta è piacevole solo nel suo complesso.

<sup>13</sup> Hume (1757/2000), p. 185, corsivo mio.

<sup>14</sup> Neill (1998), p. 347.

L'evidenza testuale di cui sopra è, a mio parere, convincente nel mostrare che, almeno in alcune parti di "Of Tragedy", Hume sembra avere in mente che gli spettatori siano addolorati dai tragici eventi rappresentati. Dopotutto, se non fossero afflitti, come potrebbero essere così commossi da "impiegare lacrime, singhiozzi e pianti"? Ora, si potrebbe suggerire che le emozioni negative suscitate da una tragedia siano una versione modificata delle corrispondenti emozioni negative che si provano nella vita reale. Una caratteristica cruciale di questa versione modificata delle emozioni sarebbe la capacità di causare alcune delle consuete forme di comportamento tipiche dei loro corrispettivi nella vita reale (nel caso in questione: lacrime, singhiozzi e pianti), rinunciando del tutto alla (spiacevole) carica edonica che normalmente le accompagnerebbe<sup>15</sup>. Ma questa ipotesi, a mio parere, non sarebbe disponibile per Hume, che sembra parlare di emozioni dello stesso tipo (anche se non necessariamente con la stessa intensità) di quelle esperite nella vita reale: egli parla di "dolore", "compassione" ecc., senza mai specificare ulteriormente. Sembra anche esserci un'ulteriore ragione per cui gli spettatori delle "tragedie ben scritte" di Hume debbano provare del dispiacere. Se, infatti, le emozioni tragiche negative non fossero dello stesso tipo delle emozioni di tipo comune, come potrebbero venire accompagnate da quei "movimenti" che, secondo Hume, subiscono una conversione affettiva? Cosa farebbe sorgere quei

---

<sup>15</sup> Sia qui che in quanto segue, con 'carica edonica' mi riferisco (seguendo la consuetudine della letteratura qui discussa) alla quantità di piacere o dispiacere che caratterizza i nostri affetti.

movimenti se non la sgradevolezza delle “passioni” negative? Il resoconto di Hume su come questi “movimenti” sorgano non è sufficientemente dettagliato per fornire una risposta definitiva a quest’ultima domanda, ma mi pare plausibile presumere che, almeno nel caso del tipo di passioni negative qui discusse, sia la spiacevolezza di queste ultime a determinare in qualche modo (almeno in parte) la natura dei movimenti ad essa associati.

Per di più, come sostiene in modo convincente Neill, lo stesso Hume sposa, nel *Trattato*, una visione (di almeno alcune) passioni come *necessariamente* aventi la peculiare carica edonica che hanno. A sostegno di questa affermazione, Neill cita un passaggio del *Trattato* in cui Hume dice:

the passions, both direct and indirect, are founded on pain and pleasure.... Upon the removal of pain and pleasure there immediately follows a removal of love and hatred, pride and humility, desire and aversion, and of most of our reflective or secondary impressions<sup>16</sup>.

In altri passaggi del *Trattato*, inoltre, Hume dice cose come: “admiration...is always agreeable”<sup>17</sup>; “pity is an uneasiness”<sup>18</sup>; oppure “pride is a pleasant sensation, and humility a painful; and upon the removal of pleasure and pain, there is in reality no pride nor humility”<sup>19</sup>. È senz’altro possibile che, al momento di scrivere “Of Tragedy”, Hume avesse abbandonato le

<sup>16</sup> Hume (1739/1978), p. 438; cit. in Neill (1998), pp. 339-40.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 374; cit. in Neill (1998), p. 340.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 381; cit. in Neill (1998), p. 340.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 286; cit. in Neill (1998), p. 340.

opinioni sulla connessione essenziale tra le passioni e la loro carica edonica precedentemente esposte nel *Trattato*. Tuttavia, nulla di quello che egli dice in “Of Tragedy” sostiene quest’ultima speculazione.

Se Hume è obbligato a postulare la presenza di dispiacere nell’esperienza tragica, egli tuttavia afferma anche esplicitamente, nel passaggio cruciale del suo saggio in cui anticipa per la prima volta il suo resoconto positivo, che: “il disagio delle passioni malinconiche è sopraffatto e *cancellato*” dalla forza del più forte “movimento” opposto<sup>20</sup>. In seguito, egli afferma anche che il carattere mimetico della tragedia “serve ancor più a smussare i movimenti della passione e a convertire *l’intero sentimento in un piacere uniforme e forte*”<sup>21</sup>. Passaggi come i due precedenti sembrano fornire prove testuali *contrarie* all’affermazione di Neill secondo cui la spiacevolezza delle passioni negative fa parte dell’esperienza tragica, e supportano in tal modo la lettura di Budd. Tuttavia, c’è a mio parere un modo di interpretare il punto di vista di Hume che è compatibile con le prove testuali portate sia da Budd che da Neill a sostegno delle loro rispettive interpretazioni.

Vi è un elemento mancante nella precedente ricostruzione del pensiero di Hume. Questo elemento è la natura *dinamica* dell’esperienza tragica del fruitore. Si deve, in altre parole, considerare la possibilità che Hume pensi alla conversione affettiva come ad un processo dinamico a *due stadi*. In un primo stadio, gli eventi tragici suscitano nel pubblico passioni

<sup>20</sup> Hume (1757/2000), p. 191, corsivo mio.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 192, corsivo mio.

negative. Queste passioni negative sono vissute come spiacevoli, anche se magari meno intensamente spiacevoli delle passioni corrispettive nel caso in cui il pubblico assistesse agli stessi tragici eventi nella vita reale. Associate alla spiacevolezza arrivano i “movimenti” negativi, che risvegliano le menti degli spettatori. A questo stadio, gli spettatori sono “toccati” e “afflitti”. Parallelamente alla stimolazione delle passioni negative, la bellezza della composizione suscita piacere nel pubblico. Questo piacere, essendo più forte delle passioni negative concorrenti, innesca la conversione affettiva – il secondo stadio – durante la quale: a) le passioni negative si estinguono, e la loro sgradevolezza con esse (“il disagio delle passioni malinconiche è sopraffatto e *cancellato*”); e b) la forza dei movimenti negativi è reindirizzata – convertita – aumentando così il piacere degli spettatori. In questo secondo stadio, il “sentimento completo” degli spettatori è quello di un “godimento uniforme e forte”. È importante notare qui che i due stadi descritti, nonostante avvengano diacronicamente uno di seguito all’altro, non devono necessariamente verificarsi una sola volta nel corso dell’intera tragedia. Al contrario: affinché questo modello dell’esperienza della tragedia abbia una minima plausibilità, deve essere adeguatamente dinamico e consentire che i due stadi si ripetano durante lo spettacolo. Ogni volta che un evento, una caratteristica di un evento o dello spettacolo, o l’immaginazione o la memoria degli spettatori suscitano o risvegliano un’emozione negativa, il processo di conversione può ricominciare.

Se, come ho affermato, un modello a due stadi dell'esperienza della tragedia fornisce un'unica interpretazione di parti del saggio di Hume che sembravano richiedere due letture diverse, sorge un'ulteriore domanda. La domanda è se una lettura a due stadi sia supportata, o almeno compatibile, con il resto del saggio di Hume. In altre parole: date le prove testuali disponibili nell'intero saggio, è probabile, o almeno possibile, che Hume avesse in mente un modello a due stadi? È importante ricordare che la possibilità di una lettura a due stadi non è mai riconosciuta nell'articolo di Neill. Budd, al contrario, considera l'opzione ma la respinge a favore di una lettura ad uno stadio, per cui "il continuo piacere dello spettatore per la maniera della rappresentazione [ha] il risultato che, sebbene sorga un'emozione negativa, essa viene privata alla nascita della spiacevolezza ad essa normalmente intrinseca"<sup>22</sup>. Pur ammettendo che "il testo di Hume è certamente tutt'altro che cristallino", Budd non spiega però perché si dovrebbe preferire una lettura ad uno stadio rispetto ad una a due stadi. Concordo con Budd che il testo di Hume non sia affatto esplicito sulla questione. Tuttavia, penso anche che l'uso ricorrente di *metafore di azione* da parte di Hume nelle sue caratterizzazioni della conversione affettiva sia rivelatore del modo in cui egli concepisce tale conversione<sup>23</sup>. Secondo Hume, il disagio delle passioni negative è "sopraffatto" e "cancellato"; i movimenti associati a quelle passioni

<sup>22</sup> Budd (1991), p. 98.

<sup>23</sup> Cf. Lakoff e Johnson (1980), Gallese e Lakoff (2005) e Contesi (in stampa) per il ruolo cognitivo delle espressioni metaforiche.



vengono “convertiti”, ovvero “ricevono una nuova direzione”, e questa circostanza “ingrossa” la gioia ricevuta dalla bella composizione. L’uso ripetuto di tali verbi di azione sembrerebbe suggerire che, per Hume, la conversione affettiva sia un processo propriamente dinamico. Quindi un modello a due stadi parrebbe essere il più appropriato a caratterizzarne la natura.

Inoltre, il suggerimento di Budd che il processo a cui Hume pensa sia uno in cui le emozioni negative vengano private alla nascita della loro spiacevolezza è problematico. Tanto per cominciare, non è affatto chiaro come un processo di questa natura possa funzionare. Senza ulteriori precisazioni, mi sembra difficile concepire un processo per il quale, non appena suscitata, un’emozione venga *alla nascita* privata della sua carica edonica. È certamente più facile immaginare un processo a due stadi in cui un’emozione venga inizialmente esperita (con la carica edonica che le è propria), e successivamente si estingua in quanto “sopraffatta” da un’altra emozione. Per di più, seguendo l’interpretazione di Budd su questo punto, si è condotti alle suddette obiezioni di Budd alla visione di Hume, ed in particolare alla critica secondo cui il resoconto di Hume:

si applica solo a spettatori che subiscono emozioni negative senza in alcun modo soffrire, cosa che sembra impossibile se la spiacevolezza è intrinseca all’esperienza di queste emozioni e queste emozioni sono vissute in forma piena e naturale in risposta a ciò che viene rappresentato<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Budd (1991), p. 103.

Come ho affermato in precedenza, l'evidenza testuale suggerisce che in "Of Tragedy" Hume consideri le emozioni negative coinvolte nella tragedia come vissute nella loro forma piena e naturale, e come intrinsecamente spiacevoli. Supporre, quindi, come fa Budd, che Hume pensi che la conversione abbia l'effetto di privare alla nascita le emozioni negative della loro spiacevolezza, significherebbe porre Hume in contraddizione con la sua stessa teoria delle emozioni. Naturalmente, questo è perfettamente possibile. Prima di accettare una tale possibilità, però, è più opportuno cercare un'interpretazione della tesi di conversione di Hume che sia coerente con la sua visione complessiva delle emozioni. Il modello a due stadi che ho delineato fornisce appunto una tale interpretazione. Nel modello a due stadi, infatti, le emozioni negative vengono prima vissute (come spiacevoli), e solo successivamente vengono sopraffatte dal piacere suscitato dalla tragica composizione.

Un'ulteriore considerazione avanzata da Neill a sostegno della sua interpretazione riguarda i (presunti) esempi di conversione affettiva che Hume fornisce per mostrare come la sua spiegazione della tragedia non sia un fenomeno strano o esotico. Secondo Neill, in tali esempi il movimento predominante non estingue la carica edonica del subordinato. Nel primo dei due casi che Neill considera, Hume afferma:

Parents commonly love that child most, whose sickly infirm frame of body has occasioned them the greatest pains, trouble, and anxiety in rearing him. The agreeable sentiment of affection here

acquires force from sentiments of uneasiness<sup>25</sup>.

Il modo “naturale” di interpretare questo caso, secondo Neill, “è sicuramente come uno in cui il dolore e l’ansia persistono insieme all’amore, e persistono come ‘spiacevoli’”<sup>26</sup>.

Non sono tuttavia sicuro che quest’ultima sia una lettura così ovvia delle parole di Hume. Si noti, infatti, che la situazione che Hume descrive qui è una in cui l’amore dei genitori è diretto verso un figlio che “ha causato loro” grande dolore ecc. Questi genitori, in altre parole, *al momento attuale* amano un bambino che, *in passato*, è stato per loro fonte di preoccupazione. Quest’ultima situazione è perfettamente compatibile con una lettura a due stadi della conversione affettiva. In tale lettura, questi genitori sono stati addolorati dall’infermità del loro bambino, ma il loro dolore è stato ora cancellato dalla forza del loro amore per lui – amore che ora, in virtù delle passate esperienze dolorose, è ancora più forte di prima. Infatti, una lettura a due stadi sarebbe *anche* compatibile con una situazione in cui l’infermità del bambino causasse ancora dolore ai suoi genitori. In tal caso, ogni volta che una parola del bambino, o un piccolo incidente che gli accade, fosse causa di dolore, l’amore dei suoi genitori cancellerebbe il dolore, facendoglielo dimenticare, ed essi amerebbero ancora di più il loro bambino, con un sentimento “uniforme e forte”. Una situazione del genere è parallela al caso della tragedia, in cui – come ho suggerito in precedenza – non sembra plausibile presumere che i due stadi di

<sup>25</sup> Hume (1757/2000), p. 194.

<sup>26</sup> Neill (1998), p. 350.

*eccitazione e conversione* si verifichino una sola volta durante l'intera durata dello spettacolo.

Il secondo degli esempi che Neill considera è così descritto da Hume:

Had you any intention to move a person extremely by the narration of any event, the best method of increasing its effect would be artfully to delay informing him of it, and first to excite his curiosity and impatience before you let him into the secret. This is the artifice, practiced by *Iago* in the famous scene of *Shakespeare*; and every spectator is sensible, that *Othello's* jealousy acquires additional force from his preceding impatience, and that the subordinate passion is here readily transformed into the predominant one<sup>27</sup>.

In tal caso, sostiene Neill, la *curiosità* e l'*impazienza* dello spettatore non vengono meno a causa della gelosia di Otello (o meglio, della rappresentazione di essa). Piuttosto, è l'“apprendere ciò che [Otello] ritiene essere la verità”<sup>28</sup> (da parte di Otello e dello spettatore), ad estinguere curiosità ed impazienza. In questo caso dunque, continua Neill, la conversione affettiva non provoca “l'estinzione di una passione da parte di un'altra”<sup>29</sup>.

Penso che Neill abbia ragione quando dice che, nel caso in esame, non sia la gelosia a spegnere la curiosità e l'impazienza, ma piuttosto la realizzazione della verità da parte di Otello. Ma questo non mo-

<sup>27</sup> Hume (1757/2000), p. 194.

<sup>28</sup> Neill (1998), p. 351.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 351.

stra, come egli sostiene, che la conversione affettiva nella tragedia non provochi l'estinzione della passione subordinata da parte della predominante. Ciò che mostra è solo che il caso di Otello come è descritto da Hume non è del tutto analogo al caso della tragedia (ovviamente, Otello è una tragedia, ma il passaggio specifico che Hume considera non tratta principalmente le emozioni negative di dolore, terrore, ansia ecc.). La parziale differenza tra i due casi è coerente con i diversi obiettivi che Hume persegue nella discussione di ciascun caso. Per rendersene conto, vale la pena ricordare che, per Hume, la conversione affettiva *nella tragedia* ha due effetti: 1) che “il disagio delle passioni malinconiche è ... sopraffatto e cancellato da qualcosa di più forte di tipo opposto”; e 2) che “tutto il movimento di quelle passioni si converte in piacere, e ingrossa la delizia, che l'eloquenza suscita in noi”<sup>30</sup>. Invece, *per quanto riguarda casi come quello della gelosia di Otello*, lo scopo di Hume è solo quello di fornire esempi di 2). Hume sottolinea ciò chiaramente nell'introdurre la sezione di “Of Tragedy” nella quale si occupa di tali casi, dove dice che:

To confirm this theory it will be sufficient to produce *other instances where the subordinate movement is converted into the predominant, and gives force to it, tho' of a different, and even sometimes tho' of a contrary nature*<sup>31</sup>.

In conformità con ciò, il caso di Otello è infatti un esempio di 2) – ossia un esempio di conversione del

<sup>30</sup> Hume (1757/2000), p. 191.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 193, corsivo mio.

movimento subordinato in predominante – anche se *non è* un esempio di 1) – cioè un caso in cui la carica edonica della passione subordinata è sopraffatta e cancellata dal predominante movimento opposto.

Una delle ragioni per cui il caso di Otello non è del tutto analogo al caso della tragedia può, a mio parere, trovarsi nella diversa distribuzione delle cariche edoniche nei due casi. Come fa notare Hume nel brano sopra citato, il caso di Otello appartiene ad una classe di esempi, non tutti i quali presentano uno scontro tra due movimenti *opposti*: essi sono “casi in cui il movimento subordinato si converte in quello predominante, e lo rinforza, anche se *di natura diversa, e talvolta anche contraria*”<sup>32</sup>. Ma quali sono le cariche edoniche della curiosità e dell’impazienza? Nel caso dell’impazienza sembra ragionevole affermare che la sua carica edonica sia negativa. La *curiosità* è tuttavia un caso più difficile. Sembra che a volte vediamo la curiosità come lo stato piacevole dell’essere *incuriositi*, mentre altre volte lo vediamo come lo stato spiacevole di dover aspettare *in modo straziante* di conoscere la verità su qualcosa. In effetti, non è nemmeno chiaro se la curiosità e l’impazienza siano necessariamente da considerarsi delle emozioni<sup>33</sup>. In ogni caso, ciò che sembra ragionevole affermare è che il caso di Otello sia diverso dal caso generale della tragedia, in quanto il primo non è un caso in cui vi è uno scontro tra due movimenti *opposti* - uno piacevole e l’altro spiacevole. Se infatti, da un lato, la gelosia è un caso paradigmatico di emozione negativa, dall’altro la

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 193, corsivo mio.

<sup>33</sup> Cf. Contesi (2022).

curiosità e (in maniera particolare) l'impazienza non sono emozioni ovviamente positive. Nel caso della tragedia, invece, vi è uno scontro tra due movimenti con cariche edoniche opposte, che porta all'estinzione della carica edonica del più debole.

In questo articolo, ho fornito ragioni a sostegno di un'interpretazione a due stadi della tesi humeana della conversione tragica. Ho mirato a mostrare che un'interpretazione a due stadi è coerente con un corpo di prove testuali di cui né l'interpretazione di Budd né quella di Neill sono in grado di fare giustizia nella sua interezza. Inoltre, nell'interpretazione che propongo, la tesi di conversione di Hume è immune dalla principale critica mossale da Budd secondo la quale Hume avrebbe una visione inadeguata della tragedia dove non vi è posto per la spiacevolezza e dove, inspiegabilmente, le emozioni negative non sono vissute come spiacevoli. Questo ovviamente non vuol dire che il resoconto della tragedia di Hume sia perfettamente adeguato. Il mio tentativo principale in questo articolo non è stato quello di difendere Hume dalle critiche alla sua visione del piacere tragico, ma di fornire l'interpretazione il più possibile fedele ed internamente coerente del testo di Hume<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Sono molto grato a due revisori anonimi per «Odradek» per i loro preziosi commenti. Ringrazio anche i seguenti colleghi per il loro aiuto nell'elaborazione di questo saggio: Carl Baker, Matthew Kieran, Peter Lamarque, Maddalena Mazzocut-Mis ed Enrico Terrone. Sono anche grato alla Unione Europea, Generalitat de Catalunya, LOGOS Research Group in Analytic Philosophy e Barcelona Institute of Analytic Philosophy per il loro supporto alla mia ricerca.

## Bibliografia

- Budd, M. (1991): "Hume's Tragic Emotions", «Hume Studies», vol. 17, n. 2, pp. 93-106.
- Contesi, F. (in stampa): "La metafora considerata nei suoi molteplici usi", «ITINERA».
- Contesi, F. (2022): "Balance or Propel? Philosophy and the Value of Unpleasantness", «Journal of Philosophy of Emotion», vol. 3, n. 2, pp. 10-18.
- Gallese, V. e G. Lakoff (2005): "The Brain's Concepts: The Role of the Sensory-Motor System in Conceptual Knowledge", «Cognitive Neuropsychology», vol. 22, n. 3, pp. 455-479.
- Hume, D. (1739): *A Treatise of Human Nature*, a cura di L.A. Selby-Bigge, 2<sup>a</sup> ed, Oxford: Clarendon Press, 1978, <https://davidhume.org/texts/t/full>.
- Hume, David (1757): "Of Tragedy", in Idem, *Four dissertations: and; Essays on suicide and the immortality of the soul*, South Bend, IN: St Augustine's Press, 2000, pp. 185-200.
- Lakoff, G. e M. Johnson (1980): *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago Press.
- Merivale, A. (2011): "Mixed Feelings, Mixed Metaphors: Hume on Tragic Pleasure", «British Journal of Aesthetics», vol. 51, n. 3, pp. 259-269.
- Neill, A. (1998): "'An Unaccountable Pleasure': Hume on Tragedy and the Passions", «Hume Studies», vol. 24, n. 2, pp. 335-54.
- Yanal, R.J. (1991): "*Hume* and Others on the Paradox of Tragedy", «Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 49, n. 1, pp. 75-76.





