

Il teatro e la piet  secondo Descartes¹

Laurence Renault

(Sorbonne Universit  (Paris)/Sorbonne University in Abu Dhabi)²

Articolo sottoposto a *double blind peer review*.

Ricevuto: 02/03/2018 – Accettato: 13/04/2018 – Pubblicato: giugno 2018

Title: Theater and piety according to Descartes

Abstract: The following article deals with the elaboration of the Cartesian doctrine of the pleasure that the members of the audience at the theatre take in sad passions, from the correspondence with Elisabeth to the *Passions of the Soul*. The text highlights the role played by the example of tragedy in the Cartesian thinking about the nature and the value of pity. In this way, it shows how Descartes takes a stance on the questions raised by Aristotle and Augustine concerning, on the one hand, the *catharsis* of the pity inspired by tragic performances and, on the other hand, the moral value of pity.

Keywords: Descartes; Elisabeth of Bohemia; Aristotle; Saint Augustine; Theater; Passions; Pity; Catharsis; Virtue.

1. Introduzione

Il tema del piacere che prova lo spettatore nell'essere commosso dalle passioni a teatro compare fra le pagine di Descartes nella corrispondenza con Elisabetta. Esso emerge a partire dalla lettera del 18 maggio 1645, lo si ritrova nella missiva successiva (che viene datata fra maggio e giugno 1645) e poi in quelle

¹ Traduzione di Caterina Piccione – Universit  Vita-Salute San Raffaele.

² Questo testo   il risultato di una conferenza al convegno internazionale "Descartes e sua correspond ncia" tenutosi presso l'Universidade de Campinas (UNICAMP) nell'ottobre del 2013 e organizzato dal GT Estudos Cartesianos dell'ANPOF e dall'Instituto de Filosofia e Ciências Humanas dell'Universidade de Campinas. Vorrei cogliere l'occasione per ringraziare sentitamente il prof. Alexandre Guimar es Tadeu de Soares e il prof. En ias Forlin per il loro invito. Il testo   apparso, in francese, negli atti del convegno con il titolo *Le th atre et la piti  selon Descartes*, nella rivista "Modernos e Contemporaneos", e in portoghese, con il titolo *O teatro e a piedade segundo Descartes*, nella collezione PHI dell'Universidade de Campinas (2018).

del 6 ottobre 1645 e del 3 novembre 1645. In seguito, tornerà una sola volta, nella lettera di gennaio 1646, benché la riflessione condotta su questo tema nella corrispondenza con Elisabetta prosegua nelle opere pubblicate. Se ne contano, infatti, tre occorrenze ne *Le passioni dell'anima*, agli articoli 94, 147 e 187. Come è noto, Descartes ha trasmesso una prima versione di questo trattato a Elisabetta nel maggio 1646; non è possibile tuttavia sapere se in questo «primo schizzo»³ si evocasse già questo tema, poiché non possediamo che la versione definitiva, pubblicata nel 1649. In ogni caso, si tratta di un tema di riflessione presente nel pensiero cartesiano in maniera costante dal 1645 al 1649.

L'analisi proposta da Descartes nella sua corrispondenza con Elisabetta testimonia un certo grado di plasticità, in particolar modo fra la lettera a Elisabetta del 18 maggio e quella del 6 ottobre 1645, che non forniscono una spiegazione identica di ciò che genera questo piacere. Nella lettera del 6 ottobre, Descartes considera infatti la pietà uno degli impulsi del piacere suscitato dalle tragedie, mentre questo tema era assente nella sua spiegazione iniziale. Questo intervento della pietà nell'analisi delle emozioni dello spettatore non è stato mai messo in particolare evidenza⁴. Da quest'osservazione possono quindi aprirsi diverse prospettive. Da una parte, Descartes si situa nel solco dei filosofi che, prima di lui, hanno interpretato, anche se con analisi profondamente divergenti, il piacere generato dagli spettacoli tragici a partire dalla pietà (Aristotele e Agostino). Da questo punto di vista, diviene possibile situare l'interpretazione cartesiana del piacere delle passioni provate a teatro sia in relazione alla tesi aristotelica della *catarsi*, sia in relazione alla condanna di Agostino del piacere dello spettatore a teatro. In questo modo si restituisce a tale interpretazione la sua profondità storica e concettuale. Dall'altra parte, ciò rivela uno sfondo, passato parimenti inosservato fino ad ora, della dottrina cartesiana della pietà che il filosofo propone negli articoli dal 185 al 189 de *Le passioni dell'anima*, che ci permette di percepirne tutta la complessità. Come si vedrà, tale dottrina non si riduce alla nota distinzione fra la pietà della gente comune e la pietà del generoso: la pietà dello spettatore non si identifica né con l'una né con l'altra. A questo doppio proposito, la corrispondenza ci offre una visione privilegiata della maturazione della

³ AT, IV, 407; B Op, n. 556, 2187.

⁴ I principali studi su questo tema si trovano in D. Kambouchner, *L'homme des passions*, Albin Michel, Paris, 1995, vol. II, VI, I, 2, pp. 169-196 e Ph. Hamou, *Descartes, le théâtre des passions*, in «Etudes Epistémè», 1 (2002), *La représentation des passions en France et en Angleterre (XVIIe-XVIIIe siècles)*, pp. 1-19. Per delle prospettive più generali su tale questione nel corso del XVII secolo, si potranno inoltre consultare i seguenti contributi: V. Kahn, *Happy Tears: Baroque Politics in Descartes's Passions de l'Âme*, in V. Kahn – N. Saccamano – D. Coli (eds.), *Politics and the Passions, 1500-1850*, Princeton University Press, Princeton 2006, pp. 93-110; D. Roche, *Le partage des larmes: spectateur et tragédie au XVIIe siècle*, in «Littératures classiques», 62 (2007/1), pp. 245-257. Segnaliamo inoltre la seguente opera, che non abbiamo purtroppo potuto consultare prima dell'invio del testo: K. Ibbett, *Compassion's Edge: Fellow-Feeling and Its Limits in Early Modern France*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2007.

Il teatro e la piet  secondo Descartes

dottrina cartesiana riguardo al teatro e alla piet , chiarendo al contempo il senso di questi temi ne *Le passioni dell'anima*.

Questa prospettiva apre questioni filosofiche che non sono state ancora sollevate riguardo alla dottrina cartesiana del teatro: l'esperienza dello spettatore teatrale ha una dimensione morale⁵? Il teatro pu  insegnarci a regolare le nostre passioni? Modifica il nostro rapporto con l'altro?

2. Teatro, passioni e gioia intellettuale

Nella lettera a Elisabetta del 18 maggio 1645, Descartes enuncia la tesi paradossale secondo cui le affezioni causate da un tragico destino contribuiscono alla felicit  dell'anima pi  grande [*grande  me*]. Per convincere Elisabetta, fa l'esempio del teatro. Cos , scrive Descartes, «le storie tristi e lacrimevoli che vediamo rappresentate a teatro ci danno spesso tanto diletto quanto le storie allegre, malgrado ci facciano piangere» (AT, IV, 202-203; B Op, n. 494, 2009). Come lo spettatore di uno spettacolo tragico, provando tristezza per gli avvenimenti rappresentati in scena, non prova meno piacere di quanto ne proverebbe davanti ad una commedia, l'avversit  non compromette la felicit  di un'anima grande. Il piacere dello spettatore non dipende dall'allegria degli avvenimenti rappresentati; allo stesso modo, la felicit  di «queste anime pi  grandi» non dipende dalla buona sorte. Anzi, l'afflizione generata dall'avversit  contribuisce alla sua felicit ⁶. Attraverso l'esempio del teatro, Descartes intende innanzitutto attestare la possibilit  per un'anima grande di provare, allo stesso tempo e a proposito degli stessi avvenimenti, tristezza e gioia, facendo appello ad un'esperienza accessibile a chiunque. Tale ambivalenza delle emozioni dello spettatore rinvia alla distinzione fra due tipi di emozione che Descartes ha enunciato a partire da *I Principi della Filosofia*. Le passioni sono emozioni causate nell'anima dall'agitazione degli spiriti animali, ossia dal corpo, mentre le emozioni intellettuali (che Descartes chiamer  «emozioni interiori» ne *Le passioni dell'anima*⁷) sono causate nell'anima dall'anima stessa:

⁵   noto il ruolo che aveva il teatro nella pedagogia gesuita. Si pensava che un beneficio morale e intellettuale, ma anche sociale, provenisse dal fatto di porre il collegiale in posizione di attore. Se questa educazione ha senza dubbio contribuito al giudizio positivo di Descartes sul teatro, occorre sottolineare che tale giudizio non riguarda gli effetti derivati dal fatto di interpretare un ruolo in uno spettacolo, ossia gli effetti che la rappresentazione pu  suscitare nell'attore, bens  evoca esclusivamente l'effetto prodotto sullo spettatore.

⁶   bene sottolineare comunque che Descartes, in questo testo, non afferma che le rappresentazioni teatrali sono tanto pi  piacevoli quanta pi  tristezza riescono a suscitare in noi (lo affermer  esplicitamente nella lettera a Elisabetta del 6 ottobre 1645). Pertanto, nella lettera del 18 maggio 1645 non viene privilegiata la tragedia, se non ai fini della comparazione fra lo spettatore e l'anima grande colpita dalle avversit . Nella lettera in questione, l'analisi cartesiana del piacere delle passioni a teatro non accorda n  una specificit  n  una preferenza alle passioni tristi, a differenza di quanto accadr , come vedremo, nella lettera del 6 ottobre 1645.

⁷ Cfr. AT, XI, 440; B Op I, 2469.

Laurence Renault

Così, udita una buona notizia, per prima cosa la mente emette un giudizio in proposito e si rallegra con quella contentezza intellettuale che si ha senza alcuna emozione del corpo e che quindi gli Stoici hanno detto potersi trovare nel sapiente; in seguito, quando immagina la cosa, gli spiriti scorrono dal cervello verso i muscoli del diaframma e qui muovono i piccoli nervi per mezzo dei quali suscitano nel cervello un altro movimento che colpisce la mente con una sensazione di gioia animale (AT, VIII-1, 317; B Op I, 2191).

La situazione descritta in questo testo si distingue da quella dello spettatore teatrale per due tratti. In primo luogo, non vi è il paradosso di un'anima che prova gioia grazie a passioni tristi, ma di un'anima che prova in maniera quasi contemporanea una gioia intellettuale e una gioia passionale. Descartes non evoca qui il caso di emozioni antitetiche provate dall'anima allo stesso momento e a proposito della stessa situazione. Ciononostante, la distinzione da lui posta rende teoricamente possibile l'insorgenza nell'anima, allo stesso tempo, di una gioia intellettuale e di una tristezza passionale che si riferiscono allo stesso stato di fatto, poiché si tratta di due tipi di emozione differenti, che hanno cause prossime differenti. L'articolo 147 de *Le passioni dell'anima* evocherà di nuovo queste «emozioni interiori, suscitate nell'anima solo dall'anima stessa, e in questo differenti dalle passioni che dipendono sempre da qualche movimento degli spiriti». E preciserà che, «sebbene queste emozioni dell'anima siano spesso congiunte con passioni che somigliano loro, si possono spesso incontrare pure con altre e perfino nascere da quelle contrarie» (AT, XI, 440-441; B Op I, 2469); la fine dell'articolo ne offrirà diversi esempi, fra cui quello delle passioni provate a teatro.

In secondo luogo, pur avendo cause prossime distinte (da una parte, il giudizio dell'intelletto e, dall'altra, il movimento degli spiriti animali indotto dall'immaginazione), questi due tipi di gioia vengono presentati nella loro reciproca articolazione: la risonanza della gioia intellettuale nell'immaginazione è all'origine del processo corporeo il cui effetto nel cervello è istituito per far provare all'anima la passione della gioia. Questo testo non evoca dunque il caso di un'emozione intellettuale che l'anima produrrebbe in occasione di una passione che sarebbe primaria. Spiega la maniera in cui un'emozione intellettuale può suscitare la passione corrispondente, annunciando così le analisi della lettera a Chanut del 1 febbraio 1647 sull'amore intellettuale di Dio, e la maniera in cui può suscitare un amore passione⁸, così come l'articolo 91 de *Le passioni dell'anima*⁹. Nondimeno, niente esclude che l'anima possa produrre una gioia intellettuale a proposito di una passione, anche se in questo caso non si potrà dire che è la passione a suscitare l'emozione intellettuale, poiché quest'ultima, per definizione, non potrebbe scaturire che dall'anima stessa. La passione non potrebbe quindi esserne altro che l'occasione.

⁸ Cfr. AT, IV, 609-610; B Op, n. 600, 2391.

⁹ Cfr. AT, XI, 396-397; B Op I, 2415-2417.

Il teatro e la piet  secondo Descartes

Cos , questo testo de *I principi*, senza fare riferimento al caso di emozioni contemporanee antitetiche dell'anima a proposito di un solo medesimo stato di fatto, n  alla maniera in cui una passione pu  essere l'occasione di un'emozione intellettuale, enuncia comunque la distinzione che rende possibile, nel contesto cartesiano, l'esperienza dello spettatore a teatro, che prova piacere anche quando   mosso da tristezza, e non meno, dice Descartes, di quanto accade con le commedie.

Che cosa, nella passione, triste o gioiosa, diviene per l'anima occasione di una gioia intellettuale? L'anima pu  provare un'emozione interiore di gioia solo se pu  giudicare attraverso il suo intelletto che ci  che le accade   un bene. Non pu  quindi provare gioia intellettuale se non possiede effettivamente un vero bene, attestato dalla sua percezione intellettuale. Posto ci , l'articolazione fra la passione della tristezza e la gioia intellettuale non ha gli stessi impulsi nel caso dell'anima grande e nel caso dello spettatore. La capacit  dell'anima grande di non lasciar scalfire la sua beatitudine dal corso sfavorevole della sorte, ossia di provare contentezza nell'afflizione, si fonda sulla «forza della virt »¹⁰ scrive Descartes, dal momento che l'anima grande non attribuisce molta importanza ai beni della fortuna, a differenza delle anime basse e volgari che «sono felici o infelici semplicemente a seconda che le cose che capitano loro siano gradevoli o spiacevoli» (AT, IV, 202; B Op, n. 494, 2009). Infatti, per Descartes la virt   , in senso tradizionale, l'agire conforme alla ragione¹¹.   ci  che egli chiama anche la «potenza» dei ragionamenti attraverso i quali l'anima grande regola la sua condotta, in modo che la sua ragione resti «sempre padrona»¹². I ragionamenti adottati in questo passaggio vogliono dire che l'anima, malgrado si trovi unita ad un corpo destinato a perire, sa di essere in se stessa immortale. Il ragionamento che sta alla radice della virt  proviene dalla metafisica cartesiana, e soprattutto dalla tesi della sostanzialit  dell'anima e della sua distinzione reale con il corpo. La «forza della virt » o la «potenza» dei ragionamenti consiste nel fatto che l'anima grande   capace di regolare il proprio agire conformemente alla verit  della metafisica cartesiana, secondo cui l'anima   una sostanza realmente distinta dal corpo e superiore ad esso, essendo indivisibile e dunque incorruttibile. Ne consegue che ci  da cui l'anima pu  essere affetta a causa della sua unione al corpo – in altre parole, durante la vita del corpo – non costituisce nulla rispetto ai beni propri dell'anima, che sono anch'essi eterni. Regolare il proprio agire in base a questa verit  significa dunque, concretamente, disprezzare i beni della fortuna, alla quale noi non siamo sottomessi se non durante la vita del corpo, e accordare importanza soltanto ai beni propri dell'anima. Perci  l'anima grande considera le vicende reali «quasi come consideriamo quelli delle commedie» (AT, IV, 202; B Op, n. 494, 2009); e gli procura una gioia intellettuale la coscienza

¹⁰ AT, IV, 201; B Op, n. 494, 2009.

¹¹ Cfr. la lettera ad Elisabetta del 1 settembre 1645, secondo la quale «praticare la virt »   «fare ci  che la nostra ragione ci persuade di fare» (AT, IV, 284; B Op, n. 519, 2077).

¹² AT, IV, 202; B Op, n. 494, 2009.

za di possedere quel bene dell'anima che è la determinazione della volontà ad agire conformemente alla ragione.

Così, scrive Descartes a Elisabetta il 18 maggio 1645, le anime grandi

seguono ragionamenti così forti e potenti che, benché abbiano anch'esse delle passioni [...], la loro ragione resta tuttavia sempre padrona, e fa in modo che anche le affezioni servano loro e contribuiscano alla perfetta felicità di cui godono fin da questa vita. Infatti, considerandosi da un lato immortali e capaci di ricevere grandissime soddisfazioni, e dall'altro, poi, considerando che sono unite a corpi mortali e fragili, soggetti a molte infermità, e che non possono che perire in pochi anni, esse fanno tutto quello che è in loro potere per rendersi la fortuna propizia in questa vita, ma tuttavia la stimano così poco, in confronto all'eternità, da considerare gli avvenimenti di questa vita quasi come consideriamo quelli delle commedie. E come le storie tristi e lacrimevoli che vediamo rappresentate a teatro ci danno spesso tanto diletto quanto le storie allegre, malgrado ci facciano piangere, così queste anime più grandi, di cui parlo, trovano in se stesse soddisfazione per tutte le cose che capitano loro, anche le più fastidiose e insopportabili (AT, IV, 202-203; B Op, n. 494, 2009).

La gioia provata dallo spettatore nel momento in cui lo spettacolo rappresentato in scena suscita in lui tristezza, invece, non presuppone la «forza della virtù», né la conoscenza metafisica che, secondo questa lettera, ne sta alla radice. Il relativo distacco dello spettatore rispetto agli avvenimenti rappresentati deriva dal fatto che tali avvenimenti sono fittizi. Il teatro genera passioni che non possono essere eccessive, in un senso nocivo per l'anima, dato che, se pure queste passioni sono reali, non lo sono gli avvenimenti che ne costituiscono la causa. Le passioni così generate nell'anima, per quanto intense, non esercitano dunque alcuna influenza sul libero arbitrio, non incitando ad intraprendere alcuna azione. Si tratta di passioni che non «esercitano alcuna forza sulla volontà», se prendiamo in prestito la terminologia che sarà utilizzata nell'articolo 47 de *Le passioni dell'anima*¹³. In altre parole, passioni private di ciò che è, in condizioni reali, il loro «principale effetto»¹⁴. La volontà resta così padrona di se stessa. La fonte del piacere dello spettatore risiede nella coscienza che l'anima ha di questa sua padronanza sulle passioni generate dallo spettacolo. La percezione dell'anima di conservare la sua indipendenza rispetto alla causalità esercitata dal corpo¹⁵

¹³ Cfr. AT, XI, 365; B Op I, 2377: «possiamo distinguere due tipi di movimenti suscitati dagli spiriti nella ghiandola: gli uni rappresentano all'anima gli oggetti che muovono i sensi, o le impressioni che si trovano nel cervello e non esercitano alcuna forza sulla sua volontà; gli altri, ossia quelli che causano le passioni o i movimenti del corpo che le accompagnano, esercitano una qualche forza».

¹⁴ Secondo l'analisi de *Le Passioni dell'anima* svolta nell'articolo 40 (AT, XI, 359; B Op I, 2369): «il principale effetto di tutte le passioni negli uomini è che esse incitano e dispongono la loro anima a volere le cose per cui preparano il loro corpo, di modo che il sentimento della paura la incita a voler fuggire, quello dell'audacia a voler combattere, e così via».

¹⁵ A questo proposito, è utile fare riferimento alle analisi di Denis Kambouchner ne *L'homme des passions*, vol. II, cit., pp. 189-191, che definisce la gioia intellettuale come «le simple sentiment que l'âme a de sa propre suffisance, c'est-à-dire de sa propre indépendance et de son intégrité».

Il teatro e la piet  secondo Descartes

  la fonte del piacere dello spettatore. L'esperienza dello spettatore non attesta alcuna forza d'animo, poich  non vi   nemmeno una minaccia. Essa non ha qui alcuna dimensione morale. Tale esperienza   fondata sulla capacit  di regolare nella giusta misura la relazione fra anima e corpo, posto che quest'ultimo non ostacoli, attraverso i fenomeni che produce nell'anima cui   unito, le prerogative dell'anima, e in particolare la padronanza che essa pu  pretendere sulle sue azioni. Senza avere una dimensione morale, tale esperienza ha, nondimeno, il medesimo fondamento ontologico della felicit  dell'anima grande.

L'afflizione contribuisce alla felicit  dell'anima grande o al piacere dello spettatore perch , grazie al fatto di poter provare passioni tristi, si manifesta quell'indipendenza dell'anima la cui coscienza   fonte di gioia interiore. Ma lo stesso vale per le passioni gioiose, poich , da una parte, l'anima grande non fa dipendere la sua felicit  dalla fortuna, anche quando essa gli sorride, e, dall'altra parte, le passioni gioiose suscitate da una commedia nell'anima dello spettatore si accompagnano anch'esse alla gioia intellettuale che deriva dal fatto che l'anima conserva, nei loro confronti, la piena padronanza del suo libero arbitrio.

3. *La tragedia e la piet *

Nella lettera a Elisabetta del 6 ottobre 1645, l'analisi del piacere dello spettatore si arricchisce di una nuova dimensione¹⁶. L'esempio del teatro ha di nuovo la funzione di «provare che il piacere dell'anima in cui consiste la beatitudine non   inseparabile dalla gioia e dal benessere del corpo» (AT, IV, 309; B Op, n. 526, 2103). Si tratta di mostrare che l'appagamento dell'anima   compatibile con la tristezza passionale e le lacrime che la accompagnano, anzi, pu  esserne direttamente proporzionale. Tuttavia, Descartes offre un'interpretazione differente di questa esperienza rispetto a quella della lettera del 18 maggio 1645. Infatti, l'analisi del piacere che le passioni suscitano a teatro si fonda qui sulla compassione, ossia sulla piet . Essa non vale per le commedie, ma   propria delle tragedie.

Il tema della piet  non era assente dalla lettera a Elisabetta del 18 maggio 1645, ma non compariva a proposito del teatro. Infatti, Descartes aveva proposto diverse esemplificazioni della tesi per cui l'afflizione contribuisce alla felicit 

¹⁶ Tralascio la lettera a Elisabetta datata tra maggio e giugno 1645, che evoca di nuovo l'esempio del teatro, ma in maniera completamente differente da tutti gli altri testi cartesiani in cui compare lo stesso tema. Descartes sembra infatti affermare che, se l'amante della tragedia impegnasse la sua anima troppo spesso nella contemplazione degli spettacoli, renderebbe allora il suo corpo malato, anche quando non vi sarebbe motivo reale di afflizione (AT, IV, 219; B Op, n. 498, 2019-2021). Questa interpretazione ci sembra un contributo in grado di testimoniare la plasticit  dell'esempio del teatro nei primi scritti in cui appare, ma   difficile iscriverla in una direzione analizzabile, poich  tale interpretazione dell'effetto delle rappresentazioni teatrali non ha echi espliciti n  nei testi precedenti, n  in quelli seguenti.   il solo testo in cui Descartes esamina il rapporto fra le passioni tristi a teatro e la salute del corpo. Questa prospettiva si riferisce alla spiegazione della «febbre persistente» di Elisabetta. Descartes aveva indicato nella sua lettera precedente che «la causa pi  comune delle febbre persistente   la tristezza» (AT, IV, 201; B Op, n. 494, 2009).

dell'anima grande: oltre all'esperienza comune del teatro, aveva fatto l'esempio di due situazioni nelle quali l'anima grande prova contentezza nell'avversità. Si trattava, da una parte, del dolore intenso causato da una lesione del corpo, dolore al quale l'anima grande resiste con costanza, testimoniando la sua forza d'animo e alimentando così la contentezza che prova nei riguardi di se stesso. Dall'altra parte, Descartes aveva evocato il caso della compassione che l'anima grande prova per le disgrazie dei suoi amici. Le anime grandi

vedono i loro amici in qualche grande afflizione, compatiscono il loro male e fanno tutto quanto è possibile per liberarli e, per raggiungere questo fine, se è necessario, non temono neppure di esporsi alla morte. Ma, tuttavia, la testimonianza della loro coscienza di aver adempiuto un dovere e compiuto un'azione lodevole e virtuosa le rende molto più felici di quanto non le affligga la tristezza che la compassione procura loro (AT, IV, 203; B Op, n. 494, 2011).

L'anima grande compatisce le disgrazie dei suoi amici ed è affetta da tristezza, ma, alla vista di questi mali, si determina anche ad agire, disprezzando il suo stesso interesse, per sollevare i suoi amici. Ecco perché la tristezza passionale è accompagnata da una gioia intellettuale che poggia sulla coscienza dell'anima grande di agire secondo virtù (ossia senza accordare importanza ai beni della fortuna di cui la sua azione potrebbe privarlo, e dunque conformemente al giudizio della ragione). Senza dubbio, questa dimensione virtuosa dell'azione dell'anima grande è legata al fatto che essa prova benevolenza nei confronti dell'altro, anche se Descartes non lo precisa, e sebbene il fatto che si tratti di "amici" limiti la portata del rapporto con l'altro.

Nella lettera del 6 ottobre, per rendere ragione del piacere che l'anima prova nell'essere commossa da passioni tristi a teatro, Descartes evoca la compassione:

L'appagamento che prova nel piangere quando vede rappresentate a teatro azioni misere e funeste, deriva soprattutto dal fatto che le sembra di compiere un'azione virtuosa nel sentire compassione per gli afflitti (AT, IV, 309; B Op, n. 536, 2103).

La tristezza dello spettatore è qui caratterizzata come compassione nei confronti dei personaggi colpiti da disgrazie in scena. Questa pietà è doppiamente intrisa di gioia interiore, poiché lo spettatore pensa di fare così un'azione virtuosa. L'interpretazione del piacere degli spettacoli tragici sembra dunque avere qui una connotazione morale: è tramite la virtù, o almeno tramite ciò che lo spettatore ritiene sia testimonianza di virtù che sorge la gioia a proposito della tristezza. Ma che cosa significa? Descartes non può sostenere che questa percezione sia erronea, dato che, se ammette che la tristezza passionale si raddoppia in gioia nell'anima dello spettatore, è perché una percezione intellettuale e, a questo titolo, una percezione veridica, viene ad attestare il possesso di un bene. Questa percezione sembra coincidere qui con la coscienza di fare un'azione virtuosa. Ma in che cosa risiede la virtù, in questo caso? La compassione dello spettatore, non indirizzandosi a persone reali, non si accompagna evidentemente ad

Il teatro e la piet  secondo Descartes

alcuno sforzo per liberare il personaggio dai suoi mali. Si ritrova qui la caratteristica delle passioni provate a teatro che avevamo evidenziato a proposito della lettera a Elisabetta del 18 maggio 1645: esse non inducono ad alcuna azione particolare, nella misura in cui non nascono da situazioni reali. In questo aspetto, la compassione dello spettatore si distingue dalla piet  dell'anima grande, che la conduce a provare a liberare i suoi amici dai loro mali, comportamento che   l'impulso della gioia intellettuale che ella sente. Ma allora, su che cosa poggia la gioia dello spettatore, se non sulla compassione stessa? Il semplice fatto di non essere insensibile ai mali subiti dai personaggi sembra avere qui il valore d'azione virtuosa. La piet  stessa costituirebbe dunque la testimonianza di una disposizione virtuosa dell'anima, in quanto prende in considerazione l'interesse altrui. Questa cura nei confronti dell'altro presuppone infatti un decentramento del soggetto rispetto al suo stesso punto di vista, decentramento che appare come una delle forme del distacco rispetto ai beni della fortuna che   caratteristico di ogni azione virtuosa secondo Descartes.

Che cosa motiva questa nuova implicazione della compassione nell'analisi del piacere delle passioni tristi a teatro? Si noter  innanzitutto che la compassione di cui si tratta qui non   esattamente la stessa che Descartes aveva evocato nella lettera del 18 maggio a proposito dell'anima grande. Infatti, la piet  si rivolge qui agli altri, e non solo a coloro che sono amici. Questo, d'altronde, rende possibile che la piet  venga rivolta a personaggi di finzione. Questo ampliamento del campo della compassione sembra legato al principio appena enunciato da Descartes nella lettera a Elisabetta del 15 settembre 1645, che precede immediatamente quella che analizziamo. Descartes, in questa lettera, elencava le verit  che possono «rafforzare il proprio intelletto» (AT, IV, 291; B Op, n. 521, 2083), affinche sia sempre disposto a giudicare bene, ossia quelle che permettono di acquisire la «forza della virt ». Il tratto comune di queste verit  consiste nell'aiutare l'anima a distaccarsi dai beni della fortuna. Ampliando l'analisi della lettera del 18 maggio, in cui la considerazione dell'immortalit  dell'anima giocava gi  questo ruolo, Descartes elenca, in seguito a considerazioni metafisiche (Dio, l'immortalit  dell'anima), un principio della fisica cartesiana (il mondo indefinito), aggiungendo una considerazione fino ad allora inedita negli scritti cartesiani:

bisogna sempre preferire gli interessi del tutto di cui facciamo parte a quelli della propria persona [...] se riferissimo tutto a noi stessi [...] non ci sarebbe nessuna vera amicizia, nessuna fedelt  e, in generale, nessuna virt ; mentre, considerandoci come una parte della collettivit , proviamo piacere a fare del bene a tutti e non temiamo nemmeno di mettere a rischio la nostra vita per essere utili agli altri, quando se ne presenti l'occasione (AT, IV, 293; B Op, n. 521, 2085).

La considerazione dell'interesse altrui   correlata al distacco rispetto al proprio interesse, ossia rispetto ai beni della fortuna. Essa   dunque virtuosa. Inoltre, Descartes sembra suggerire che non pu  esserci virt  senza attenzione all'altro, ossia al di fuori di una comunit  umana. La nozione stessa di virt  si arricchisce prendendo in considerazione l'altro. La virt  non potrebbe consistere nella sola

padronanza del libero arbitrio. Si troverà un'eco di queste analisi nell'esplicazione della figura del generoso, che non soltanto ha la più alta considerazione di se stesso poiché dispone liberamente delle sue volontà¹⁷, ma nemmeno stima che «nulla sia più grande del fare del bene agli altri uomini e di disprezzare il proprio interesse per questo motivo» (AT, XI, 447-448; B Op I, 2479).

Questo tema dell'attenzione al tutto di cui si è una parte viene evocato di nuovo nella lettera del 6 ottobre 1645, nel paragrafo che precede quello che riprende l'esempio del teatro, e conduce alla conclusione secondo la quale si può provare più contentezza nelle lacrime che nella gioia. Descartes commenta infatti in questa lettera il precetto che ha enunciato nella sua lettera del 15 settembre 1645 e lo difende dalle obiezioni di Elisabetta:

se ci consideriamo come parti di un altro corpo, partecipiamo anche dei beni comuni, senza per questo essere privati di quelli che sono nostri. Non succede lo stesso con i mali; infatti, secondo la filosofia, il male non è qualcosa di reale, ma solo una privazione: e quando ci rattristiamo a causa di qualche male che capita ai nostri amici, non per questo partecipiamo alla mancanza in cui quel male consiste. Qualunque sia la tristezza o la pena che proviamo in tali occasioni, essa non potrà essere grande quanto la soddisfazione interiore che accompagna sempre le buone azioni, soprattutto quelle che derivano da un puro affetto per altri che non si rapportano in nessun modo a noi, ossia dalla virtù cristiana che si chiama carità. Così anche piangendo e soffrendo molto si può provare un piacere maggiore di quando si ride e ci si riposa (AT, IV, 308-309; B Op, n. 2103).

È questo principio che Descartes impiega nell'analisi del piacere delle passioni tristi a teatro, nel paragrafo immediatamente seguente. La compassione a teatro sembra così rinviare a questo «puro affetto per altri che non si rapportano in nessun modo a noi», che costituisce ormai per Descartes uno dei principi della virtù e della gioia interiore. Questo tema rende ragione della variazione morale che costituisce l'analisi del piacere delle tragedie a partire dalla pietà.

Perciò, si noterà che Descartes non rinnega la sua precedente spiegazione fondata sul piacere che risiede nelle passioni padroneggiate, sia attraverso la forza della virtù sia attraverso l'artificio della finzione. Immediatamente dopo l'analisi del rapporto tra la pietà e il piacere dello spettatore, Descartes scrive: «in genere [l'anima] si compiace nel sentire muovere in sé le passioni, di qualunque natura esse siano, purché ne rimanga padrona» (AT, IV, 309; B Op, n. 526, 2103). Queste righe testimoniano che il piacere del teatro non è, secondo questa lettera, esclusivamente legato alle passioni tristi e alla pietà, e che la spiegazione proposta dalla lettera del 18 maggio 1645 non è soppiantata da una nuova interpretazione. In che modo queste due spiegazioni si rapportano l'una all'altra? Abbiamo forse a che fare con un'esplicazione generale del piacere a teatro valida per ogni tipo di rappresentazione (commedia o tragedia), di cui la

¹⁷ Cfr. AT, XI, 445-446; B Op I, 2475-2477.

Il teatro e la piet  secondo Descartes

spiegazione del piacere delle tragedie a partire dalla piet  sarebbe un esempio particolare? O forse Descartes distingue due fonti differenti del piacere dello spettatore, una valida per ogni rappresentazione teatrale e l'altra propria delle tragedie, aggiungendo questo caso al primo? In altre parole, che cosa fa piacere allo spettatore nella compassione provata a teatro? Sentirsi mosso da piet  senza che questa passione lo privi della sua padronanza sulle sue volont ? Ma allora, comparando questa piet  dello spettatore alla piet  dell'anima grande di cui si parla nella lettera del 18 maggio 1645, questo significa forse che sarebbe piacevole provare piet  senza essere indotti da questa piet  ad aiutare gli altri e, anzi, proprio nella misura in cui non si   indotti a farlo? Non   chiaro che cosa potrebbe testimoniare, in questo caso, un'azione virtuosa. Se la piet  interviene nella spiegazione del piacere delle tragedie,   perch  essa conferisce all'anima che la prova in queste circostanze un motivo di gioia intellettuale apparentemente differente rispetto a quello delle altre passioni provate a teatro. Questo motivo consiste nel non essere insensibile alle sorti altrui. Descartes distingue dunque due fonti del piacere dello spettatore, una valida per tutte le passioni (e dunque per tutti i tipi di spettacoli), ed un'altra legata alla passione della piet  (e quindi propria della tragedia).

4. *La piet  dello spettatore*

Ne *Le Passioni dell'anima*, l'esempio del teatro ricompare a tre riprese. Ma contrariamente a quanto scritto nella corrispondenza con Elisabetta, esso non ha pi  la funzione di illustrare la tesi secondo cui le affezioni contribuiscono alla felicit  dell'anima grande. Nell'articolo 94 Descartes evoca la maniera in cui la passione della gioia accompagna il titillamento [*chatouillement*] dei sensi, in quanto questo titillamento testimonia la buona disposizione e la forza del corpo, i cui nervi resistono, senza essere feriti, ad un movimento che, altrimenti, potrebbe danneggiarli. Descartes indica che   una «ragione quasi del tutto simile» a spiegare come l'anima possa provare piacere a teatro nell'eccitazione di ogni tipo di passione che non pu  danneggiare l'anima. Descartes fa cos  allusione, senza esplicitarne la natura, alla gioia intellettuale, che costituisce il piacere dello spettacolo e che nasce dalla percezione che l'anima pu  ben resistere a passioni che, in altre condizioni (ossia se nascessero da avvenimenti reali), potrebbero danneggiarla minacciando la sua padronanza sulle sue volont . Si ritorna qui al tema della buona regolamentazione dell'unione di anima e corpo, in quanto la causalit  che il corpo esercita sull'anima nella passione non   dannosa per l'anima, poich  non minaccia il dominio che essa pu  esercitare sulle sue volont . Questa buona regolamentazione dell'unione   qui comparata alla buona disposizione del corpo relativamente all'azione di oggetti esterni sui nervi.

L'articolo 147   consacrato alle emozioni interiori dell'anima. Descartes riprende l'esempio del teatro per mostrare che la gioia intellettuale pu  nascere da passioni tristi come da passioni gioiose. Ad essere implicata qui   ancora la

spiegazione generale del piacere delle passioni a teatro, esposta da Descartes all'inizio della corrispondenza con Elisabetta.

Solo nell'articolo 187 l'esempio del teatro serve a chiarire un tratto del generoso. Ma non si tratta più della sua capacità di conservare la sua beatitudine nell'afflizione. Questo articolo è dedicato alla maniera in cui i generosi sono toccati dalla passione della pietà. A differenza degli uomini comuni, il generoso prova una pietà che non è amara. Descartes ha innanzitutto dato, nell'articolo 185, una definizione assai ampia di pietà: «La Pietà è una specie di Tristezza, mista all'Amore o a una buona volontà nei confronti di chi vediamo soffrire un qualche male di cui lo stimiamo indegno» (AT, XI, 469; B Op I, 2505). Si tratta di una definizione generica della pietà che sarà specificata in due tipi differenti negli articoli seguenti. Un primo tipo di pietà è analizzato nell'articolo 186. Si tratta di quella forma di pietà che tocca principalmente coloro che sono deboli e soggetti alle avversità della fortuna, «perché si rappresenta il male altrui come qualcosa che può accadere anche a lui; e così è mosso a Pietà per l'Amore che porta a se stesso piuttosto che per quello provato per gli altri» (AT, XI, 469; B Op I, 2505). La definizione aristotelica è molto vicina a questa forma di pietà, se si associano i suoi tratti generici (art. 185) e i suoi caratteri specifici (art. 186):

Si definisca “pietà” una certa sofferenza per un male palesemente distruttivo o doloroso che capita a chi non lo merita, un male che anche noi potremmo aspettarci di subire o che lo possa subire qualcuno dei nostri cari, e questo quando sembra prossimo ad accadere: è chiaro infatti che proverà compassione necessariamente chi sta per diventare quel tipo di persona che pensa di poter subire un qualche male o per se stessa o per uno dei suoi¹⁸.

Descartes ha quindi apparentemente lavorato su questa definizione aristotelica, distinguendo, da una parte, ciò che egli ritiene di trovare in ogni forma di pietà (una pena conseguente al male che colpisce chi non lo merita) e, dall'altra parte, ciò che riguarda, secondo lui, solo uno dei generi di pietà descritti da questa definizione, ossia la pietà dei deboli (un male che ci si può aspettare di subire in prima persona, noi stessi o i nostri familiari). Questo gli permette di far posto ad un altro tipo di pietà. Ciò che è comune ad ogni forma di pietà, secondo questa dottrina, è il rapporto con il male che intrattiene colui che lo subisce: chi si impietosisce per il destino di qualcuno crede che sia immeritato il male che lo colpisce. Ciò che distingue i tipi di pietà è, da un lato, l'identificazione del male con l'avversità da parte di colui che ne soffre; dall'altro lato, è la maniera con cui colui che si impietosisce si rapporta a questo male subito dagli altri (nella prima specie di pietà, il male consiste nelle offese della fortuna, ed è un male che colui che prova pietà teme per sé stesso o per i suoi cari). La prima forma di pietà è dunque una tristezza mescolata al timore per le sventure della fortuna che colpiscono l'altro, al pari di quella che si incontra in Aristotele.

¹⁸ Aristotele, *Retorica*, a c. di F. Cannavò, Bompiani, Milano 2014, II, 8, 1385b 13-20, p. 201.

Il teatro e la piet  secondo Descartes

Descartes distingue una seconda specie di piet , che si ritrova solo fra i generosi, ossia fra chi «ha l'animo pi  forte, in modo da non temere nessun male per se stesso, e si tiene al di l  del potere della fortuna» (AT, XI, 469-470; B Op I, 2505). Questa piet    rivolta a coloro che subiscono le offese della fortuna; cionondimeno, non   l'avversit  che li colpisce a suscitare la compassione dei generosi. Al contrario,   «la debolezza di chi vedono lamentarsi. Non stimano infatti che nessun accidente possa essere un male cos  grande quanto la Vilt  di chi non pu  sopportarlo con costanza» (AT, XI, 470; B Op I, 2505)¹⁹. In questa debolezza risiede il «doloroso che ricade su una persona che non lo merita», dal momento che ogni uomo  , per natura, capace di ben utilizzare il suo libero arbitrio, data la distinzione sostanziale di anima e corpo. In questo senso, si pu  dunque dire che colui che perde il dominio sul suo libero arbitrio, lasciandosi assoggettare al corso della fortuna,   colpito da un male che non meritava. Il generoso, nella misura in cui non accorda importanza alle sventure della sorte, non deve temere di essere colpito dal male che osserva accadere agli altri. La compassione che egli prova per la debolezza altrui   dunque raddoppiata dalla gioia che alimenta la coscienza della sua stessa forza.

Per questo, la compassione dei generosi non   amara. Essa   come la tristezza,

quella causata dalle azioni funeste che si vedono rappresentate a teatro,   pi  all'esterno e nei sensi che nell'interno dell'anima, che ha invece la soddisfazione di pensare di fare il proprio dovere nel compatire gli afflitti (AT, XI, 470; B Op I, 2505).

Vi   qui una certa ambiguit . Quando Descartes scrive che l'anima ha «la soddisfazione di pensare di fare il proprio dovere nel compatire gli afflitti», di chi si tratta? Dello spettatore? Dello spettatore e dell'anima grande? O forse solo di quest'ultima? Tale interrogativo pone due questioni. La prima   determinare quale spiegazione del piacere delle passioni a teatro sia implicata in questo passaggio: si tratta, oppure no, della spiegazione fondata sulla piet , che Descartes ha inizialmente proposto nella sua lettera a Elisabetta del 6 ottobre 1645? La seconda questione   la seguente: se la comparazione chiama in causa la piet  tanto da parte dello spettatore, quanto da parte del generoso, si tratta di una piet  della stessa natura nell'uno e nell'altro caso? Hanno lo stesso oggetto e sono raddoppiate in un piacere che ha lo stesso impulso? In altre parole, la piet  dello spettatore   o non   identica a quella del generoso?

Ci sembra che Descartes invochi qui la spiegazione del piacere delle tragedie fondato sulla piet  che ha elaborato nella sua lettera a Elisabetta del 6 ottobre 1645. Non soltanto   impressionante la prossimit  dei temi e delle formule, ma anche il fatto che   soltanto allo spettatore che si pu  attribuire la soddisfazione di fare il proprio dovere compatendo coloro che sono afflitti dai mali. Infatti, il

¹⁹ Si noter  la presenza del tema della debolezza, gi  evocato nell'articolo 152: il libero arbitrio «ci rende in qualche modo simili a Dio, facendoci padroni di noi stessi, purch  non perdiamo per vilt  i diritti che ci d » (AT, XI, 445; B Op I, 2475).

generoso non compatisce l'*afflizione* altrui, poiché la sua pietà ha per oggetto la debolezza altrui, e non i mali che affliggono gli sventurati²⁰. La gioia interiore del generoso non può dunque fondarsi sul sentimento di fare il proprio dovere compatendo coloro che sono afflitti, poiché, al contrario, la pietà del generoso sviluppa il giudizio secondo cui il fatto di essere afflitti dai mali della fortuna testimonia la debolezza di colui che si affligge, il quale ha abdicato ai diritti che gli conferisce il suo libero arbitrio. La gioia del generoso non deriva allora dalla coscienza di agire virtuosamente avendo compassione di coloro che sono afflitti dalle sventure. Essa proviene dalla percezione che egli ha della propria forza d'animo e della propria buona volontà, in occasione della tristezza generata dalla constatazione della debolezza altrui²¹. Lo spettatore, invece, compatisce i mali che colpiscono il personaggio, e ne prova soddisfazione, poiché ritiene di fare così il proprio dovere. La pietà dello spettatore non ha dunque la stessa natura di quella del generoso, poiché né l'oggetto della compassione, né l'impulso della gioia interiore sono identici nei due casi.

Ciò significa che Descartes riconosce una terza specie di pietà, distinta allo stesso tempo dalla pietà del volgo e dalla pietà del generoso²². «La gente comune ha compassione per chi si lamenta, perché pensa che i mali che soffre siano molto spiacevoli» (AT, XI, 470; B Op I, 2505), e poiché si rappresenta il male altrui come qualcosa che gli potrebbe capitare²³. La pietà dell'uomo comune è dunque una tristezza mescolata al timore. A questo titolo, essa non può dar luogo a gioia intellettuale, ma è amara. Da una parte, si accompagna alla coscienza di essere

²⁰ Si noterà che il tema dell'anima grande colpita da afflizione non compare più esplicitamente ne *Le passioni dell'anima*. Sembra esclusa l'eventualità che il generoso possa essere *afflitto* dalle vicissitudini della sorte, che esse lo attacchino nella sua persona o che tocchino altri, mentre tale affermazione era stata sostenuta nella lettera a Elisabetta del 18 maggio 1645. Bisogna concluderne che il generoso non sia suscettibile di passioni tristi? Sarebbe senza dubbio eccessivo. La lezione de *Le passioni dell'anima* a questo riguardo risiede senza dubbio nelle ultime righe del trattato: «L'anima ha del resto i suoi piaceri a parte; quelli in comune con il corpo, però, dipendono interamente dalle passioni, cosicché gli uomini che esse possono scuotere di più sono i più capaci di gustare le dolcezze di questa vita. È vero che possono trovarvi anche la più grande amarezza, quando non le sanno impiegare bene e la fortuna è loro contraria. La Saggezza è però utile principalmente in questo, in quanto insegna a rendersene talmente padroni e ad amministrarle con tanta abilità che i mali da loro causati sono molto sopportabili e perfino che da tutti si trae qualche Gioia» (AT, XI, 488; B Op I, 2527). Non si tratta quindi più di afflizioni, ma di mali «sopportabili».

²¹ Cfr. il commento di D. Kambouchner di questo articolo, *L'homme des passions*, vol. II, cit., p. 264: «pour la pitié proprement dite, considérée simplement comme un certain type de relation intentionnelle à autrui, elle ne se fondera nullement ici sur une "compassion" ou sympathie immédiate, mais au contraire impliquera une distance originaire ou un détachement fondamental [...] à partir de quoi seulement la faiblesse d'autrui, qui forme ici le seul objet de cette pitié, peut être remarquée comme telle (par contraste avec la force que l'âme généreuse se reconnaît à elle-même) et donner lieu à une pensée distincte».

²² Siamo qui in disaccordo con le analisi di D. Kambouchner, che attribuisce allo spettatore, come al generoso, questa «distance originaire» o «détachement fondamental» che appartiene alla pietà del generoso e che consiste nel fatto che egli non compatisce l'afflizione di colui di cui ha pietà (cfr. il passaggio citato in precedenza).

²³ Cfr. l'articolo 186: AT XI, 469; B Op I, 2505.

Il teatro e la piet  secondo Descartes

sottomessi alle vicissitudini della fortuna. Essa non pu  quindi essere l'occasione per l'anima di percepire la propria forza. D'altra parte, se   mescolata all'amore²⁴, lo   piuttosto all'amor proprio che non alla buona volont  nei confronti dell'altro²⁵. Essa non pu  dunque nemmeno accompagnarsi alla soddisfazione di compiere il proprio dovere avendo compassione di coloro che sono afflitti dai mali, per lo meno se si tratta di una rappresentazione intellettuale, e perci  veridica, poich  in questa piet  non vi   una vera attenzione all'altro.

Invece, se il piacere della tragedia   fondato sulla piet , e se questa piet  non   amara, ma si accompagna ad una gioia interiore dell'anima, ci  non significa forse che la piet  dello spettatore non   dello stesso ordine della piet  dell'uomo comune? Che cos'  infatti l'amarezza che accompagna la piet  ordinaria, se non la tristezza interiore derivata dalla coscienza che l'anima ha della sua debolezza commiserandosi, in quanto la sua piet    legata alla paura che prova, per se stessa, dei mali altrui? La piet  dello spettatore non   amara, poich  essa   liberata da ogni paura. Ma ci  non  , come accade nei generosi, un effetto della forza d'animo, ossia della scarsa considerazione che lo spettatore accorderebbe ai beni della fortuna. Non   chiaro infatti che cosa permetterebbe, nelle analisi di Descartes, di accordare questa forza d'animo allo spettatore, foss'anche solo riguardo ai beni e ai mali fittizi rappresentati in scena. Descartes non ha mai sostenuto che lo spettacolo potesse modificare la nostra considerazione dei beni della fortuna. Il teatro non ha effetti sulla nostra valutazione delle cose. Invece, nella misura in cui rappresenta mali fittizi, la piet  che esso genera nell'anima dello spettatore non   mescolata a paura, come accadrebbe se i mali fossero reali. Ed   precisamente in questa forma particolare che si attesta, nella piet  dello spettatore, la caratteristica generale delle passioni provate a teatro, ossia quella di non essere nocive per l'anima, non minacciandone il dominio sulle sue volont . La piet  dello spettatore entra cos  nella spiegazione generale del piacere delle passioni a teatro proposta da Descartes, poich  l'artificio della scena la purifica da ogni paura, e dunque da ogni influsso sulla volont  dello spettatore. L'epurazione della piet  appare cos  come un esempio particolare della maniera in cui il teatro modifica le passioni e le rende piacevoli. Ma, perci , tale piet  si accompagna ad un tratto che le   proprio, che le conferisce una dimensione virtuosa che non hanno le altre passioni dello spettatore: la piet  dello spettatore   differente dalla piet  che prova la gente comune nella vita reale, poich  essa modifica il nostro rapporto con colui che soffre, il nostro rapporto con l'altro. L'altro viene preso in considerazione per se stesso, e non pi  in quanto colpito da mali che temiamo per noi stessi. Tale piet    cos  fonte di una gioia interiore che si fonda sulla coscienza di fare un'azione virtuosa avendo compassione di coloro che sono afflitti dai mali. La piet  dello spettatore   l'esperienza di una piet  disinteressata, ispirata da una pura affezione per l'altro, alla quale non si mescola alcuna paura per se stessi, alcun amor proprio, dal momento che la coscienza del possesso di questa perfezione   fonte di gioia interiore.

²⁴ Cfr. l'articolo 185: AT, XI, 469; B Op I, 2505.

²⁵ Cfr. l'articolo 186: AT, XI, 469; B Op I, 2505.

Ne *Le passioni dell'anima*, la pietà dello spettatore rivela di avere uno statuto intermedio tra quella della gente comune e quella del generoso. La pietà comune è una tristezza legata ai mali della fortuna che capitano all'altro, da cui si è commossi poiché li si teme per sé stessi. La pietà dello spettatore ha ugualmente per oggetto i mali della fortuna che capitano all'altro, ma lo spettatore non ne è commosso in quanto li potrebbe temere per sé, ma soltanto in quanto prova una benevolenza nei confronti dell'altro. La pietà del generoso riguarda la debolezza di colui che non riesce a sopportare l'avversità con costanza, e il generoso ne è commosso poiché egli ha «una buona volontà nei confronti di ognuno» (AT, XI, 470; B Op I, 2505). La pietà dello spettatore è così una sorta di ibrido o di termine intermedio fra la pietà della gente comune e la pietà del generoso.

La tragedia, quindi, sembra avere come effetto una trasmutazione della pietà, che viene epurata da ogni paura. Descartes pare così trasporre nella sua dottrina il tema aristotelico della *catarsi* della pietà e della paura attraverso la rappresentazione teatrale²⁶. Pertanto, ciò che compare nella lettera a Elisabetta del 6 ottobre 1645 è la tesi di una gioia interiore propria della tragedia, differente da quella di cui qualsiasi rappresentazione teatrale (commedia o tragedia) è occasione. Non soltanto l'anima dello spettatore prova, davanti ad una tragedia, come davanti ad una commedia, un piacere nel non essere minacciata di asservimento dalle passioni che sente, le quali non forzano la sua volontà; ma di più, alla vista di una tragedia la sua gioia interiore poggia anche sulla coscienza di provare una pura affezione per l'altro, non mescolata alla considerazione del proprio interesse.

Vi sarebbe dunque, secondo Descartes, un beneficio morale della tragedia. Essa risveglia infatti nell'uomo comune una pietà disinteressata, che non ha molte occasioni di manifestarsi nelle circostanze reali della vita, e che è una delle forme di quella pura affezione per l'altro che la lettera del 15 settembre 1645 pone alla radice di ogni virtù e che si ritrova tra le caratteristiche del generoso. La tragedia non trasforma lo spettatore in generoso, ma modifica il suo rapporto con l'altro, risvegliando in lui una benevolenza disinteressata, non mescolata all'amor proprio, che è già una manifestazione di virtù, anche se si rivolge a persone fittizie. Forse rappresenta già una tappa nell'acquisizione della generosità.

5. Descartes, Aristotele e Agostino

Alla luce di queste analisi, è possibile rinvenire negli articoli de *Le passioni dell'anima* un dialogo implicito con Aristotele a proposito della pietà. Non solo De-

²⁶ Cfr. Aristotele, *Poetica*, a c. di D. Pesce, Bompiani, Milano 2017, 6, 1449b 24-28, p. 67: «la tragedia [...] per mezzo della pietà e del terrore finisce con l'effettuare la purificazione di cosiffatte passioni». Cfr. anche ivi, 13, 1452b 30-34, p. 85: «la tragedia deve essere imitazione di casi che destano terrore e pietà (giacché questo è proprio di una tale imitazione)»; ivi, 14, 1453b 11-12, p. 89: «non è che si debba ricercare ogni e qualsiasi piacere possa derivare dalla tragedia, ma quello soltanto che le è proprio. Poiché dunque il poeta quel piacere che nasce dal terrore e dalla pietà deve procurarlo attraverso l'imitazione, è manifesto che questo si deve fare con le azioni».

Il teatro e la piet  secondo Descartes

scartes nell'analisi della piet  a teatro tratta il tema aristotelico della purificazione della piet  e della paura, ma la sua teoria della piet  del generoso appare come una risposta alla definizione aristotelica della piet , che ritiene sia troppo ristretta.

Aristotele afferma che

n  chi   caduto completamente in rovina prova compassione [...], n  quelli che si ritengono oltremodo fortunati [...]; se infatti ritengono di possedere ogni bene,   chiaro pure che non   possibile patire alcunch  di male, dal momento che anche questo fa parte dei beni²⁷.

A questa affermazione Descartes risponde che sono «insensibili alla Piet » quegli

animi maligni e invidiosi, che odiano naturalmente tutti gli uomini, oppure chi   cos  abbruttito e talmente accecato dalla buona sorte, o disperato per quella cattiva, da pensare che nessun male possa pi  accadergli (AT, XI, 470-471; B Op I, 2507).

Ma, scrive,

chi   pi  generoso e ha l'animo pi  forte, in modo da non temere nessun male per se stesso, e si tiene al di l  del potere della fortuna, non   esente dalla compassione quando vede le debolezze degli altri uomini e sente i loro lamenti (AT, XI, 469; B Op I, 2505).

Bisogna fare spazio, nell'analisi della piet , da una parte, alla figura del saggio, la cui felicit  non poggia sulla buona sorte e non si accompagna a quella *hybris* o a quell'insolenza propria di colui che   insensibile alla piet  poich  si crede al di sopra di tutti i mali; dall'altra parte, alla piet  dello spettatore, che non coincide con la definizione aristotelica, anche se sembra ispirata dalle allusioni di Aristotele al tema di una *catarsi* della piet  e della paura nelle tragedie.

Inoltre, la distinzione di diverse forme di piet  non   senza precedenti. L'analisi cartesiana potrebbe aver trovato un'altra fonte di ispirazione in un testo famoso delle *Confessioni* di Agostino, che parla precisamente del piacere generato dall'afflizione a teatro. Potrebbe darsi che la meditazione su questo testo, tanto quanto quella sui temi aristotelici relativi alla tragedia, stia sullo sfondo dell'apparizione del tema della piet  nell'analisi della lettera a Elisabetta del 6 ottobre 1645, bench  la spiegazione di Agostino abbia un tono radicalmente lontano dal pensiero cartesiano. Agostino riflette infatti sul paradosso che attira l'attenzione di Descartes nelle sue lettere a Elisabetta:

Come avviene che a teatro l'uomo cerca la sofferenza contemplando vicende luttuose e tragiche? E che, se pure non vorrebbe per conto suo patirle, quale spettatore cerca di patirne tutto il dolore, e proprio il dolore costituisce il suo piacere?²⁸

²⁷ Aristotele, *Retrica*, cit., II, 8, 1385b 14-20, pp. 201-203.

²⁸ Agostino, *Le Confessioni*, a c. di M. Bettetini, Einaudi, Torino 2015, III, II, 2, p. 65: «Quid est, quod ibi homo vult dolere cum spectat luctuosa et tragica quae tamen pati ipse nollet? Et tamen pati vult ex eis dolorem spectator et dolor ipse est voluptas eius».

Per Agostino, la pietà è l'impulso del piacere dello spettatore, ma una pietà snaturata:

Ma dov'è la misericordia nella finzione delle scene? Là non si è sollecitati a soccorrere, ma soltanto eccitati a soffrire, e si apprezza tanto più l'attore di quelle figurazioni, quanto più si soffre, e se la rappresentazione di sventure remote nel tempo oppure immaginarie non lo fa soffrire, lo spettatore si allontana disgustato e imprecando; se invece soffre, rimane attento e godendo piange²⁹.

Secondo Agostino, ad ogni modo, all'origine della pietà vi è l'amicizia che gli uomini provano gli uni per gli altri. Ma la pietà dello spettatore è una forma corrotta, impura, di questo sentimento, proprio perché il dolore altrui è fonte di piacere. L'articolazione fra afflizione e piacere che costituisce il fascino del teatro, lungi dal realizzare una purificazione della pietà, ne manifesta, al contrario, l'impurità. La pietà a teatro consiste, in questo senso, nel nutrirsi delle sventure altrui; è quella pietà attraverso cui si arriva ad augurarsi l'esistenza di sventurati «per poterli compatire», per «cercare occasioni»³⁰ di dolore che si incontrano anche nella vita reale. Essa si trova all'opposto di «chi soffre di un dolore altrui perché compie un dovere di carità», sentimento che Agostino caratterizza anche come misericordia fraterna, la quale «preferirebbe che mancassero i motivi di sofferenza»³¹. Agostino condanna dunque il piacere provato a teatro. Ma non condanna ogni forma di pietà. La pietà nella sua purezza, non rende la disgrazia altrui fonte di piacere, poiché avere compassione degli sventurati senza ricercarne piacere è un dovere di carità.

Quando Descartes analizza la pietà dello spettatore, nella sua lettera del 6 ottobre 1645, la mette in relazione con il dovere di carità. Una delle fonti di questo tema non potrebbe forse essere la meditazione di questo testo di Agostino³², anche se tale tema compare in Descartes nel quadro di tutt'altra dottrina, secondo la quale la pietà può essere interessata, ma non è malevola, e secondo la quale il piacere delle tragedie, legato ad un'esperienza di pura afflizione per l'altro, testimonia un'azione virtuosa?

A sostegno dell'ipotesi di una meditazione da parte di Descartes di questo passaggio delle *Confessioni*, ai tempi della corrispondenza con Elisabetta e dell'elaborazione de *Le passioni dell'anima*, vi è la distinzione posta da Agostino in questo testo fra la pietà snaturata e un'altra forma di pietà, la quale preannuncia la pietà del generoso:

²⁹ Ibidem: «Sed qualis tandem misericordia in rebus fictis et scenicis? Non enim ad subveniendum provocatur auditor, sed tantum ad dolendum invitatur et auctori earum imaginum amplius favet, cum amplius dolet. Et si calamitates illae hominum vel antiquae vel falsae sic agantur, ut qui spectat non doleat, abscedit inde fastidiens et reprehendens; si autem doleat, manet intentus et gaudens».

³⁰ Ivi, III, II, 4, p. 67: «At ego tunc miser dolere amabam et quaerebam ut esset quod dolerem».

³¹ Ivi, III, II, 3, p. 65: «Nam esti adprobatur officio caritatis qui dolet miserum, mallet tamen utique non esse quod doleret, qui germanitus misericors est».

³² In margine a motivi interni alla dottrina cartesiana. Il tema dell'attenzione all'altro affonda infatti le sue radici nella tesi cartesiana di un universo indefinito. Su questo punto, cfr. il nostro studio su *La constitution de la morale cartésienne*, in D. Kambouchner – É. Cassan – F. de Buzon (éds.), *Lectures de Descartes*, Ellipses, Paris 2015, pp. 329-357.

Il teatro e la piet  secondo Descartes

Ancora oggi infatti provo misericordia; ma allora, nei teatri, partecipavo alla gioia degli amanti allorch  si godevano l'un l'altro immondamente, anche se ci  avveniva soltanto nell'illusione del gioco scenico, e viceversa, quasi misericordioso, mi contristavo allorch  si lasciavano, in entrambi i casi provando per  diletto. Oggi invece provo maggiore compassione di chi gode nell'immondezza, che non di chi si crede sventurato per la privazione di un piacere dannoso o la perdita di una triste felicit ³³.

Agostino distingue la piet  che riguarda la concupiscenza altrui dalla piet  il cui oggetto   la sventura di colui che   privato da ci  che brama la sua concupiscenza. La distinzione cartesiana fra la piet  dell'uomo comune, che si commiseria per la perdita dei beni della fortuna, e quella del generoso, che non ha piet  se non della debolezza di volont  di colui che non pu  sopportare con costanza i rovesci della fortuna, bench  derivi da un'ispirazione del tutto differente da quella di Agostino (che non si riconoscerebbe affatto in una dottrina della padronanza della volont ), non   esente da affinit  con la distinzione messa in campo da quest'ultimo nel capitolo delle *Confessioni* dedicato al piacere delle passioni a teatro.

6. Conclusione

L'analisi cartesiana del piacere delle passioni a teatro, approfondendosi nel corso della corrispondenza con Elisabetta, riserva uno spazio particolare per la passione della piet . Se ogni passione generata dalla scena   fonte di piacere, la piet  generata dalle tragedie, in quanto testimonia un «puro affetto per altri», offre all'anima un motivo particolare di gioia interiore, che ha una dimensione morale.

Quest'analisi sembra dimostrare il fatto che Descartes abbia meditato sul tema aristotelico di una *catarsi* della piet  e del terrore nelle tragedie, poich  pare che, a suo avviso, una specificit  del teatro tragico consista nel farci provare una forma di piet  che si distingue dalla piet  che si prova nella vita reale, essendo appunto epurata da ogni paura e fondandosi su una pura affezione per l'altro.

Ciononostante, la teoria cartesiana della piet  prende le distanze dalla definizione aristotelica della piet , secondo la quale ogni forma di piet  deriva dalla paura di subire in prima persona i mali che affliggono l'altro. Nel tentativo di distinguere diversi tipi di piet , abbozzato nella corrispondenza con Elisabetta, sembra si possa intravedere anche un'influenza dell'analisi agostiniana di un duplice senso della piet . La filiazione, anche qui,   paradossale, poich  questa distinzione compare in Agostino per condannare la piet  dello spettatore come piet  snaturata, perversione dell'amicizia che gli uomini provano gli uni per gli altri, mentre Descartes sembra stabilire una sorta di gradazione fra la piet  in-

³³ Agostino, *Le Confessioni*, cit., III, II, 3, p. 65: «Tunc in theatris congaudebam amantibus, cum sese fruebantur per flagitia, quamvis haec imaginarie gererent in ludo spectaculi, cum autem sese amittebant, quasi misericors constrictabar; et utrumque delectabat tamen. Nunc vero magis miseror gaudentem in flagitio quam velut dura perpressum detrimento perniciosae voluptatis et amissione miserae felicitatis».

Laurence Renault

teressata (ma non malevola) che provano le anime comuni nella vita reale e la pietà dello spettatore davanti ad una tragedia, pietà già virtuosa, anche se non si identifica alla pietà perfetta del generoso. La pietà dello spettatore realizza una sorta di risveglio della virtù. A differenza della pietà dell'uomo comune nella vita reale, essa non riorienta l'*ego* su se stesso, non riconduce la considerazione altrui all'amor proprio. Essa realizza un decentramento dell'*ego* verso l'altro, poiché non vi è alcuna cura del proprio interesse da parte di colui che prova pietà. La tragedia potrebbe, dunque, secondo la prospettiva cartesiana, prendere parte all'educazione morale dello spettatore.

Prendere in considerazione testi della corrispondenza di Descartes sul piacere delle passioni provate a teatro ci ha permesso non solo di evidenziare una parte importante dell'analisi cartesiana del piacere dello spettatore, ossia quella che riguarda le tragedie e il cui impulso è la pietà, ma anche di approfondire la teoria cartesiana dei differenti tipi di pietà a partire da questa nuova prospettiva e di mostrare la presenza, nelle pagine di Descartes, di un terzo tipo di pietà. In questo modo, abbiamo potuto osservare come l'elaborazione progressiva della dottrina cartesiana nella corrispondenza testimoni la maniera in cui Descartes si rapporta agli autori della tradizione che hanno affrontato tematiche simili (Aristotele e Agostino). Descartes trova in questi autori fonti di ispirazione per la sua riflessione, influenze che egli combina con grande libertà, senza mai allontanarsi dalle sue convinzioni personali, per cui il piacere dello spettatore a teatro non è mai moralmente condannabile e il saggio è sensibile alla pietà.

laurence.renault@psuad.ac.ae