

La filosofia kantiana del teatro: significati e fonti

di Eva Oggionni

Abstract

L'articolo indaga la filosofia teatrale di Kant soffermandosi sul significato che vi assume la definizione di teatro quale unione delle altre arti e analizzando le implicazioni estetiche che tale concettualizzazione comporta. In particolare, lo studio conduce, prendendo le mosse dall'apparentemente estrema vicinanza tra Kant e Batteux, a stabilire che la fonte del biasimo morale kantiano nei confronti del teatro e dell'attore vada individuata nella *Lettera sugli spettacoli* di J.-J. Rousseau.

Il teatro come unione di pittura, poesia e musica: Batteux fonte di Kant?

È possibile studiare la filosofia kantiana del teatro, se di filosofia vera e propria sul tema specifico del teatro anche in Kant si può parlare, rintracciando e raccogliendo le osservazioni, più o meno sparse – e vedremo, almeno in parte, in quale misura tali riflessioni siano sparse e in quale misura invece sistematicamente inserite nell'opera kantiana –, che Kant svolge su argomenti relativi al teatro, all'arte teatrale e alla figura dell'attore. Tali osservazioni si trovano soprattutto nelle *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, nelle *Riflessioni sull'antropologia*, negli *Scritti preparatori alle lezioni di antropologia*, nel testo dell'*Antropologia da un punto di vista pragmatico* e nella *Critica della facoltà di giudizio*¹.

¹ Kant viene qui di seguito citato facendo riferimento all'edizione a cura dell'Accademia delle scienze di Berlino (I. Kant, *Kant gesammelte Schriften*, hrsg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, de Gruyter, Berlin 1900 ss.), seguendo il criterio standard per cui al nome di Kant fa seguito, separata da una virgola, l'abbreviazione AA (Akademie Ausgabe) seguita dal numero di volume dell'edizione e dall'indicazione del numero di pagina e, dove necessario, delle righe interessate. Viene inoltre indicata di volta in volta l'eventuale traduzione italiana di riferimento.

Almeno tre sono i livelli in rapporto ai quali va studiata la concezione che Kant ha elaborato dell'oggetto teatrale: il livello teoretico, relativo alla classificazione kantiana delle arti, sulla base di vedremo quali parametri; il livello più prettamente (o *ancora* più prettamente) estetico, riguardante l'analisi dell'effetto provocato dallo spettacolo teatrale sul suo fruitore e, infine, il livello morale, strettamente connesso a quello estetico da due diversi punti di vista – a tempo debito capiremo quali. Ai tre piani così delineati va aggiunto il grande tema della filosofia attoriale kantiana, la quale si interseca con le sue riflessioni sul teatro e si colloca, come avremo modo di studiare, soprattutto al secondo e al terzo livello della riflessione citati.

Il primo piano della trattazione filosofica teatrale kantiana citato, quello teorico-sistematico, riguarda la collocazione che Kant attribuisce al teatro all'interno della propria classificazione delle arti e può essere considerato preliminare rispetto alle nostre riflessioni ulteriori, le quali diventano nel prosieguo del nostro lavoro via via più specifiche, poiché affrontano il secondo e il terzo livello delineati nonché le considerazioni di filosofia attoriale a essi connesse. La teoria classificatoria delle arti, si può dire, le introduce e incornicia. Vediamo dunque come il teatro si situi, da un punto di vista *teorico-sistematico*, all'interno della classificazione kantiana delle arti, così come quest'ultima compare nel paragrafo 51 della *Critica della facoltà di giudizio*².

Va innanzitutto notato che Kant vi invita il lettore a «non considerare questo abbozzo [*Entwurf*] di una possibile divisione delle belle arti come una teoria nell'intenzione dell'autore. Si tratta di uno di quei tanti tentativi [*Versuche*] che si possono, e si debbono, fare»³. Si tratta, dunque, nell'intenzione kantiana, di un tentativo, di un progetto e non di una teoria compiuta e sistematicamente completa.

² Cfr. I. Kant, AA 05: 320.10-325.21, tr. it. di A. Gargiulo, I. Kant, *Critica del Giudizio*, Editori Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 317-329.

³ I. Kant, AA 05: 320.32-34, tr. it. di A. Gargiulo, I. Kant, *ibid.*, p. 319.

Sulla differenza che Kant instaura o ravvisa tra “teoria” e “progetto” vanno svolte ora alcune, se pur veloci, osservazioni, le quali ci condurranno a correggere quest’ultima affermazione nella direzione di un riconoscimento della rilevanza che ciò nonostante la classificazione delle arti e del teatro kantiana assume all’interno del pensiero estetico del filosofo. È per Kant una teoria un «insieme di [...] regole, se tali regole sono pensate come principi di una certa validità generale [*in einer gewissen Allgemeinheit*]»⁴. Con ciò, egli precisa, si fa astrazione da una serie di condizioni, le quali del resto hanno un ruolo nell’esplicazione, nell’esercizio [*Ausübung*] dell’insieme di regole stesso. Una teoria, per Kant, giudica attraverso regole ed è dimostrabile. Per questo motivo il filosofo scrive, nelle osservazioni a margine dell’*Auszug aus der Vernunftlehre* di Georg Friedrich Meier, che non può esservi una teoria del gusto: le regole del gusto *non sono dimostrabili*⁵. Afferma altresì che «[l]e regole [delle osservazioni estetiche] non sono assicurate dalla ragione, bensì dal gusto»⁶. Sebbene Kant non ci offra una teoria della suddivisione delle belle arti, ci fornisce comunque un valido schema, progetto di essa: una suddivisione priva di una propria deduzione ma comunque possibile, plausibile e *assicurata* in quanto dotata della stessa validità dei giudizi di gusto; assicurata dalle regole di quest’ultimo.

All’interno della cornice gnoseologica delineata, Kant ipotizza due criteri di suddivisione delle arti, uno probabilmente “puramente” kantiano e l’altro ispirato alla teoria delle belle arti di Charles Batteux. Le regole della suddivisione tra le arti ipotizzate da Kant sono pensate come principi dotati di una certa validità generale e formale sia nel caso dell’ipotesi “kantiana”, solo minimamente abbozzata, sia nel caso di quella “batteuxiana”. La sistematizzazione delle arti kantiana – e di sistematizzazione delle arti si può allora appunto parlare – possiede

⁴ I. Kant, AA 08: 275.1-3, tr. it. nostra.

⁵ Cfr. I. Kant, AA 16: 26.12-14.

⁶ I. Kant, AA 16: 26.14-15, tr. it. nostra.

dunque uno dei caratteri essenziali per essere teoria: quello della costituzione attraverso regole generali.

Per elevarsi al rango di teoria, le manca il secondo elemento sopra ricordato, ossia una deduzione vera e propria. Si tratta pur sempre però, con le parole di Kant, «di uno di quei tentativi che si possono, e si debbono [c.n.], fare»⁷: un tale tentativo si deve fare, perché la suddivisione delle arti kantiana, oltre a fondarsi in ultima istanza sul gusto e dunque possedere nei suoi elementi validità almeno generale, se non necessità oggettiva relativamente alla propria articolazione, mette in luce quali siano lo statuto e la dignità di cui le singole arti kantianamente godono.

Si tratta infatti a questo proposito, in ultima istanza, di comprendere quale relazione ogni arte intrattenga con i due poli della costituzione del giudizio di gusto kantiano: la sensibilità e l'intelletto. È esattamente a causa del fatto che sensibilità e intelletto, nella percezione estetica, interagiscono secondo Kant in un modo particolare e caratteristico, che al gusto pertiene una validità esclusivamente generale: la deduzione di tale validità non è possibile secondo criteri che appartengano soltanto a ragione o intelletto e il riconoscimento del valore che va ciò nonostante attribuito ai giudizi del gusto non può non passare attraverso lo studio del rapporto che le singole arti intrattengono proprio con i due poli umani kantiani, quello sensibile e quello intelligibile.

In particolare, la classificazione delle arti da Kant proposta e non ulteriormente perseguita consiste, conformemente alla dicotomia intelletto/sensibilità ricordata, nella divisione tra arti che esprimono il pensiero, afferenti prevalentemente al dominio dell'intelletto, e arti che esprimono l'intuizione, riconducibili soprattutto all'ambito della sensibilità. Le arti che esprimono l'intuizione andrebbero poi, a loro volta, suddivise in arti che esprimono l'intuizione secondo la forma e arti che la esprimono secondo la materia, ossia secondo la sensazione, ed è

⁷ I. Kant, AA 05: 320.33-34, tr. it. di A. Gargiulo, I. Kant, *ibid.*, p. 319.

chiaro come questa quadruplica suddivisione rispecchi compiutamente la concezione sistematica kantiana del ruolo doppio e intrecciantesi di sensibilità e intelletto nel formare la conoscenza e la percezione dell'oggetto e dell'oggetto bello⁸.

Kant stesso preferisce però affidarsi, lo abbiamo accennato, a una tripartizione che non è originalmente sua e che è stata da Ermanno Migliorini e Paolo Gambazzi⁹ ricondotta a Batteux¹⁰, ovvero una suddivisione delle arti, elaborata in virtù del fatto che la bellezza è secondo Kant «espressione di idee estetiche»¹¹, che si basa sulle «specie di espressione [Arten des Ausdrucks]» che caratterizzano ogni arte¹². Nell'arte tale espressione avviene tramite il concetto di un oggetto, mentre nella natura, cui l'arte tende, tramite semplice intuizione. L'analogia sulla base della quale Kant propone allora la sua suddivisione delle arti (per altro riconducibile, oltre che a Batteux, anche più classicamente a Quintiliano¹³) è quella con il linguaggio umano in quanto espressione, in parte artificiale e in parte naturale, caratterizzata dall'essere al contempo concettuale e sensibile. Con le parole di Kant: «[q]uesta specie di espressione [la specie di espressione di cui si

⁸ Cfr. in proposito, in particolare, l'*Introduzione* kantiana alla *Critica della facoltà di giudizio*: I. Kant, AA 05: 171-198, tr. it. di A. Gargiulo, I. Kant, *ibid.*, pp. 11-67.

⁹ Cfr. E. Migliorini, "Il § 51 della Critica del Giudizio: Batteux e Kant", in *Statuto dell'estetica. Atti de «Lo Statuto dell'Estetica tra Filosofia e Scienze dell'uomo». Convegno e Seminari*, a cura dell'Istituto Banfi, Mucchi, Modena 1986, pp. 222-233 e P. Gambazzi, *Sensibilità, immaginazione e bellezza. Introduzione alla dimensione estetica nelle tre Critiche di Kant*, LEU, Verona 1981, p. 360, entrambi citati in L. Cozzoli, "Genio e belle arti in Kant", *Studi di estetica*, 16, 1997, 2, p. 279.

¹⁰ Il quale, del resto, utilizza principalmente un criterio differente da quello kantiano, vale a dire la combinazione dell'osservazione per cui le arti si differenziano sulla base del senso implicato nella loro fruizione – vista o udito – con una distinzione tra cinque modalità di imitazione della natura tipiche delle diverse arti – il colore per la pittura, il volume per la scultura, il movimento dei corpi per la danza, i suoni non articolati per il canto e la parola misurata per la poesia. Cfr. C. Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe*, Durand, Paris 1746, pp. 37-39.

¹¹ I. Kant, AA 05: 320.11, tr. it. di A. Gargiulo, I. Kant, *ibid.*, p. 317. Si veda inoltre, in proposito, E. Franzini, *L'altra ragione. Sensibilità, immaginazione e forma artistica*, Il Castoro, Milano 2007, pp. 55-67.

¹² I. Kant, AA 05: 320.24, tr. it. di A. Gargiulo, I. Kant, *ibid.*, p. 319. Cfr. inoltre il passaggio analogo in C. Batteux, *ibid.*, p. 283.

¹³ Cfr. ad esempio L. Cozzoli, *ibid.*, p. 280.

servono gli uomini nel parlare per comunicarsi] consiste nella parola, nel gesto e nel tono (articolazione, gesticolazione e modulazione). [...] Sicché non vi sono che tre specie di arti belle: l'arte della parola, l'arte figurativa e l'arte del gioco delle sensazioni (come impressioni sensibili esterne)»¹⁴.

Lo studio di quale ruolo spetti al teatro, all'interno di tale tripartizione, ci conduce ad affrontare il secondo livello della trattazione ricordato, vale a dire il piano *estetico* relativo all'analisi kantiana del genere di effetti esercitati dall'arte teatrale sui suoi fruitori. Poiché nel linguaggio umano, secondo Kant, pensiero, intuizione e sensazione sono «trasmessi unitamente agli altri e nello stesso tempo», in esso l'*unione* delle tre specie di espressioni costituisce la «*perfetta [c.n.] comunicazione di quelli che parlano*»¹⁵. Anche l'unione delle tre specie di arti belle nell'arte teatrale crea forse allora, secondo Kant, un prodotto artistico migliore e perfetto? Questa è la lettura sostenuta da Guido Morpurgo Tagliabue, il quale cita Kant proprio accanto a Batteux. A proposito dell'opera d'arte totale wagneriana, Morpurgo Tagliabue ricorda infatti Batteux, per cui «poesia, musica, danza [...] non hanno mai maggiore incanto di quando sono unite»¹⁶. A Batteux, Morpurgo Tagliabue accosta Kant, citando dalla *Critica della facoltà di giudizio*: «in queste unioni (pittura, poesia, musica) l'arte bella appare ancor maggiormente bella»¹⁷. Ebbene, il teatro, in quanto unione di pittura, poesia e musica, ovvero rispettivamente di espressione figurativa (pittura), parola (poe-

¹⁴ I. Kant, AA 05: 320.22-321.2, tr. it. di A. Gargiulo, I. Kant, *ibid.*, p. 319. Sulle differenze che è possibile riscontrare tra la classificazione delle arti delineata da Kant nel paragrafo 51 e nel paragrafo 14 della *Critica della facoltà di giudizio* mi permetto di rinviare a E. Oggionni, "Il gesto e il teatro secondo la gerarchia delle arti kantiana: significato sistematico, contesto e fonti", *Materiali di estetica*, nuova serie, 2, Unico-
pli, Milano 2010, pp. 87-96.

¹⁵ I. Kant, AA 05: 320.24-26, tr. it. di A. Gargiulo, I. Kant, *ibid.*

¹⁶ C. Batteux, *ibid.*, tr. it. in G. Morpurgo Tagliabue, *Nietzsche contro Wagner*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1993, p. 58.

¹⁷ G. Morpurgo Tagliabue, *ibid.*

sia) e gioco delle sensazioni come impressioni sensibili (musica), risulterebbe secondo Kant essere un'arte *ancora maggiormente bella*.

Abbiamo già osservato in un lavoro precedente¹⁸ che la citazione di Morpurgo Tagliabue, priva di rimando in nota, non si riscontra né nella *Critica della facoltà di giudizio* né negli altri testi kantiani. Si tratta invero con ogni probabilità della rivisitazione di un'analogia affermazione del filosofo di Königsberg, contenuta sì nella *Critica della facoltà di giudizio*, la quale porta però in tutt'altra direzione. Il testo kantiano recita infatti:

L'eloquenza può essere unita con una rappresentazione pittorica dei suoi soggetti e dei suoi oggetti in un dramma; la poesia con la musica nel canto, il canto a sua volta con la pittura (teatrale) in un'opera; il giuoco delle sensazioni musicali col giuoco delle figure nella danza; etc. Anche la rappresentazione del sublime, in quanto appartiene alle belle arti, si può unire con la bellezza in una tragedia in rima, in un poema didascalico, in un oratorio; e *in queste unioni l'arte bella appare ancora maggiormente arte*.¹⁹

Com'è possibile notare, l'interpretazione di Morpurgo Tagliabue riprende alla lettera il testo appena citato ad eccezione dello scambio tra "bella" e "arte". Lo studioso sostituisce infatti la qualifica di "*künstlich*" con quella di "bello", laddove *künstlich* può essere tradotto con "artistico" ed eventualmente "artificiale", quando non addirittura "artificioso". Siccome ci muoviamo in un ambito nel quale la differenziazione e vicinanza tra arte e natura è estremamente rilevante, va osservato inoltre che quest'ultima traduzione non risulterebbe così peregrina, se non offuscasse la valenza positiva che invece il termine può assumere e in Kant evidentemente assume.

La qualifica dell'arte teatrale come "*künstlich*" si trova, a livello di collocazione e di strutturazione del pensiero kantiano, nel paragrafo

¹⁸ E. Oggionni, *ibid.*, pp. 94-95.

¹⁹ I. Kant, AA 05: 325.25-33, tr. it. di A. Gargiulo, I. Kant, *ibid.*, p. 329.

successivo a quello che abbiamo inizialmente ricordato, ovvero nel paragrafo 52 della *Critica della facoltà di giudizio*, intitolato *Dell'unione delle belle arti in un unico prodotto*. È perciò senz'altro significativo, anche in questo contesto, accostare i due autori: persino il titolo del paragrafo in cui si riscontra una vicinanza tra Kant e Batteux riecheggia l'opera di quest'ultimo. Il testo prosegue però, concludendo il pensiero kantiano in relazione all'unione delle arti, specificando quale sia il significato dell'espressione «in queste unioni l'arte bella appare ancora maggiormente arte»: «in alcuni casi è *dubbio se essa ne guadagni anche in bellezza* [c.n.] (dal momento che vi s'intersecano tante diverse specie di piacere)»²⁰.

Per un'arte, “apparire maggiormente *arte*” non significa dunque, secondo Kant, apparire maggiormente *bella*. Il fatto che l'unione delle arti possa costituire un'arte più bella rispetto alle singole arti che concorrono a comporla, infatti, viene al contrario proprio messo in dubbio dall'autore, nel momento in cui afferma che l'unione delle belle arti (come l'unione che si dà ad esempio con il teatro), *poiché presenta un intersecarsi di diverse specie di piacere*, non è affatto certo che risulti bella o più bella di un'arte semplice.

Possiamo quindi affermare, sulla base di quanto osservato finora, che Kant si discosta da Batteux sia, in parte, per quanto riguarda la classificazione delle arti che propone – poiché abbozza uno schema differente rispetto a quello di Batteux e intrinsecamente connesso alla propria filosofia – sia, radicalmente, se si considera la diversa valutazione estetica che dell'oggetto teatrale in quanto unione delle altre arti i due autori sviluppano.

Lo scetticismo kantiano relativo alla bellezza teatrale ci risulterà ancora più chiaro una volta definita, nelle sue linee essenziali, quale sia la concezione che Kant elabora del bello artistico e, soprattutto, una volta ricordato quale relazione quest'ultimo intrattenga, secondo il filo-

²⁰ I. Kant, AA 05: 325.33-35, tr. it. di A. Gargiulo, I. Kant, *ibid.*

sofo, con il piacere. Potremo allora capire come lo studio della filosofia kantiana sul teatro offra spunti essenziali alla definizione della filosofia complessiva che Kant elabora sull'arte in generale. Ciò mostrerà inoltre, in tutta la sua portata, la distanza sussistente tra Kant e Batteux, evidenziando quanto poco e sulla base di quali ragioni Kant apprezzi il teatro, esprimendo posizioni più vicine a quelle di un altro autore settecentesco occupatosi dello stesso tema: Jean-Jacques Rousseau. Con tali considerazioni concluderemo allora l'analisi dei livelli teorico ed estetico della nostra trattazione, per dedicarci infine alla filosofia della fruizione kantiana e al suo rapporto, relativamente al fenomeno teatrale, con l'arte attoriale, con l'etica e con la morale.

Come interagiscono dunque il bello, il bello artistico e il piacevole, secondo Kant? Una volta chiarito questo, sarà evidente quali siano i motivi per cui un'arte che, come il teatro, attraverso l'unione di più arti risulti *più artistica e più piacevole* – soprattutto piacevole *secondo diverse specie di piacere* – non accresca per forza di cose, nell'ottica kantiana, anche la propria bellezza. Esiste infatti secondo Kant una relazione intrinseca tra bellezza artistica e bellezza naturale, la quale comporta altresì discrepanze notevoli connesse al genere di piacere che queste ultime generano e tali per cui il bello artistico in cui si mescolino diverse e abbondanti specie di piacere artificiale e *intellettuale* risulta per il filosofo meno bello del bello artistico che tende invece all'equilibrio proprio del bello *naturale*, laddove cioè intelletto e sensibilità si equilibrano con semplicità e libertà.

In particolare, l'arte è secondo Kant un prodotto umano e sta alla natura come il fare *consapevolmente diretto* [*Thun*] sta alla semplice azione [*Handeln* o *Wirken*]²¹. È inoltre, e in modo con ciò congruente, prodotta attraverso il libero arbitrio umano: tanto più artistico è un prodotto, quanto più esso risulta originariamente artificiale e umano anziché naturale. Come abbiamo già ricordato, infine, nella natura il

²¹ Cfr. I. Kant, AA 05: 303.7-9, tr. it. di A. Gargiulo, I. Kant, *ibid.*, p. 283.

bello si dà soprattutto attraverso l'intuizione, nell'arte prevalentemente attraverso il concetto. Persino le facoltà dell'animo predisposte alla ricezione del bello d'arte e del bello naturale, quindi, si differenziano.

L'arte è secondo Kant bella quando trova in sé, anziché nella propria utilità o piacevolezza, il suo scopo. Quando un'opera d'arte bella provoca piacere, esso non deve dunque, stando alle riflessioni dell'autore, essere lo scopo dell'opera stessa (ulteriore punto di divergenza con Batteux), bensì il piacere generato dal bello risulta come un effetto necessario sulla sensibilità umana, ovvero sulla facoltà di provare piacere e dolore, e tale effetto deve essere, per il filosofo di Königsberg, del tutto equilibrato con l'effetto che la stessa opera esercita, attraverso il concetto, sull'intelletto. Tale equilibrio, o libero gioco, si dà nell'arte bella secondo Kant come spontaneo e non forzato. L'eccesso di artificio, di lavoro dell'intelletto, aumenta forse sì il piacere nel suo fruitore *ma*, o proprio *perché* aumenta il piacere, diminuisce l'armonia e l'equilibrio tra sensibilità e intelletto costitutiva secondo l'autore appunto del bello, diminuendo inoltre la somiglianza che l'arte deve avere con la facilità, propria dell'intuizione che la recepisce, con cui la natura è bella²².

Il teatro come finzione: Rousseau fonte di Kant

Abbiamo finora studiato quale sia la definizione kantiana di teatro in quanto arte tra le altre arti, comparandola, nelle due formulazioni che l'autore offre, alla filosofia sistematica kantiana e all'opera di Charles Batteux. Così facendo, abbiamo messo in evidenza in che cosa consista la distanza esistente, a questo riguardo, tra i due pensatori. Da tali ri-

²² Cfr., su questi temi, L. Pareyson, *Estetica dell'idealismo tedesco. I. Kant e Schiller*, Mursia, Milano 2005, pp. 35-56. Cfr. inoltre R. Zuckert, "A new look at Kant's theory of pleasure", *The journal of aesthetics and art criticism*, 60, 2002, 3, pp. 239-252. Cfr. inoltre in particolare I. Kant, AA 05: 188-192, tr. it. di A. Gargiulo, I. Kant, *ibid.*, pp. 47-55 e soprattutto I. Kant, AA 05: 240-244, tr. it. di A. Gargiulo, I. Kant, *ibid.*, pp. 151-157. Cfr. infine E. Oggiogioni, *ibid.*, p. 96.

flessioni abbiamo derivato inoltre, a livello di analisi estetica, un'osservazione conclusiva che può essere sintetizzata affermando che l'arte teatrale, secondo Kant, non risulta, proprio in quanto unione delle altre arti, superiore a esse in bellezza, bensì semplicemente in artisticità.

L'artificialità del teatro comporta però, secondo Kant, oltre a una minaccia nei confronti della bellezza di quest'ultimo, anche ulteriori caratteristiche teatrali, le quali motivano una ancor più articolata critica kantiana all'arte qui studiata. Critica che, una volta analizzata, ci condurrà, in questa seconda sezione dell'articolo e affrontando lo studio della filosofia attoriale kantiana nonché della relazione intercorrente secondo l'autore tra etica ed estetica teatrali, a individuare in Jean-Jacques Rousseau una più probabile e più significativa fonte, rispetto a Batteux, della filosofia di Kant sul teatro.

Non appena avremo svolte alcune considerazioni sugli aspetti indicati come estetici ed estetico-morali della concezione kantiana del teatro, infatti, Rousseau si rivelerà immediatamente come l'effettivo punto di riferimento di Kant sulla questione. Veniamo dunque allo studio del teatro secondo Kant dal punto di vista degli effetti che esso genera nello spettatore. La dicotomia artificio-natura ci accompagna anche in questo frangente.

Innanzitutto va notato che, come ad esempio per Mendelssohn, anche per Kant la caratteristica precipua del teatro è quella di essere finzione, illusione e addirittura, questo per Kant e non per Mendelssohn – se si esclude il riferimento al confronto, a tutto svantaggio del secondo termine di paragone, tra il Socrate originale e la sua copia teatrale nel *Fedone*²³, – inganno.

In particolare, è nella celebre corrispondenza intrattenuta con Lessing e Nicolai sulla tragedia che Mendelssohn afferma che l'illusione

²³ Cfr. M. Mendelssohn, *Fedone. Ossia della spiritualità ed immortalità dell'anima*, Nicolò Bettoni, Milano 1829, p. 37.

del timore prodotta dalla tragedia sia piacevole in quanto illusione, anziché in quanto passione, come di contro replicherà Lessing, e che, diversamente allora da quanto sostenuto appunto da quest'ultimo, la compassione non sia indispensabile, ai fini della riuscita estetica della rappresentazione teatrale. Ciò precisamente poiché la funzione svolta dalla pietà aristotelica viene secondo Mendelssohn sopravanzata in importanza da quella, allora ben predominante, dell'illusione stessa²⁴.

Anche Kant, soprattutto negli scritti di antropologia, concentra la propria attenzione, esattamente così come Mendelssohn, sul carattere di finzione posseduto dalle rappresentazioni teatrali²⁵. Diversamente da Mendelssohn, però, Kant si sofferma prevalentemente sull'aspetto di effettivo inganno, truffa, allontanamento dalla realtà che il teatro possiederebbe²⁶. In ciò appunto, come vedremo a breve, il filosofo di Königsberg riprende Rousseau.

Portatore del carattere di inganno e finzione che penalizza secondo Kant il teatro è, in special modo, l'attore. Quest'ultimo sarebbe infatti un simulatore: illude e inganna poiché il gioco degli affetti che produce nello spettatore non corrisponde – e in particolare per Kant non deve corrispondere – a ciò che egli stesso prova e sente in prima persona²⁷. Fulcro delle osservazioni kantiane sul teatro, infatti, risulta essere la ripetuta insistenza sul fatto che l'attore, pur dovendo suscitare affetti nel suo pubblico, non possa sentire nella propria persona ciò che genera

²⁴ Cfr. G.E. Lessing, M. Mendelssohn, "L'attore e lo spettatore sono due corde che entrano in risonanza: il carteggio tra Lessing, Nicolai e Mendelssohn", in M. Accornero, K. Angioletti, M. Bertolini, C. Guaita, E. Oggionni (a cura di), *Paradossi settecenteschi. La figura dell'attore nel secolo dei Lumi*, LED, Milano 2010, pp. 287-295.

²⁵ Cfr. I. Kant, AA 15: 751, I. Kant, AA 15: 844-845 e I. Kant, AA 07: 151, tr. it. di E. Oggionni in M. Accornero, K. Angioletti, M. Bertolini, C. Guaita, E. Oggionni (a cura di), *ibid.*, pp. 296-297, p. 300.

²⁶ Cfr. I. Kant, AA 07: 149-150, tr. it. di E. Oggionni in M. Accornero, K. Angioletti, M. Bertolini, C. Guaita, E. Oggionni (a cura di), *ibid.*, p. 299.

²⁷ Cfr. ad esempio I. Kant, AA 15: 844-845 e I. Kant, AA 15: 751, tr. it. di E. Oggionni in M. Accornero, K. Angioletti, M. Bertolini, C. Guaita, E. Oggionni (a cura di), *ibid.*, pp. 296-297.

in chi lo guarda e ascolta²⁸. Da ciò consegue il primo dei due punti di vista a partire dai quali è possibile connettere moralità ed estetica teatrali kantiane, vale a dire il carattere di finzione che spetta al teatro scaturente in prima istanza dal divieto morale, per l'attore, di abbandonarsi al medesimo gioco degli affetti che di contro egli stesso genera negli spettatori. La figura dell'attore viene da Kant normativamente definita dunque come immota e immobile – e ciò a differenza, ad esempio, dell'attore lessinghiano e similmente invece a quello sublime diderotiano, nonché all'attore di Gottsched²⁹.

Le ragioni che, all'interno della filosofia e della filosofia del teatro kantiane, motivano il divieto nei confronti dell'attore di provare affetti sono prevalentemente due, delle quali però la seconda qui in esame è la più rilevante ed è quella, di stampo morale, cui abbiamo già fatto cenno.

In primo luogo, secondo Kant, gli affetti rendono incapace l'uomo di raggiungere lo scopo che essi stessi gli pongono³⁰. In conseguenza di ciò non risulta saggio, nella prospettiva kantiana, da un punto di vista pragmatico, che l'attore si immerga in un'emozione, se tale affetto gli impedirà poi di calcolare al meglio la propria mimica e il risultato che desidera ottenere nello spettatore³¹.

A questo proposito è rilevante notare, instaurando così un ulteriore parallelo tra Kant e uno tra i principali autori della riforma del teatro

²⁸ Cfr. in proposito M. Accornero, E. Oggionni, "Attorialità nel contesto tedesco settecentesco. Introduzione", in M. Accornero, K. Angioletti, M. Bertolini, C. Guaita, E. Oggionni (a cura di), *ibid.*, p. 281.

²⁹ Cfr. rispettivamente G.E. Lessing, *ibid.*, p. 295, D. Diderot, "Paradosso sull'attore", tr. it. in M. Accornero, K. Angioletti, M. Bertolini, C. Guaita, E. Oggionni (a cura di), *ibid.*, pp. 244-258 e J.Ch. Gottsched, "Se il poeta e l'attore provino o debbano provare affetti", tr. it. di E. Oggionni in M. Accornero, K. Angioletti, M. Bertolini, C. Guaita, E. Oggionni (a cura di), *ibid.*, pp. 303-304.

³⁰ Cfr. I. Kant, AA 15: 844, tr. it. di E. Oggionni in M. Accornero, K. Angioletti, M. Bertolini, C. Guaita, E. Oggionni (a cura di), *ibid.*, p. 297: «[g]li affetti sono sconsigliati: si rendono incapaci di raggiungere il proprio scopo».

³¹ Cfr. I. Kant, AA 15: 844-845 e I. Kant, AA 15: 751, tr. it. di E. Oggionni in M. Accornero, K. Angioletti, M. Bertolini, C. Guaita, E. Oggionni (a cura di), *ibid.*, pp. 296-297.

tedesco settecentesco, che un'argomentazione simile si trova elaborata da Gottsched, nel suo *Saggio di una poetica critica*, quando il teorico del teatro afferma che sono più apprezzabili, poiché vengono richiesti più maestria e ingegno nello svolgimento di un tale compito, quei poeti (e dunque quegli attori) che, pur non provando gli affetti che invece imitano, riescono a riprodurli alla perfezione e con una «retorica [...] naturale»³². Si osservi inoltre, in questa occasione, come la dicotomia artificio/natura affiora evidente, tipica e fondamentale in ogni lettura di ambito estetico settecentesco³³.

La seconda e più pregnante motivazione che Kant oppone agli “affetti attoriali” deriva dalla concezione che il filosofo complessivamente possiede del teatro e ci avvicina alla conclusione del nostro lavoro, nella quale intendiamo indicare Rousseau come il principale punto di riferimento delle riflessioni kantiane sull'argomento teatrale. Kant non risulta infatti, all'analisi dei testi relativi, tanto interessato alla riuscita artistica della *performance* teatrale, quanto piuttosto al testo tragico originale: il filosofo afferma che la ricchezza dell'immaginazione legata alla fruizione della lettura rende forzatamente deludente, per il soggetto estetico, la ricezione della rappresentazione teatrale effettiva³⁴. Ciò che gli preme non è dunque tanto che l'attore possa rovinare l'effetto voluto, di per sé già “scadente”, attraverso un eccesso di emozione tale da offuscare la propria ragione, quanto il fatto che giungere fino a provare un affetto, da parte di un attore come di chiunque, sia semplicemente biasimevole da un punto di vista morale³⁵: gli affetti sbaragliano la ragione, la quale invece è l'istanza umana secondo Kant fonamen-

³² Cfr. J.Ch. Gottsched, *ibid.*, pp. 303-304.

³³ Cfr. in proposito M. Accornero, E. Oggionni, *ibid.*, p. 279.

³⁴ Cfr. I. Kant, AA 07: 173, tr. it. di E. Oggionni in M. Accornero, K. Angioletti, M. Bertolini, C. Guaita, E. Oggionni (a cura di), *ibid.*, pp. 295-296.

³⁵ Cfr. ad esempio I. Kant, AA 15: 844, tr. it. di E. Oggionni in M. Accornero, K. Angioletti, M. Bertolini, C. Guaita, E. Oggionni (a cura di), *ibid.*, p. 197: «[c]i biasimiamo quando giungiamo fino a provare un affetto».

tale, prioritaria e principale, la cui autorità non può venir sospesa in nessuna circostanza.

A dispetto della forza radicale di tale condanna teatrale (non lontana, del resto, da voci ampiamente diffuse nel clima generale culturale tedesco settecentesco, rivolte soprattutto all'immoralità dei costumi diffusi dalle compagnie attoriali, come testimoniano chiaramente gli *Annali del teatro* curati da Christian August von Bertram³⁶), la riflessione kantiana sul teatro non si esaurisce in quanto così riassunto. Il teatro esercita infatti secondo Kant sui suoi fruitori anche delle conseguenze positive, grazie alle quali il filosofo spiega come il pubblico teatrale vi si affezioni. Il gioco delle emozioni prodotto dall'attore, ossia l'effetto della recitazione generato nello spettatore, provoca infatti un «rafforzamento della vita»³⁷ nello spettatore stesso, il quale dunque è con buona ragione attratto dalle rappresentazioni teatrali nonostante la componente di inganno che le caratterizza.

Da che cosa viene causato, in particolare, nel fruitore teatrale, tale rafforzamento della vita? Esso si genera attraverso i moti dell'animo che l'opera teatrale ha l'obiettivo di scatenare. Tragedia e commedia si comportano invero in modo rispettivamente differente nei confronti dei giovani e degli anziani in virtù delle caratteristiche dell'animo del diverso pubblico ma poiché il teatro muove fisicamente l'uomo, secondo Kant, sempre e indistintamente, al riso o al pianto, nonché al timore e al sollievo, esso rinforza il sentimento della vita e dunque rinvigorisce qualunque genere di pubblico³⁸.

In particolare, inoltre, recita una delle *Riflessioni sull'antropologia*, la tragedia addolcisce il cuore e incivilisce mentre la commedia rinfran-

³⁶ Cfr. Ch.A. von Bertram, "Annali del teatro", tr. it. di E. Oggionni in M. Accornero, K. Angioletti, M. Bertolini, C. Guaita, E. Oggionni (a cura di), *ibid.*, pp. 317-318.

³⁷ I. Kant, AA 07: 232, tr. it. di E. Oggionni in M. Accornero, K. Angioletti, M. Bertolini, C. Guaita, E. Oggionni (a cura di), *ibid.*, p. 298.

³⁸ Cfr. I. Kant, *ibid.*

ca e dona coraggio³⁹. Il teatro svolge allora secondo Kant anche una funzione educativa molto vicina a quella che gli attribuiscono Gottsched e Lessing, funzione di contro notevolmente distante dalla condanna morale parimenti presente nelle riflessioni del filosofo sul tema qui affrontato. È molto significativo a questo proposito notare infine che tale funzione educativa passa proprio attraverso la caratteristica del teatro che risulta kantianamente moralmente controversa, ovvero l'utilizzo delle passioni. Ciò corrisponde a nostro avviso a una sorta di "duplicità" costante con la quale Kant affronta, in generale, il tema delle passioni e della sensibilità, per cui è possibile, se pur sbrigativamente, affermare che il filosofo di Königsberg le condanni e riabiliti al contempo.

Il teatro, in conclusione, da un punto di vista della fruizione estetica effettiva, delude rispetto alle altre arti: da un lato delude l'immaginazione e dall'altro sbilancia il rapporto tra sensibilità e intelletto a favore del piacere sensibile, rischiando di compromettere l'effetto di bellezza dell'opera teatrale in quanto opera d'arte. Allo stesso tempo, però, possiede alcuni caratteri positivi, i quali ciò nondimeno risultano all'analisi marginali rispetto all'impianto di critica negativa complessivo.

L'arte teatrale, secondo Kant, infatti, emoziona e rinfranca l'animo, in ultima istanza, attraverso l'inganno e dunque, pur eventualmente rafforzando lo spettatore, risulta scorretta da un punto di vista morale, ossia dal punto di vista kantianamente predominante.

È possibile allora, chiudendo, sostenere dunque che Kant sia molto più vicino alla critica degli spettacoli compiuta da Rousseau nella lettera a D'Alembert – significativamente, l'unica opera di Rousseau posseduta con certezza e integralmente, nella traduzione tedesca, da Kant⁴⁰

³⁹ Cfr. I. Kant, AA 15: 603.20-604.1.

⁴⁰ Cfr. A. Warda, "Verzeichniß der Bücher des verstorbenen Professor Johann Friedrich Gensichen, wozu auch die demselben zugefallene Bücher des Professor Kant ge-

– che all’elogio batteuxiano del teatro come unione delle arti. Rousseau, com’è noto, afferma infatti nel testo del 1758 che il teatro vada analizzato *sulla base degli effetti* che produce nel popolo⁴¹.

Il filosofo ginevrino elenca così una serie di caratteristiche negative del teatro, prima tra le quali spicca proprio quella di essere finzione, per cui «a teatro crediamo di ritrovarci uniti ed è là invece che ognuno si isola; è là che andiamo a dimenticare i nostri amici, i nostri vicini, il nostro prossimo, per interessarci a favole»⁴².

Kant condivide tale disprezzo per ogni genere di simulazione e di inganno, persino quelli artistici, persino il semplice trucco del viso delle attrici⁴³.

hören” in A. Warda, *Immanuel Kants Bücher*, Verlag von Martin Breslauer, Berlin 1922, in particolare p. 12.

⁴¹ Cfr. J.-J. Rousseau, “Lettera sugli spettacoli”, tr. it. in M. Accornero, K. Angioletti, M. Bertolini, C. Guaita, E. Oggionni (a cura di), *ibid.*, p. 224.

⁴² J.-J. Rousseau, *ibid.*

⁴³ Cfr. I. Kant, AA 07:149-151, tr. it. di E. Oggionni in M. Accornero, K. Angioletti, M. Bertolini, C. Guaita, E. Oggionni (a cura di), *ibid.*, pp. 299-300.