

## Drammatologia, poetica della crisi. Per un'approssimazione alla filosofia del personaggio

di Erminio Maglione

*Forse che mi contraddico?  
Benissimo, allora vuol dire che mi contraddico,  
(Sono vasto, contengo moltitudini)  
(W. Whitman, Il canto di me stesso)*

1. La pelle del simbolo; 2. Il segreto di Hegel.

### 1. *La pelle del simbolo*

Certo il critico canadese Northrop Frye sarebbe d'accordo con quel verso del modernista Wallace Stevens che rappresentò il *leitmotiv*, prima delle Conferenze Mary Flexner tenute presso il Bryn Mawr College nell'autunno del 1965, e poi, in forma di nobile esergo e ideale chiosa, del fortunato testo di Frank Kermode *The Sense of an Ending* del 1966<sup>1</sup>; esso così recita, in limpida e vellutata sincope: «la teoria della poesia / è la teoria della vita».

Il buon Frye scriverà infatti, in quel sontuoso testo che è *The Great Code*, «semplicemente accettiamo come nostro dato primario» l'«aspetto “letterale”» dell'esistenza, conferito «dal mito e dalla metafora»<sup>2</sup>. Egli partirà, per erigere il suo elaboratissimo sistema critico-ermeneutico, da una nozione primaria di mito estesissima, turgidamente tautologica, caratterizzata dall'afflato olistico dell'onnicomprensività: «mito per me significa, prima di tutto, *mythos*, trama, narrazione o, in genere, l'ordinamento sequenziale delle parole»<sup>3</sup>, dunque tutte le strutture verbali che si danno in un qualche tipo di sequenza possono essere considerate mitiche. Ed è qui che entra in campo il secondo elemento della diade iniziale, del fatto letteral-esistenziale: il mito per il sol fatto di essere una struttura verbale sequenziale letta e ascoltata nel tempo è automaticamente, esattamente per questo suo comporsi per giustapposizione, metafora<sup>4</sup>.

Dunque la nostra famigerata diade iniziale si svela monade: la struttura del *mythos* si delinea come metaforica e narrativa in un sol colpo, essendo metafora e racconto inscindibili, complementari. Detto ciò il canadese si frega le mani: egli crede di aver scovato l'assioma fondamentale di ogni poetica e dunque, se si condivide la posizione ermeneutica di Kermode-Stevens espressa dal verso che citavamo, di ogni futura antropologia.

Ma noi, ahimè, non ne siamo così sicuri e crediamo che il suo dire non abbia il carattere dell'essenzialità...

Certo egli coglie le fondamentali strutture della prassi simbolica, ma, in questo frangente, dimentica molto o meglio non mette in risalto a dovere ciò che andrebbe ben illuminato.

E' come se il critico Frye ignorasse – quale ironia! - la voce del Bardo, che canta: «Tutto il mondo è un teatro e tutti gli uomini e le donne non sono che attori» (*As You Like It*, II, 7) o restasse sordo al verso di John Donne, *metaphysical poet*, che scandisce: «Tutto è teatro e ogni coerenza svanisce» (*An Anatomy of the World*, v. 213).

Ma cosa schiudono questi frammenti poetici? Essi a nostro avviso colgono l'essenza che alla definizione del canadese sfugge, portando alla visione, heideggerianamente, la cosa in questione (*Sache*) assieme al suo darsi critico-conflittuale<sup>5</sup>.

Un fondamentale aiuto allo svelamento del segreto della *Sache* che i versi sopracitati esprimono può esser dato da Aristotele, che nella *Poetica*, occupandosi della genesi del teatro antico, ricondurrà le cause della poesia in generale e dunque del teatro, a due fondamentali istanze della natura umana. Per la prima così scrive (*Poetica* 4, 1448b 5): «imitare è un istinto di natura, comune a tutti gli uomini [...] è anzi uno dei caratteri onde l'uomo si differenzia dagli altri esseri viventi, in quanto egli è, di tutti gli esseri viventi, il più incline all'imitazione»<sup>6</sup>. La seconda causa (*Poetica* 4, 1448b 20-24), essendo rinvenuta nell'imitazione del ritmo (*rhythmós*) e dell'armonia, è riconducibile in generale anch'essa alla *mimesis* del gesto corporeo.

L'arte è dunque frutto di un duplice movimento mimetico: l'imitazione di cose e azioni – il dramma è imitazione di persone colte nell'atto del movimento prassistico (*dróntas*) - e imitazione del ritmo, «la prima produce immagini, la seconda produce musica»<sup>7</sup>. In senso generalissimo allora l'imitare, la forma della *mimesis*, è intesa come l'apparire originario ed elementare dell'evento simbolico (letterario, iconico, filmico); essa dunque informa e racchiude li *mythos*, la struttura metaforico-narrativa.

Ecco secondo noi la caratteristica fondamentale tralasciata da Frye<sup>8</sup>. Egli non descrive in che *maniera* si dà il primario darsi del mito, che è esattamente ciò che qui chiameremo forma-teatro, intendendo con ciò la conformazione immediata ed esteriore del racconto, come apparenza sensibile che esteriorizza (Hegel, *Ästhetik*), come gesto che ri-produce e ri-crea gesti fenomenologicamente inscritti e divenienti. La forma-teatro è l'epidermide, l'involucro esterno del simbolo, assurgendo esso ad evento mimetico che fonda-imita il movimento spastico del divenire conflittuale (inteso come inscindibile, fluente darsi e unirsi di essere e nulla).

La forma-teatro, il simbolo colto primariamente, superficialmente – nel senso di esteriormente - come evento imitante-imitativo, pone con la sua emergenza, in automatico, le condizioni di sé stesso; essa, la forma-teatro, portandosi all'apparenza, emergendo nella sua auto-presentazione (che si evince col generarsi del simbolo, che sempre – in maniera immediata - rappresenta teatralmente una *mimesis*), istituisce e legifera la figura vivente come processo<sup>9</sup>.

Essa intesa come modello-figura (*typos*), come ciò che imprime una sagoma, un contorno e che al contempo è principio unificante del molteplice, è associabile aristotelicamente alla *morphé*, o ancora, neokantianamente, alla forma simbolica cassireriana.

Se l'opera d'arte per l'Heidegger interprete di Nietzsche, in quanto dotata di forma è la «parvenza» (*Schein*) in cui compaiono (*aufscheinen*) e fanno luce (*scheinen*) [...] le possibilità più elevate della vita»<sup>10</sup>, essa, proprio in virtù di questa forza defatalizzante e possibilizzante, è un racconto, un mito inteso come «una base finita per indefinite variazioni, cioè una struttura o un

ritmo»<sup>11</sup>, e la forma-teatro sarà «il limite e la delimitazione che racchiude» la narrazione, «ciò che porta e pone un ente in quello che è, in modo che stia in sé», nella maniera del rilucere.<sup>12</sup>

Si capisce bene allora come questo esterno si rapporti dialetticamente al suo interno e sia associabile a quel «contenuto “precipitato”», per usare la bella metafora adorniana presente nella *Philosophie der neuen Musik*, che «mentre sottolinea il carattere solido e durevole della forma, ne esprime anche l'origine dalla sfera del contenuto, e quindi il suo valore predicativo»<sup>13</sup>.

Detto ciò è importante ritornare sul carattere immediato e superficiale della forma-teatro.

Ci piacerebbe, dato il suo apparire-conformarsi, definirla come l'oggetto di un'intuizione estetico-esistenziale, un autentico dato di fatto (*matter of fact*)<sup>14</sup> dal quale far principiare l'investigazione della nostra «poetica critica»<sup>15</sup> o drammatologia. La nostra sarà allora una filosofia *realista* in senso stretto: essa oltre ad assumere un duro dato fattuale come suo oggetto, riconosce con ciò, contemporaneamente, l'esistenza effettiva del negativo – inteso come l'asprezza, la crisi-conflitto che è parte della struttura metamorfico-identitaria del soggetto – riconoscendolo come sprone ostacolante-formante e non certo assumendolo quietisticamente come ad uso delle ontologie ideologiche.

La drammatologia sarà intesa allora come una *ermeneutica della formatività*, nel senso che assume come suo oggetto d'analisi il simbolo – l'artefatto (*Gemächte*) narrativo-metaforico – considerandolo per ciò che esso primariamente è: unità drammaturgica.

Essa non sarà allora spettrale analisi logico-epistemologica, ma prassi poetico-estetica compromessa e incentrata sul terreno - vero e proprio *Kampfplatz* - del linguaggio non intenzionale. Poiché restiamo convinti che il simbolo non sia mai una produzione originantesi per via concettuale pura, ma sia sempre frutto di un processo di tensione metaforica fra concetti. Saremo allora, con la drammatologia, pienamente nel campo della storia delle idee, essendo l'idea quel certo modo di disporsi della costellazione dei concetti con le metafore.

In quanto unità drammaturgiche (caratterizzate cioè dalla forma-teatro) nonché intrecci-metafore saranno, allora, ugualmente oggetto della drammatologia: le *Ideen* di Husserl, *Papà Goriot* di Balzac, la *Kritik der reinen Vernunft* di Kant, *Leaves of Grass* di Whitman, *Der Zerbrochne Krug* di Kleist... Come si può constatare, la drammatologia, tutt'uno col proprio oggetto, ne è ovunque e ognora attorniata, insinuata, ossessionata...<sup>16</sup>

## 2. Il segreto di Hegel.

Gli Asriel, questa famigliola piccolo borghese con casa nella viennesissima Heinestrasse, così graziosamente prossima alla ruota del Prater, non sono mai paghi di raccontare al giovane Elias Canetti dell'uomo «più severo e più grande che visse a Vienna»<sup>17</sup> - fatto curioso per una famiglia che immaginiamo così *Biedermeier!* – tanto che, dopo svariate peroranti pressioni, convincono nell'aprile del 1924, il 17, il giovane Elias ad assistere alla trecentesima lettura pubblica, nella sala grande del *Konzerthaus*, di quell'uomo che egli in seguito definirà un «prodigio universale», un «gigante»; questo «genio» rispondeva al «comunissimo nome» di Karl Kraus<sup>18</sup>.

Ma la banalità del nome di questa formidabile figura dei tempi di Weimar non sarà certo paragonabile alla straordinaria *fame* che scatenerà in Canetti: ingordigia insopprimibile di ogni

singola parola dell'intellettuale che più di tutti sferzava le miserie della società dell'epoca<sup>19</sup>. Il fascino di questa figura diventerà per Canetti irresistibile e il *personaggio* di Kraus lo accompagnerà per tutta la vita, lasciando segni indelebili nella sua produzione.

Ma soffermiamoci su questo fondamentale primo incontro, cosa accade?

Perché «nella sala si scatenò l'uragano» all'entrata di Kraus<sup>20</sup>?

Il segreto era nella sua voce e nei *suoi* personaggi: «aveva scritto una tragedia di ottocento pagine, intitolata *Gli ultimi giorni dell'umanità*, nella quale era rappresentato tutto quello che era successo durante la guerra. Quando ne leggeva dei brani, si restava come fulminati. [...] leggeva da sé tutte le parti, dai profittatori ai generali, dalla Schalek ai poveri diavoli, vittime della guerra, e tutti avevano una voce così autentica che sembravano in carne e ossa davanti all'ascoltatore» e conclude, con quel tono radicale e originario della condensazione poetica che è solo dell'artista: «chi aveva ascoltato le pubbliche letture di Kraus non ne voleva più sapere del teatro, che noia, il teatro, in confronto a Kraus, lui da solo era un intero teatro, anzi era meglio»<sup>21</sup>.

Cosa vuol dire tutto questo? La scena è la chiave per penetrare finalmente le strutture d'esistenza e di consistenza della forma-teatro – *l'esterno* di queste categorie – spiegando davvero cosa questa forma può evocare se considerata nel suo senso profondo e più proprio<sup>22</sup>.

Qui al *Konzerthaus* ad aver luogo è il teatro del *crudus*, del gesto assoluto che spezza la rigida dicotomia guardante-guardato, spettacolo-spettatore, mettendo in scena quella «ripetizione di ciò che non si ripete»<sup>23</sup> che è il fulcro del teatro prima di ogni rappresentazione.

Ad aver luogo è il magnifico, *essenziale*, evento della *vera* presenza: l'irripetibile ripetuto.

Durante questa *pièce* krausiana, durante questa *fiesta* che è «occasione di visione»<sup>24</sup> avviene il presentarsi-disvelarsi dell'*eidolon*, «il visibile per eccellenza»<sup>25</sup> e questo visibile è la divina maschera di Dioniso, dio del *drân*. Kraus è «più del teatro» perché fautore-attore del *principio critico* della metamorfosi – quel farsi altro dello stesso<sup>26</sup> che mentre dialettizza, conflittualmente, il tessuto dell'esperienza-narrazione, fonda mondi –, motore del *processo di personalizzazione*<sup>27</sup> attuantesi fra imitato imitatore e spettatore.

E allora ad emergere sarà, nell'orizzonte dell'apparire focalizzato ora in un sol punto, la visione della maschera-personaggio e dunque a darsi sarà l'epifania di Dioniso in cui «la maschera è il volto, così come il personaggio è l'attore»<sup>28</sup>.

La «Schalek», i «general», i pescecani di guerra, non sono altro che le maschere che lo stesso Kraus è, ma che sono pure gli spettatori, che magicamente si fanno attori anch'essi<sup>29</sup>.

E' qui precisamente che si fa tangibile quella «condizione elettiva ed elazionale dell'esistenza»<sup>30</sup>, quell'agone festivo e festante, in cui immedesimazione e partecipazione sono un sol corpo nel tracciamento di un orizzonte cognitivo-epistemologico che *significa* la verità dello spettacolo, conosciuto-esperito esistenzialmente e non solo meschinamente patito.

E allora lo spettatore si renderà attore, totalmente immedesimato e metamorfizzato, e mentre danza trasfigurandosi avendo negli occhi il fulgore della *choreia* primordiale, egli avrà negli orecchi il suono tutto «repubblicano» dell'incitazione rousseauiana: «offrite gli spettatori come spettacolo, fateli attori essi stessi, fate che ciascuno si veda e si ami negli altri, affinché tutti siano più uniti»<sup>31</sup>.

Nell'atto del *mímesthai* si avrà allora lo schiudimento di una manifestazione bacchica, collettiva, in cui vi sarà identificazione e immedesimazione fra personaggio, attore e spettatore, in un gesto forsennato di fondazione-svelamento della *vera* presenza in cui gli orizzonti dell'imitato dell'imitatore e dello spettatore si distinguono relazionandosi nella differenza; ed è proprio in questo serbarsi della distinzione nella relazione della differenza che il movimento di soggettivazione *si* decide e decide: la *scelta sovrana* (*Ent-scheidung*) sarà quella del *soggetto teatrale* che, pur perfettamente distinto nell'orizzonte della sua distinzione, opta per l'esperienza conflittuale della scissione-divisione (*Scheidung*) che l'altra maschera, in quanto altra, rappresenta; egli si decide così, eroicamente, per quel «rapporto magico e atroce con la realtà e con il pericolo»<sup>32</sup> che la ridda di maschere danzanti evoca e promette.

La metamorfosi è allora *metafora della crisi*, essendo essa la continua scissione-rottura (*kerisis*) all'interno del processo identitario del soggetto, che lungi dall'essere inteso in senso proprietario e disciplinare – *Io sono me stesso! Ma chi è se stesso?* – è il luogo di continue crisi-decisioni e conflitti-immedesimazioni<sup>33</sup>.

La metamorfosi è dunque il *momento critico della permanenza* all'interno di quella grande narrazione che è il processo di soggettivazione; essa, con l'irrompere dei personaggi – catalizzatori storico-simbolici<sup>34</sup> – scardina le quotidiane scansioni semantiche del sé cagionando «un'instabilità, una vibrazione temporale, una perturbazione che consente l'affiorare di nuovi punti di vista, esterni a quella narrazione, e in grado di generare, a loro volta, nuovi racconti»<sup>35</sup>, dando principio così ad una rivoluzionaria *mise en abîme* mitico-simbolica.

Il *presentarsi* del personaggio, il suo prorompente sfondare l'ordinaria linearità della griglia cultural-narrativa, *rappresenta* allora la totale apertura alla differenza, intesa come radicale discontinuità semantica creatrice di quel «sé che diventa altro, che non si nega ma amplia il cerchio della propria esperienza, scoprendo una relazione d'identità più vasta e inclusiva, quella in cui è possibile, appunto, essere come l'altro»<sup>36</sup>.

Ed ecco qui sfavillare, meraviglioso, «il nucleo più profondo della dialettica hegeliana»<sup>37</sup>: quell'esserci come configurazione onninclusiva della determinazione che prende corpo in quello star-oltre, che certo è trascendenza di sé, «ma esclusivamente nel senso che toglie la parvenza di un puro andar-oltre»<sup>38</sup>, essendo non un mero smarrirsi superandosi, ma un ritrovarsi perdendosi nell'immedesimazione. Il darsi, allora, dell'esperienza – che la metamorfosi configura e fonda – non potrà che essere la modalità del conflitto, della contraddizione<sup>39</sup>.

Fare esperienza dell'altro, con quell'altro che i personaggi sono, è per l'identità drammaturgica, avvincersi inestricabilmente al proprio opposto, alla propria differenza; l'identità è quindi di per sé, strutturalmente, irrevocabilmente conflittuale, essendo la sua più pura e viscerale vocazione quella di essere *negazione*, di imporsi «originariamente come la *connessione* delle differenze con la propria differenzialità»<sup>40</sup>. Il processo di metamorfosi-immedesimazione trova allora la propria ragion d'essere nell'esprimersi come supremo plesso dialettico della relazione-negazione, essendo appunto la negazione l'eminente forma del relazionarsi, «essendo la relazione in generale nient'altro che la relazione tra l'identità che sprigiona differenza e la differenza che sprigiona identità»<sup>41</sup>. Proprio in questo punto infatti si annida l'essenza della crisi-conflitto, la sua genuina portata metafisica,

estetica, ma soprattutto fenomenologica: la metamorfosi, intesa come *discordia concors*, relazione-negazione, essendo il farsi altro dello stesso, «distingue-da, separa-da; eppure nel contempo stringe e ferma il nesso-con, con ciò da cui distingue e separa»<sup>42</sup>.

L'identità teatrale, nella forma-teatro come *drâma*, dando libero sfogo a quella formidabile capacità genitale del teatro dell'essere che rappresenta il *principio del metaforico*, si istituisce come diveniente determinazione semantica che approda all'essere solo distinguendosi<sup>43</sup>.

Allora il personaggio è quell'operatività che agendo la «traduzione dialettica del possibile»<sup>44</sup> pratica ed emana un'«etica della possibilità»<sup>45</sup> che trova il suo *Standpunkt* – *mai punto d'osservazione fu più sferzato dagli ignei aliti del polemos!* - nella relazione-negazione inclusiva che così simbolizza: «oltre questo (sta il tutto)»<sup>46</sup>.

Il sé e il suo altro, legati nella differenza dalla relazione-negazione si metamorfizzano come identici, nel senso di due operatori drammaturgici aventi la medesima capacità di far lussureggiare la categoria modale di possibilità; essi dunque «si compongono in unità essendo opposti»<sup>47</sup> forgiando un orizzonte magmatico in cui «il loro contrasto è il modo medesimo del loro convivere»<sup>48</sup>. La metamorfosi allora rifunzionalizzando in senso includente la rigida matrice della negazione, arma ormai spuntata della metafisica classica, sancisce il passaggio del *Dasein* storico-narrativo dalla grammatica assolutistica dell'esclusione, quella dell'«aut... aut...», tipica della «teo-onto-antropologia»<sup>49</sup> della filosofia greca dell'epoca aurea, verso la forma dell'«et... et...» – in cui l'identificazione di due dimensioni positive coesiste<sup>50</sup> - alla volta dell'assoluta trasfigurazione includente del «nec... nec...», in cui a convivere-relazionarsi sono due negativi, «dove per un attimo il senso delle cose sembra perduto», e l'uomo nel suo trascendersi immedesimandosi si afferma come tale, nella negazione<sup>51</sup>.

Il negativo assurgerà allora a luogo privilegiato in cui poter attingere, a piene mani, finalmente, quella «Parola che è prima di tutte le parole» che costituisce il canto e il riso del fenomeno sciamanico-drammaturgico della metamorfosi-immedesimazione<sup>52</sup>.

Ma il negativo sarà pure, come anticipavamo, l'impervio terreno di scandaglio della drammatologia, fonte di «quel continuo fluttuare fra individui e figure tipiche [personaggi]» che è «una delle cose che più stanno a cuore ai poeti»<sup>53</sup>. Essa rendendoci «custodi delle metamorfosi»<sup>54</sup> – il grido di scherno de *Il canto della melanconia* «Giullare soltanto! Soltanto poeta!» diverrà allora il nostro urlato motto<sup>55</sup> - assumerà le cangianti fattezze di un'«archeologia dell'individuo polimorfo»<sup>56</sup> che avrà il potere magico d'instaurare quella «confidenza nel mondo», per citare il bel verso di Jean Paulhan<sup>57</sup>, che le ideologie destinal-assolutistiche della realtà mettono a morte.

Essa sarà dunque poetica della crisi, analisi della faglia e della liminarità, scienza dei *mythoi* come unità oppositive e storico-drammaturgiche<sup>58</sup>.

## Note

<sup>1</sup> F. Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press 1966, trad. it *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Rizzoli, Milano 1972. Per la chiosa suddetta cfr. Ivi, p. 177.

<sup>2</sup> N. Frye, *The Great Code. The Bible and Literature*, Harcourt publisher, San Diego 1981, trad. it., *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, Einaudi, Torino 1986, p. 288.

<sup>3</sup> Ivi, p.56

<sup>4</sup> «Ogni linguaggio è permeato di metafore semplicemente perché le parole sono poste le une vicino alle altre. Possiamo notare [...] come ogni discorso contenga una parte rilevante di significato inconscio, addizionale o implicito derivante dalla vicinanza delle parole l'una all'altra: sono qui presenti molte relazioni che non possono avere espressione esplicita o non necessitano di essa», cfr. Ivi, p. 90.

<sup>5</sup> Il tedesco è qui illuminante. Infatti, sotto il profilo etimologico, il termine *Sache* è legato alla nozione giuridica di «contenzioso», di «causa», di «questione da dibattersi» (*Streitfall*), arrivando addirittura a significare in senso più generale, prosaicamente, «faccenda» (*Angelegenheit*). Interessante sarà poi per i nostri intenti descrittivi il suo connotato fortemente materico che lo associa al concetto di *Ding*, indicante l'oggetto material-corporeo appunto. La *Sache* dunque, volendoci soffermare sull'accezione più eminentemente giuridica di «dibattimento fra controparti», «contesazione» frutto di una ferita (*vulnus*) nel tessuto giuridico, è dunque latrice di una *Stimmung* intrinsecamente critica, essendo di fatto essa generata da un momento di crisi-rottura nel diritto. Come ci ricorda R. KOSELLECK, «quello di "crisi" è uno dei concetti fondamentali, cioè dei concetti non sostituibili della lingua greca» (cfr. Id., *Begriffsgeschichten*, cap. 11, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 2006, trad. it., *Il vocabolario della modernità*, il Mulino, Bologna 2009, p. 95), esso infatti, derivato da *kerino* (la cui costellazione semantica si compone di termini come decidere, separare, scegliere; nel mediale combattere, lottare, misurarsi) sta originariamente per decisione risolutiva e irrevocabile agita fra alternative assolutamente polarizzate e definitive: vittoria o scacco, vita o morte ecc. Si vede allora come il nesso di natura giurisprudenziale fra crisi e *Sache* sia strettissimo: «nell'ambito della politica, ad esempio in Aristotele, questo termine indicava la creazione o la conservazione del diritto» (Ivi, p.96), in campo teologico poi, ad esempio nel *Nuovo Testamento*, le nozioni di *judicium* e *kerisis* assumono una nuova, «insuperabile» (*Ibidem*), semantizzazione indicando il giudizio divino (cfr. anche l'Aquinata del *Compendium Theologiae*, cap. 242). In definitiva *kerisis*, riassumendo prendendo a prestito la grammatica della schmittiana *Politische Theologie* (1922), è l'*Entscheidung* (decisione separante-distinguente) attuata nell'*Ausnahmestand* (stato d'eccezione, conflitto) sulla *Sache* (cfr. C. SCHMITT, *Politische Theologie, Vier Kapitel zur Lehre der Souveränität*, Duncker & Humblot, München-Leipzig 1922, trad. it., *Teologia Politica. Quattro capitoli sulla dottrina della sovranità*, in Id., *Le categorie del "politico". Saggi di teoria politica*, il Mulino, Bologna 1972. Resta dunque fondamentale far nascere alla visione questa «cosa in questione»...

<sup>6</sup> Aristotele, *Poetica*, in *Opere*, 11 voll., vol. X, Laterza, Roma-Bari 1984, p. 198.

<sup>7</sup> A. Tagliapietra, *Il velo di Alceste. La filosofia e il teatro della morte*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 66.

<sup>8</sup> Se Frye nel *Grande codice* tralascerà di soffermarsi troppo, in sede teorica, sul nesso *mythos- mimesis*, la sua «mancanza» sarà ovviata da P. Ricoeur in *Temps et récit. Tome I*, Editions du Seuil, Paris 1983, trad. it., *Tempo e racconto. Volume I*, Jaca Book, Milano 2001; cfr. in particolare il cap. secondo: *La costruzione dell'intrigo. Una lettura della Poetica di Aristotele*, pp. 57-89.

<sup>9</sup> Il riferimento qui è naturalmente a G.W.F. Hegel, *Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1817), trad. it., *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, 2 voll., Laterza, Bari 1975, vol. I, § 356, p. 348. Ma l'anno 1817 si rivelerà particolarmente fecondo perché oltre ad essere l'anno di pubblicazione dell'*Encyclopädie* del filosofo di Stoccarda, sarà anche l'anno in cui usciranno i *Morphologische Hefte* di Goethe. E l'accostamento fra i due autori non è superficialmente cronologico, ma eminentemente di senso. In quest'opera infatti Goethe darà ufficiale consacrazione alla *morfologia generale* intesa come scienza delle forme (il termine sarà poi utilizzato pubblicamente nell'1800 da F. K. Burdach). Interessante è vedere come la forma, oggetto primario di questa scienza, sia intesa come un che di diveniente, di cangiante; Goethe intendeva la teoria delle forme come una «teoria della metamorfosi» e tale convincimento non si fa fatica ad evincerlo da taluni titoli di alcune sue produzioni (cfr. ad esempio *Metamorphose der Pflanzen* del 1790). Chiariremo meglio nel corso di questo lavoro l'importanza capitale che riveste per noi la nozione di metamorfosi, ma basti dire che, per quanto ci riguarda, l'interesse per la dottrina generale delle forme goethiane finisce qui dove inizia. Infatti egli intende la forma-base (*Urphänomen*) come forma non percettiva, oggetto di quella intuizione

intellettuale che vedremo comparire nella kantiana *Kritik der Urteilskraft* (§78) col nome di *intellectus archetypus* avente la capacità di procedere dal tutto alle parti (e non dalle parti al tutto), facoltà sconosciuta ad un soggetto finito. L'impianto goethiano è quindi caratterizzato da quel costruito metafisico di marca platonica che si conserverà sino all'ontologia husserliana ed oltre (la posizione metafisica fondamentale di quest'impianto è quella dell'esistenza di una ferrea gerarchia istituita fra la pura e archetipica forma formante e l'attuale, manchevole forma formata), cfr. per la morfologia di Goethe: J. Schulte, *Coro e legge. Il «metodo morfologico» in Goethe e Wittgenstein*, in «Intersezioni», I (1982), pp. 102-17. Ma se si volesse cogliere il cuore dell'ideologia platonica basterebbe soffermarsi sulla sua estetica che a buon diritto si potrebbe definire una vera e propria *morfologia naturale*: la bellezza delle forme natural-elementari potrà manifestarsi «come una brezza spirante da luoghi salubri» solo dopo che il principio patologico della *mimesis* trasfigurante sarà estirpato dalla Città. E allora a trionfare saranno le forme elementari nel loro nudo darsi ottusamente pratico-inerte, «nella conformazione naturale dei corpi e delle piante» (*Repubblica*, 401 a). Se si pone mente agli studi di Spencer-Brown (cfr. *Laws of Form*, Allen & Unwin, London 1969) o di un Thom (cfr. *Stabilité structurale et morphogénèse. Essai d'une théorie générale des modèles*, Interéditions, Paris, 1972) incentrati sull'intrinseco valore estetico di strutture geometriche basilari (poligoni regolari ecc.) si vedrà come le seduzioni della platonica estetica naturale siano a tutt'oggi formidabili. Sulla storia della nozione di forma considerata da un punto di vista prevalentemente estetico cfr.: H. Focillon, *Vie des formes*, PUF, Paris 1943; per l'ambito della teoria della letteratura resta fondamentale il testo di A. Jolles, *Einfache Formen*, Halle 1930, trad. it., *Forme semplici* (1930), Mursia, Milano 1980. Testo chiave sull'argomento è naturalmente anche quello di C. Diano, *Forma ed evento: principi per un'interpretazione del mondo greco*, Marsilio, Venezia 1993.

<sup>10</sup> M. Heidegger, *Nietzsche*, Günther Neske Verlag, Pfullingen 1961, trad. it., *Nietzsche*, Adelphi, Milano 2005, p. 510.

<sup>11</sup> A. Tagliapietra, *Il velo di Alceste*, cit., p. 49. Sfruttando la definizione tagliapiettriana possiamo definire allora la forma-teatro come un principio strutturale e dinamico di invarianza: tutti i simboli, in maniera invariante, si danno *in primis* come imitazioni di gesti. Ma quest'invarianza formale, si badi, non ha davvero nulla a che spartire con la fissità e la sterilità dell'asimbolia, essa è infatti la stessa che crediamo presieda al progetto genealogico nietzscheano. Esso, analizzato con le *categorie drammatologiche* che andiamo delineando, può esser considerato come una teoria dello spostamento semantico ove la realtà è intesa come la perpetua metafora di se medesima. Allora solo alla luce di ciò si capisce perché in Nietzsche il corpo non mente ed è «il più sicuro dei nostri possessi» (cfr. *Al di là del bene e del male*, a. 10): esso non mente perché metaforizza e metaforizzando crea-mantiene quell'invarianza formale che unicamente può permettere all'uomo di abitare il mondo (nel fr. 11.376 dei Frammenti Postumi 1887-1888, Adelphi, Milano 1971, il corpo è generatore di «forza creativa»). Troviamo qui, inoltre, un interessante convergenza fra la posizione del filosofo di Röcken e quella di Novalis. Celeberrima è infatti la definizione di quest'ultimo dell'universo come di «un tropo dello spirito umano»: ancora la realtà come metafora metamorfica di se medesima. Ma la metafora cinetica del turbinoso, orgiastico, spostamento di senso della realtà-metafora sarà il centro privilegiato della poetica barocca: «*La folie est générale*» dirà Mathurin Régnier e tutto il teatro di un Francisco de Quevedo sarà la messa in scena, come scrive nel polemico *Lince de Italia o zabori español*, dei «deliri del mondo che oggi sembra divenuto furioso» cfr. per tutto questo l'ampio e documentatissimo testo (soprattutto per l'area spagnola) di J.A. Maravall, *La cultura del Barocco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona 1975, trad. it. *La cultura del Barocco*, il Mulino, Bologna 2004, pp. 250-251. L'ambizioso proposito dell'opera, di sapore strutturalista, è quello di fornire uno «schema di interpretazione generale della cultura barocca», cfr. Ivi, p. 4. Sullo stesso tema noi gli preferiamo, per l'opposta e creativa impostazione metodologica, il testo di E. D'Ors, *Du Baroque*, Gallimard, Paris 1936, trad. it., *Del Barocco*, Abscondita, Milano 2011.

<sup>12</sup> M. Heidegger, *Nietzsche*, op. cit., p. 125.

<sup>13</sup> P. Szondi, *Theorie des modernem Dramas*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1956, trad. it., *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Einaudi, Torino 2000, p. 5. La metafora è esplicitata da Szondi nell'ambito di un'analisi sulle estetiche storiche di Lukács (*Die Theorie des Romans*), Benjamin (*Ursprung des deutschen Trauerspiel*) e Adorno, contrapposte alle poetiche atemporali di Hartl e Staiger

<sup>14</sup> «Un dato di fatto è qualsiasi elemento costitutivo della conoscenza che rappresenta la materia prima in vista della formulazione di leggi e teorie», cfr. J. Losee, *A Historical Introduction to the Philosophy of Science*, Oxford University Press 1993, trad. it., *Filosofia della scienza*, il Saggiatore, Milano 2009, p. 120. Per I. Valent la filosofia è «amore della realtà» (cfr. Id., *Dire di no. Filosofia Linguaggio Follia*, in *Italo Valent – Opere* (da adesso IVO), Moretti & Vitali, Bergamo 2007-ss., vol. IV, p. 26, cit. in A. Tagliapietra, *Mutando Riposa. Italo Valent interprete di Emanuele Severino*, in «Il Pensiero. Rivista di Filosofia», 2/12 (2013), p. 121

<sup>15</sup> Ci riferiamo qui allo “slogan aristotelicamente polemico” che intende la filosofia del personaggio come “l’organo di una poetica intesa come filosofia prima”, cfr. A. Tagliapietra, *Postilla sulla filosofia del personaggio come organo critico per la storia delle idee*, in «Giornale Critico di Storia delle Idee», V (2013), p. 95.

<sup>16</sup> Intuizioni originarie come l’istanza metaforica (*in primis* quella per giustapposizione) e come quella appena abbozzata della forma-teatro aiutano a chiarire la presente, per noi fondamentale, affermazione fryana: «tutte le strutture verbali, di qualsiasi genere, possiedono un aspetto letterario [poetico], anche se non parliamo normalmente di letteratura» (cfr. N. Frye, *Il grande codice*, cit., p.93, ma analoga posizione è riscontrabile nel precedente *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press 1957, trad. it., *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Einaudi, Torino 2000). Allora, sulla base di ciò, l’oggetto della drammatologia si fa inusitato, i suoi confini labili, trasparenti – *dove finisce la filosofia, dove inizia la poesia?* – spalancando con ciò una vitale zona franca, aliena da ogni sterile settorialità e, con Lukács, da ogni idiotismo specialistico, dalla quale sarà possibile far fruttare fecondamente i guadagni effettuati dalla poetica critica fuori di essa. Saremo così gli aurei privilegiati che filosofano liberi, fuori dalla filosofia: poeti del pensiero del fuori...

<sup>17</sup> E. Canetti, *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte (1921-1931)*, Carl Hanser Verlag, München-Wien 1980, trad. it., *Il frutto del fuoco. Storia di una vita (1921- 1931)*, Adelphi, Milano 2013, p. 75.

<sup>18</sup> Ivi, p. 76.

<sup>19</sup> Parlando del pubblico delle conferenze, bramoso e ad ogni nuovo appuntamento sempre più avido dei *mythoi* che Kraus raccontava e che pur egli stesso era, così scriverà: «Erano sempre molte persone insieme che ridevano, e il loro era sempre un riso affamato. Non ci misi molto a capire: quella gente era venuta per un banchetto» (cfr. Ivi, p.80).

<sup>20</sup> Ivi, p. 83.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 75-76.

<sup>22</sup> Capire cosa la forma è e può essere veramente e non solo cogliere quello che essa esprime. Con ciò ci riferiamo a quel passo nietzscheano di *Der Wille zur Macht* in cui così tuona il filosofo: «Amano una forma non per ciò che è, ma per ciò che esprime» rimproverando, crediamo, un approccio poco metaforico e troppo metonimico dell’artista (cfr. F. Nietzsche, *Opere*, Adelphi, Milano 1964, vol. VIII, tomo I, p. 273)

<sup>23</sup> Cfr. J. Derrida, *Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, in «Critique» 230, luglio 1966, trad. it. come prefazione in A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968, p. XXXIV; cit. in Tagliapietra, *Il velo di Alceste*, cit., p. 40. Secondo Tagliapietra il tema della ripetizione dell’irripetibile è ciò che accomuna le poetiche di Rilke, Artaud e Derrida (cfr. Ivi, p. 41).

<sup>24</sup> F. Jesi, *La festa e la macchina mitologica*, in *Materiali mitologici*, Einaudi, Torino 1979, p. 94; cit. in A. Tagliapietra, *Il velo di Alceste*, cit., p. 76.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> A. Tagliapietra, *L’animale o la metamorfosi interdetta*, in «Giornale critico di Storia delle Idee», II (2010), p. 30.

<sup>27</sup> Uso qui il termine come sinonimo di processo di personificazione (cfr. A. Tagliapietra, *Gli altri che io sono. Per una filosofia del personaggio*, in «Giornale Critico di Storia delle Idee», IX (2013), p. 11) inteso come movimento (*Bewegung*) ontogenetico del soggetto (soggettivazione) attuato attraverso l’immedesimazione e la metamorfosi. E’ questo in generale il cardine dell’intera opera canettiana e l’asse portante della sua monumentale autobiografia.

<sup>28</sup> A. Tagliapietra, *Il velo di Alceste*, cit., p. 84.

<sup>29</sup> Qui la presenza intesa come *Mitsein*, come l’essere del *Dasein* legato fusionalmente all’apparire di ciò che appare, è precisamente «il punto di vista dell’immedesimazione che abolisce la separatezza necessaria alla rappresentazione per

istituirsi». Kraus indossando la maschera, «che [vela] il volto e l'”io” esteriore di chi la indossa», «consente la venuta, l'epifania della divinità». La maschera è dunque «quel “segno eminente della soglia” [ cfr. C. SINI, *Le arti dinamiche. Filosofia epedagogia. Figure dell'enciclopedia filosofica*, libro sesto, Jaca Book, Milano 2005, p. 48] che dà accesso all'alterità, per cui mascherarsi significa sempre, in qualche modo, (oltre)passare il segno e, di conseguenza, violare la sua norma basilare, quella sancita dal principio di non contraddizione» (cfr. A. Tagliapietra, *L'animale o la metamorfosi interdetta*, in «Giornale Critico di Storia delle Idee», II (2010), p.35). Capiamo ora, fichtianamente chiaro come il sole, perché la metamorfosi-immedesimazione sia *principio critico*; essa è *principio di crisi* perché dà luogo *alla* crisi e non, meramente, ad *una* crisi. La crisi delle crisi (squisitamente onto-gnoseologica), la crisi assoluta e l'assoluta crisi è quella *inscenata* dal principio di metamorfosi: esso infatti trasgredisce, sovverte, scardina l'aristotelico *principium firmissimum* (*Metafisica*, IV, 1005 b, 15-20), il più saldo dei principi, quello di non-contraddizione (per l'aporia dell'*elenchos* cfr. la robusta lettura metafisico-ontologica di M. Donà, *L'aporia del fondamento*, Mimesis, Milano 2008). La metamorfosi-immedesimazione è dunque l'evento critico-conflittuale *par excellence*, come eventi critici in Tucidide furono le quattro battaglie che determinarono la caduta nella polvere, nel corso della guerra, della potenza persiana; eventi critici nel senso di rotture-risemantizzazioni decisive (qui il significato dei *conflitti* è quello che, fatte le distinzioni del caso, adotterà pure Montesquieu per delineare il quadro generale della narrazione storica). E' risaputo poi che la filosofia politica tucididea, che assume a tratti i contorni di una vera e propria *Realpolitik*, sia fortemente influenzata dall'antropologia fisiologica ippocratea. Infatti proprio Ippocrate ci offre la sponda per un'ulteriore affinamento della nozione di criticità del movimento metamorfico. *Krisis* in Ippocrate e la sua scuola è la fase critica del morbo, ove giunge ad un esito dirimente la battaglia per la vita e la morte, come avviene nell'immedesimazione-metamorfosi: il movimento di *mascheramento smascherante* e *mascheramento mascherante*, il gioco delle parti in cui il processo, infinito, di soggettivazione consiste è scandito proprio da esiti finali, culminanti in cui s'evince il passaggio decisivo da un personaggio all'altro, da una maschera all'altra; non essendo altro la verità che maschera di maschere. Cfr. per il concetto di *krisis* in Ippocrate e Tucidide ancora R. Koselleck, *Il vocabolario della modernità*, op. cit., cap. V, *Crisi*. Il doppio movimento interno all'immedesimazione-metamorfosi lo deduciamo dalla lettura tagliapiettriana di Karl Kerényi, che intendeva la maschera come il mezzo per dar luogo ad un'unificazione trasformatrice (*verwandelnde Vereinigung*) intesa come processo sostanzialmente bi-polare: si descrive infatti una polarità negativa (il *mascheramento smascherante*) che eliminando ogni limite divisorio porta all'emersione di ciò che si tiene celato, e una positiva (il *mascheramento mascherante*) in cui il mascherato viene ad identificarsi col nascosto emerso (cfr. A. Tagliapietra, *L'animale o la metamorfosi interdetta*, op. cit., p. 34).

<sup>30</sup> A. Tagliapietra, *Il velo di Alceste*, cit., p. 78.

<sup>31</sup> J.-J. Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles* (1758), trad. it., *Lettera a d'Alembert sugli spettacoli*, La Nuova Italia, Firenze, p. 89; cit. in A. Tagliapietra, *Il velo di Alceste*, cit., p. 75.

<sup>32</sup> A. Artaud, *Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste)*, in «Nouvelle Revue Française» (1932), trad. it., *Il teatro e il suo doppio*, p. 204; cit. in A. Tagliapietra, *Il velo di Alceste*, p. 68.

<sup>33</sup> D'altro canto il magistero della filosofia ricoeuriana avrebbe molto da dire sulla natura di questa *identità narrativa* che anche noi, coi nostri mezzi, andiamo qui analizzando. Il processo di metamorfosi infatti, se si cercassero le radici metafisiche dello stesso, potrebbero essere scorte nei caratteri di quell'*ipseità* che dice la propria irriducibilità, e anzi la sua perenne trascendenza verso il non-identico, rispetto alla morta medesimezza (*idem*) riconducibile all'identità dell'identità cosale, cfr. per ciò: P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Editions du Seuil, Paris 1990, trad. it., *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 2011.

<sup>34</sup> Cfr. la splendida definizione borgesiana dei personaggi come «apparenze future» in J.L. Borges, *Otras Inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires 1960, trad. it., *Altre inquisizioni*, Feltrinelli, Milano 1973, p. 166.

<sup>35</sup> A. Tagliapietra, *L'animale o la metamorfosi interdetta*, cit., p. 27.

<sup>36</sup> Ivi, p. 33.

<sup>37</sup> I. Valent, *Essere Apparire Sembrare. Riflessi e riflessioni dal pensiero di Emanuele Severino*, in IVO, vol. V, cit., pp. 201-202; cit. in A. Tagliapietra, *Mutando Riposa. Italo Valent interprete di Emanuele Severino*, cit., p. 115.

<sup>38</sup> I. Valent, *Essere Apparire Sembrare*, cit., pp. 201-202; cit. in A. Tagliapietra, *Mutando Riposa*, cit., p. 115.

<sup>39</sup> Su questo tema preziosissimo è il contributo valentiano che, raffinato lettore di Hegel, era al contempo memore della lezione del neoscolastico Bontadini nonché di quella severiniana.

<sup>40</sup> I. Valent, *L'identità come relazione*, in Id., *Asymmetron*, IVO, vol. V, p. 258; cit. in A. Tagliapietra, *Mutando Riposa*, cit., p. 118.

<sup>41</sup> I. Valent, *L'identità come relazione*, cit., p. 258; cit. in A. Tagliapietra, *Mutando Riposa*, cit., p. 118.

<sup>42</sup> I. Valent, *L'identità come relazione*, cit., p. 258; cit. in A. Tagliapietra, *Mutando Riposa*, cit., p. 118. In questo senso crediamo che la drammatologia possa orientarsi proficuamente sulla base dei presupposti sui quali il progetto della valentiana *micronologia* avrebbe dovuto basarsi: «microntologia [...] nel senso che non c'è nessun evento che non si disponga per virtù propria in una peculiarità di significato, nel vigore elementare e insieme metamorfico di un "qui". Ma microntologia anche come ontologia del remoto, dell'avverso-diverso, dell'improbabile [...]: di tutto ciò che insieme si ritiene minore nella capacità di realtà», cfr. I. Valent, *Dire di no*, cit., p. 26; cit. in A. Tagliapietra, *Mutando Riposa*, cit., pp. 118-119.

<sup>43</sup> Viene qui in mente, a proposito del metaforico, la lucidissima definizione che diede Blumenberg lettore di Husserl. Egli definì la metafora, in quell'inestimabile *Sguardo su una teoria della inconcettualità* in appendice a *Schiffbruch mit Zuschauer*, come «dissonanza» (cfr. H. Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1979, trad. it., *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, il Mulino, Bologna 1985, p. 116). E' in questa prospettiva *schönbergiana* allora che leggeremmo quel celebre e abusatissimo passo del *Simposio* platonico (215a 6-b 3) in cui Socrate, metafora dissonante della crisi-conflitto, è rappresentato come prossimo ai Sileni messi in mostra nei laboratori di scultura che, «se vengono aperti in due, mostrano le immagini degli dei che nascondono al loro interno (*hoi dicháde dioichthéntes phainontai éndothen agálmata écbontes theón*). Stesso *leitmotiv* riscontriamo nell'asprezza dissonante dello schiudersi-svelarsi del vero (*alétheia*) espresso dall'etimologia socratica (*Cratilo*, 421b 3) come «l'agitazione degli dei (*theia ále*)». Per la lettura tagliapiettriana dei luoghi citati cfr. A. Tagliapietra, *il velo di Alceste*, op. cit., il § *Essere un dio in Dioniso dio del teatro*.

<sup>44</sup> A. Tagliapietra, *Mutando Riposa*, cit., p. 123.

<sup>45</sup> *Ibidem*. Felicissima è qui la consonanza col pensiero di N. Frye che intende per etica «non una comparazione retorica di fatti sociali a valori predeterminati, ma la coscienza della presenza della società. Come categoria critica questo sarebbe il significato della presenza reale della cultura nella comunità» (cfr. *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press 1957, trad. it., *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Einaudi, Torino 2000, p. 36), cultura intesa come «visione totale di possibilità» (cfr. Ivi, p. 166). La definizione fryana di cultura è cardinale nel saggio di A. Tagliapietra, *Gli altri che io sono. Per una filosofia del personaggio*, in «Giornale Critico di Storia delle Idee», V (2013), cfr. p. 8.

<sup>46</sup> A. Tagliapietra, *Mutando Riposa*, cit., p. 124.

<sup>47</sup> I. Valent, *Dire di no*, cit., p. 202; cit. in A. Tagliapietra, *Mutando Riposa*, cit., p. 125.

<sup>48</sup> A. Tagliapietra, *Il velo di Alceste*, cit., p. 57.

<sup>49</sup> A. Tagliapietra, *L'animale o la metamorfosi interdotta*, cit., p. 30

<sup>50</sup> E' l'essere uomo e al contempo attore, maschera e soggetto, luogo in cui l'essere e il sapere permangono ancora scissi.

<sup>51</sup> I. Valent, *L'etica della possibilità* (postumo 2002), ora in IVO, vol. VI, cit., pp. 328-329; cit. in A. Tagliapietra, *Mutando Riposa*, cit., p. 128. E' questo, crediamo, il sapere di cui si fecero portatori i cantori del mito Ovidio e Apuleio ma di cui pure ci narra l'arcana sapienza eraclitea raccontando del personaggio del *lógos*, il quale fa la propria comparsa all'orizzonte della storia della cultura nella forma radicalmente dialettica del *pánta diá pánton*, del tutto attraverso tutto (cfr. fr. 10 DK, ma cfr. pure il fr. 93 DK e il fr. 32 DK). Istanza dipinta splendidamente nelle parole valentiane: «la metamorfosi – il trascolorare e il proliferare delle forme – è lo stesso oziare del tutto nella sua molteplicità e contrastività: “mutando riposa” [*metabállon anapañetai*] (fr. 33)», cfr. I. Valent, «A prezzo della vita». *Sulla follia della volontà*

(2000), in IVO, vol. VI, cit., p.306. Per la lettura di A. Tagliapietra dei frammenti eraclitei citati cfr. *Mutando Riposa*, cit., pp. 130-131.

<sup>52</sup> A. Artaud, *Sur le théâtre balinais*, in *Nouvelle Revue Française* (1931), trad. it., *Il teatro e il suo doppio*, op. cit., p. 176.

<sup>53</sup> E. Canetti, *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend* (1977), trad. it., *La lingua salvata. Storia di una giovinezza*, Adelphi, Milano 2013, p. 205.

<sup>54</sup> A. Tagliapietra, *L'animale o la metamorfosi interdetta*, cit., p. 35; il riferimento è al discorso tenuto a Monaco nel gennaio 1976 da E. Canetti, che titola *La missione dello scrittore*, in Id., *Das Gewissen der Worte*, Carl Hansen Verlag, München-Wien 1976, trad. it., *La coscienza delle parole. Saggi*, Adelphi, Milano 1984.

<sup>55</sup> F. Nietzsche, *Also Sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, trad. it., *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Adelphi, Milano 2010, p. 347.

<sup>56</sup> A. Tagliapietra, *Il velo di Alceste*, cit., p. 52.

<sup>57</sup> «*La confiance que le poète fait naturellement – et nous invite à faire – au monde*», Stevens apprezzava molto l'osservazione, come non manca di notare F. Kermodé, op. cit., p. 100.

<sup>58</sup> Abbiamo scelto in questa sede di soffermarci sulla forma-teatro - nel senso generalissimo di *mimesis* del gesto - per delinearne l'oggetto e il campo d'applicazione, mostrando così l'urgenza di un approccio come quello drammatologico. Abbiamo poi analizzato più approfonditamente la forma-teatro cogliendola in una delle sue possibilità d'esistenza: il teatro come *drâma*. Non abbiamo avuto il tempo di soffermarci a dovere sull'ulteriore modalità d'esistenza della forma-teatro: il teatro come *théatron*. Esso è il teatro della teologia della scrittura, della «superstizione dei testi» (cfr. A. Artaud, *En finir avec les chefs-d'oeuvre*, in *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 195; cit. in A. Tagliapietra, *Il velo di Alceste*, cit., p. 37) in cui il gesto drammaturgico è immagine di un testo (cfr. per la struttura concettuale dell'immagine il *Sofista* di Platone) e la rappresentazione è spettacolo, mera ripetizione macchinica dell'«evento accaduto del testo» (cfr. A. Tagliapietra, *Il velo di Alceste*, cit., p. 37). *Théatron* è dunque la *rappresentazione* del simulacro che, congruente col modulo platonico di copia e paradigma, dipendendo da un originale (testo) possiede in altro la sua essenziale proprietà. L'eteronomia che dunque *inscena* il simulacro configura il simulacro in quanto tale «anche senza che sia necessario postulare l'esistenza di un originale», in questo senso allora sarà fatale «differire della differenza» (cfr. Ivi, p. 38). La copia-simulacro è quindi il darsi doppiamente inautentico della presenza (non è presenza dell'originale, ma pure essa non è mai presenza-di-sé) che la configurerà come perenne rinvio all'assenza. Il simulacro è dunque penuria, irredimibile languore nostalgico, spettacolo del nulla che col suo rostro ieratico-metonimico squarta le ebbre carni dionisiache, spalancando uno iato fra vita e rappresentazione. L'esito ideologico è quindi chiaro: operare una strategia dilatoria-anestetizzante, desensibilizzante (rinvenibile, tra l'altro, in talune posizioni teoriche di Goethe e Diderot) che sia togliimento del conflitto e naturalizzazione dell'esistente a mezzo dell'interdizione del principio di metamorfosi, avente come risultato l'ossificazione della *mimesis* nell'esiziale gesto della rappresentazione non creatrice. Detto ciò, lo sforzo teoretico-descrittivo alla base di questo lavoro è consistito quindi nell'evidenziare come le due modalità della forma-teatro, *théatron* e *drâma*, possano essere utilizzate come categorie per un'ermeneutica culturale che, per i mezzi e gli obiettivi analitici che si propone, abbiamo indicato qui, mutuando il termine da Tagliapietra, col nome di drammatologia. A tal proposito, crediamo di aver mostrato la fecondità ermeneutica di almeno una delle categorie, mettendo in evidenza il suo *valore d'uso* fuori dall'ambito tecnicamente teatrale (per cui una conferenza di Kraus può essere un evento assoluto-fusionale alla maniera del teatro come *drân* ecc.). Stessa valenza ermeneutica, *ça va sans dire*, avrà la categoria di *théatron*: l'acerrimo nemico del realismo caravaggesco, Poussin, potrebbe esser preso ad esempio per questa modalità della forma-teatro; identica cosa potrebbe dirsi per Corneille e Racine, fautori dell'imborghesimento del dramma antico con la loro astrattezza gelido-trascendentale, epigoni, si direbbe, troppo mortalmente ligi alla «cineseria königsberghese» (cfr. F. Nietzsche, *Der Antichrist* (1888), trad. it., *L'Anticristo*, Adelphi, Milano 1970, § 11, pp. 176-177).