

Il teatro secondo Badiou

L'evento del pensiero tra eterno testuale e istante scenico

Francesco Chillemi

Alain Badiou, *Rapsodia per il teatro. Arte politica evento*, a cura di Francesco Ceraolo, Pellegrini, Cosenza 2015.

Otto saggi di Badiou sul teatro, scritti tra il 1990 e il 2014, formano il *corpus* di questo volume. La *Parte Prima* consta di due testi: nel primo, *Gloria del teatro nei tempi oscuri* (2014), il filosofo denuncia la crisi in cui versa il teatro contemporaneo fin dagli anni Ottanta, accenna alla sua breve esperienza come drammaturgo e ricorda la preziosa amicizia con il regista teatrale Antoine Vitez. Il saggio funge da introduzione alla nuova edizione del secondo testo, *Rapsodia per il teatro* (prima edizione: 1990), che costituisce evidentemente il cuore dell'intera raccolta. La *Parte Seconda* include altri sei contributi: due marcatamente teoretici (III. *Matematica, estetica, arte*, 2012; IV. *Teatro e filosofia*, 2000), due di tipo programmatico (V. *Dieci tesi sul teatro*, 1995; VI. *Antitesi del teatro*, 1995) e due specificamente mirati ad indicare la dimensione politica del teatro (VII. *Teatro e politica nella Commedia*, 1998; VIII. *Il destino politico del teatro*, 2001).

Nella presentare la raccolta, il curatore Francesco Ceraolo si premura di avvertire il lettore: se la posta in gioco è inequivocabile – ovvero, la ridefinizione della teoria del teatro e della sua relazione con la prassi teatrale – la riflessione badiouiana non lo è affatto. Secondo Ceraolo, un profondo equivoco può facilmente sorgere, per via dell'evidente incompatibilità *tra* l'ontologia dell'evento teatrale elaborata dal filosofo e la svolta anti-testuale e performativa operata dal cosiddetto «teatro postdrammatico» (Hans-Thies Lehmann, 1999). In effetti, non solo Badiou individua nel referente testuale una delle tre condizioni elementari del teatro (laddove il pubblico e gli attori costituiscono le altre due) ma riserva dignità creativa alle sole figure del drammaturgo e del regista. Infatti, «l'evento scenico [...] esige la congiunzione di due artisti: lo scrittore di teatro e il regista; un attore o un'attrice sono, alla fine, *il mezzo etico di due proposizioni artistiche*» (*Rapsodia LXIII*). Tutt'al più, l'attore è colui che «esibisce sulla scena l'evaporazione di ogni essenza stabilita» (*Rapsodia LXIV*).

Di primo acchito, simili affermazioni indurrebbero a ritenere che la teoresi di Badiou, d'ispirazione scopertamente platonica, faccia del teatro un mero oggetto della speculazione filosofica o al massimo un prezioso strumento esplicativo dell'*idea* custodita

nel testo. Si tratterebbe insomma di una posizione retroguardistica, assimilabile a quella dei tutori del testo a monte o dei fautori del teatro di regia. Tuttavia, l'argomentazione di Badiou si rivela ben più complessa e articolata. Anzitutto, come precisa Ceraolo, «la riflessione sul teatro emerge come un momento fondativo ed esplicativo della speculazione filosofica di Badiou» (*Per un'inetestica del teatro*). Inoltre, il teatro si afferma come *locus* ove verità molteplici si costituiscono. Infatti, insiste giustamente Ceraolo, «[se] è attraverso la filosofia che il teatro riscopre la sua vera essenza "alta", è circoscrivendo il ruolo rispettivo della teoria e della prassi teatrale che, a sua volta, il filosofo perimetra l'estensione originaria dell'agire speculativo: [...] l'apprensione, per mezzo dell'atto del pensiero, dell'esistenza delle verità non come sapere assoluto ("la Verità"), ma come i modi molteplici della produzione e rappresentazione della vita autentica» (*Per un'inetestica del teatro*). In accordo alla nozione di inetestica,¹ in *Rapsodia per il teatro* l'operazione di Badiou non intende sviluppare un discorso teorico sul teatro (un pensiero sull'*oggetto teatrale*) ma è tesa a legittimare il teatro come procedura veritativa. In quanto arte capace di produrre *eventi*, il «Teatro» – il vero teatro, opposto al «teatro di boulevard» – sa trasformare la generica «folla», di mallarmeana memoria, in un corpo spettatoriale dotato di una rigenerata consapevolezza intellettuale ed etica rispetto al proprio tempo. Ed è proprio nella relazione che il teatro intrattiene con il tempo che vanno rintracciate la peculiarità e la potente unicità del *medium*. Diversamente da altre arti, come il cinema (atemporale e di per sé autonomo da ogni presenza spettatoriale) e la letteratura (immortale e inerente alla sola sfera individuale), il teatro sa farsi luogo pubblico della coesistenza scenica di eternità e istante. Il teatro sarebbe in ciò isomorfo della politica, con la quale condivide una certa analogia degli elementi basilari («analitica») e, soprattutto, l'evenemenziale accadere («dialettica»)². Infatti, l'eternità dell'idea accomuna il testo drammatico

¹ Badiou spiega: «per "inetestica" intendo un rapporto della filosofia con l'arte che, conscio del fatto che l'arte è in sé produttrice di verità, non pretende affatto di farne un oggetto della filosofia. Al contrario della speculazione estetica, l'inetestica descrive gli effetti strettamente intrafilosofici prodotti dalle singole opere d'arte. A teatro si tratta di fare un'esperienza d'incontro con l'idea che è esplicita, pressoché fisica» (Alain Badiou, *Petit manuel d'inhéthique* [1998], trad. it. *Inestetica*, a cura di L. Boni, Mimesis Edizioni, Milano 2007, p. 10).

² «Chiamiamo *analitica* del teatro quello che concerne l'insieme dei sette elementi già citati. Chiamiamo *dialettica* del teatro lo specifico fatto che occorra uno *spettatore*, convocato nel tribunale di una *moralità*, sotto l'occhio vigile dello *Stato*. Direi che lo scopo di questo feuilleton concettuale, di cui sto anticipando la trama, è scoprire, qui e ora, la natura *generica* del teatro, ovvero ciò che, attraversando i suoi elementi (analitica), nella circostanza evenemenziale della sua sfida (dialettica), può produrre verità. L'assemblaggio produttivo degli elementi dell'Analitica è (o no) l'evento al quale seguono delle verità, per la diagonale delle figure della Dialettica» (*Rapsodia XVII*).

e la visione politica ideale, mentre il transeunte caratterizza tanto l'impermanente singolarità della messa in scena quanto la contingente situazione dello Stato.³

Ciò però non significa suggerire romanticamente che la politica sia un teatro; piuttosto è vero il contrario: «il teatro [...] rappresenta, nel circolo della sua ripetizione provvisoria, le componenti intrecciate della politica. Il teatro è il ri-annodamento figurativo della politica, al di là del suo specifico soggetto» (*Rapsodia XV*). Letto in questa chiave, il momento scenico della rappresentazione di un'idea testuale ha due conseguenze rilevanti: innanzitutto realizza «un incontro con l'eterno, e procede così alla spiegazione percettiva dell'istante come istante del pensiero»; in secondo luogo, grazie a questa presa di coscienza «saremmo più capaci di orientarci nel tempo tanto più abbiamo sperimentato l'istante come pensiero» (*Rapsodia LXXIX*). In altri termini, la rappresentazione, nel mettere in questione lo *status quo* (politico) sulla scena, opera un taglio sul fluire del tempo indistinto. Se vissuta e intesa appieno, l'esperienza teatrale scuote e indirizza gli Spettatori; dotati di una nuova, disincantata lucidità, essi possono ora abitare attivamente il proprio presente, secondo il senso di una rinnovata temporalità.⁴

Va precisato che tutto ciò può realizzarsi grazie allo scarto temporale esistente tra lo stato di cose che viene rappresentato e lo stato (o Stato) presente di cui il momento teatrale è manifestazione. Come affermato dal filosofo, «c'è una legge distorta che caratterizza la scena: in quanto forma dello Stato, il teatro non può che mostrare un "altro stato" di cose rispetto a quello di cui è forma. Il teatro *distanza* lo Stato che mostra, perché questo disvelamento è informato, messo in forma, a partire dallo Stato stesso» (*Rapsodia XXXV*). Allora, prosegue Badiou, «il teatro, che è una

³ «Dunque: luogo, testo, regista, attori, scenografia, costumi, pubblico sono gli elementi deducibili *a priori* del teatro. Mentre le organizzazioni, i referenti testuali, i pensatori, i nomi propri, lo Stato, i punti di vista opposti, le masse evenemenziali, sono gli ingredienti obbligatori di una situazione politica. Questi ingredienti non si realizzano in un'effettiva politica se non attraverso la fedeltà a un evento. Non ci autorizzano dunque a rappresentare la politica come qualcosa di permanente. La politica è qualcosa che *accade*, di tanto in tanto. Essa comincia e poi finisce. Ed egualmente, considerando che una produzione teatrale esige la presenza simultanea e ordinata dei sette elementi, non risulta – considerazione banalmente essenziale – che uno spettacolo teatrale abbia un inizio e una fine. La rappresentazione *accade*. È un evento circoscritto. Non può esistere un teatro permanente» (*Rapsodia XIII*).

⁴ Come vedremo, la teoria dell'esperienza teatrale ora solo tratteggiata presenta, più o meno sottotraccia, elementi chiave dell'intero sistema di pensiero del filosofo. Per esempio, nel saggio *Matematica, estetica, arte*, Badiou indica quattro tendenze (platonica, nietzscheana, aristotelica e wittgensteiniana) che declinano in modi tra loro inconciliabili il rapporto e la gerarchia tra la forma artistica e quella matematica. Tuttavia, sostiene il filosofo, capita che il corso della storia sia attraversata da accadimenti epocali, la cui forza d'impatto «provoca o impone un rovesciamento così complessivo da far fondere nel tempo le tendenze che abbiamo distinto». Si tratta, proprio come nella fattispecie dell'evento teatrale, di momenti di vero sconvolgimento della situazione data, tali da «spazzar via le opposizioni soggettive sulla relazione tra arte e scienza. [...] È quello che si chiama un evento delle forme, o un evento del rapporto tra le forme e il loro regime, ovvero l'idea che le orienta».

forma dello Stato, dice ciò che questo Stato *dovrà essere* nel racconto del passato a cui esso si presta. Impossibilitato a ritornare sul presente che esso stesso genera, il teatro stabilisce il futuro anteriore di uno stato di cose, mettendolo a distanza, come richiesto dal presente del suo operare. Il teatro *esegue* il pensiero del tempo al passato» (*Rapsodia XXXVII*).

Il teatro dunque esibisce l'illuminante iato tra il rappresentato e la rappresentazione. Questo iato mostra al pensiero uno spazio di libertà e apre alla possibilità di un'azione futura mirata a sovvertire lo stato presente, finalmente riconosciuto in tutta la sua provvisorietà. «Il teatro, infatti, rappresenta: *rappresenta la rappresentazione*, non la presentazione. [...] È la cerimonia di tutte le cerimonie. [...] Autorizza se stesso a rappresentare la rappresentazione; dell'Idea, dunque (in senso platonico). Tutto il teatro è teatro delle Idee» (*Rapsodia XXXIV*). Affiora qui uno dei capisaldi dell'intero pensiero badiouiano, l'*idea* – da intendersi come «modo attraverso cui l'ente-soggetto entra in contatto, diviene partecipe, del processo di costruzione di una verità, che si dispiega a seguito di un evento, e che ha il potere di riconfigurare interamente quella soggettività e l'orizzonte storico a cui essa appartiene» (*Rapsodia XVI*, nota 18). Allora, la prassi del vero teatro si pone come «un'inchiesta sulla verità, di cui lo Spettatore è il soggetto evanescente».

I saggi programmatici, *Dieci tesi sul teatro e Antitesi del teatro*, esplicitano i termini di questa relazione cruciale tra idea e teatro. Quando l'evento teatrale davvero accade, esso produce un'«idea-teatro», la quale per sua stessa natura non può che compiersi sulla scena. L'*idea-teatro* è infatti il compimento di quell'idea che l'eternità del testo drammatico tiene in uno stato di incompletezza. Così, «l'arte teatrale è senza dubbio la sola capace di completare un'eternità attraverso ciò che a essa manca di istantaneo. Il teatro si muove dall'eternità verso il tempo» (*Dieci tesi 1*). Tramite la messinscena, le idee-teatro separano «ciò che è unito e confuso» e agiscono da «chiarimento pubblico della Storia o della vita» (*Dieci tesi 2*) nella misura in cui sanno pensare come eventi il desiderio e il potere (*Dieci tesi 3*). È chiaro allora che le idee-teatro non vanno scambiate per un'interpretazione dell'*idea testuale* ma originano da un singolare e istantaneo completamento scenico della *stessa* (*Dieci tesi 4*).

Infatti, il completamento dell'*idea testuale* non può prescindere da quel coefficiente di casualità che pervade ogni singola messinscena (*Dieci tesi 5*). Parte di questa imprevedibilità, necessaria al dispiegarsi dell'evento, è determinata certamente dal pubblico: esso non dovrebbe mai essere «una comunità, una sostanza pubblica, un insieme coerente» ma al contrario un campione «dell'umanità nella sua stessa inconsistenza, nella sua varietà infinita» (*Dieci tesi 6*). Perciò, non sarà un buon critico chi ridurrà l'«accadimento multiforme» di un'idea-teatro a un messaggio «troppo ristretto, troppo comunitario, troppo caratterizzato socialmente»; un buon critico sarà invece chi, in quanto colto rappresentante di un pubblico *generico*, esorterà

i lettori a vivere la successiva serata come una nuova ‘prima’ la cui idea virtuale chiede di essere completata. (*Dieci tesi 7*). Il teatro deve possedere un’inclinazione propositiva, deve farsi occasione non di riflessioni sul tragico ma di vivaci invenzioni comiche e satiriche, che «trasformi[no] in idee-teatro tutto ciò di cui la scienza popolare è capace» (*Dieci tesi 8*). Per far ciò, il teatro deve «ricomporre sulla scena delle situazioni viventi, articolate a partire da alcuni dei suoi tipi essenziali» (*Dieci tesi 9*) e mantenere così viva la sua vocazione evenemenziale-trasformativa di produrre idee «di cui [il pubblico] non sospettava affatto l’esistenza» (*Dieci tesi 10*). In *Antitesi del teatro*, rispondendo alle obiezioni mossegli dal critico teatrale Bruno Tackels (*Dix répliques de théâtre – Réponse à Alain Badiou*, 1995), Badiou approfondisce ulteriormente la sua teoria dell’idea-teatro. Le accuse di Tackels riguardano essenzialmente il platonismo badiouiano, da cui discende una teoria ideologica che, riducendo il teatro a mero luogo di manifestazione dell’idea, eclisserebbe le basi del *medium* stesso: l’attore e il suo saper mostrare, tramite la visibilità scenica del corpo vivente, la tragica incombenza della morte. Il filosofo replica innanzitutto rivendicando l’ascendenza platonica del suo pensiero⁵ e muovendo a sua volta una sferzante critica nei confronti dell’antiplatonismo imperante (da Nietzsche a Heidegger, passando per Adorno, fino al filosofo analitico Carnap), che vorrebbe bandire ogni affermazione, ogni idea.

Non sorprende perciò che «l’avversario» Tackels promuova una visione del teatro come dimensione del simulacro, della menzogna e della maschera – di cui l’attore è emblema e incarnazione. L’essenza del teatro, ripete il filosofo, è invece il pensiero a cui esso apre in quanto evenemenziale procedura veritativa. Ritorcendo contro Tackels l’accusa di platonismo (ma limitatamente alla concezione del teatro), Badiou sostiene che «l’errore di Platone sia stato di essersi limitato – come l’avversario – a una fenomenologia superficiale della parvenza teatrale; di non essersi accorto che la pratica teatrale [...] iscrive *immediatamente* il suo casuale complemento poetico. E che in tal modo, come diceva Vitez, ogni vero teatro è un teatro delle idee». E ancora: «evocare il simulacro o la menzogna non può aiutare a definire il teatro, nemmeno in quanto pura presenza. [...] [S]e ci si approssima all’illusione, ci si trova ancora al punto indistinto tra un processo di verità e il suo inevitabile doppio sofisticato. Superare questa indistinzione, in cui il teatro oggi invece tende a ristagnare,

⁵ La teoresi di Badiou sviluppa un (volutamente paradossale) *platonismo del molteplice* – per cui l’essere in sé è molteplicità pura, perfettamente conoscibile dall’idea matematica e dalla cantoriana teoria degli insiemi, mentre l’evento, di cui la filosofia è chiamata a occuparsi, è molteplicità generica che irrompe nella situazione iniziale regolata e si pone come supplemento casuale, capace di rompere l’ordine dell’essere e avviare una procedura singolare. Da quest’ultima scaturirà una verità a sua volta molteplice, che entrerà a far parte della situazione come innominabile presentazione, fondamentale inconsistenza (si veda Alain Badiou, *Manifesto per la filosofia*, t Cronopio, Napoli 2008).

esige un punto di ancoraggio, o di arresto, invariabilmente composto da un duplice rapporto: quello con l'evento e quello con l'eternità».

Così, contro la sostituzione, tipicamente contemporanea, dell'eternità con la *morte* – mostrata attraverso i corpi dinamici degli attori – Badiou asserisce: «a teatro bisogna mostrare i vivi – l'affermazione vivente di idee disperate, di desideri indistruttibili – anche attraverso il simulacro della morte». Similmente, se Tackels fa della tragedia la cifra del fatto teatrale stesso in quanto testimonianza della finitezza, il filosofo esalta la semplicità politicamente esemplare di quei personaggi diagonali che solo la commedia sa tipizzare (del resto, il legame tra politica e commedia è al centro dei due saggi conclusivi della raccolta, *Teatro e politica nella Commedia* e *Il destino politico del teatro*). Infatti, «il dimenticato», «lo schiavo», «il domestico» veicolano la pulsione ribelle contro la paralizzante rassegnazione a un destino immutabile e possiedono la forza di svelare «nel simulacro ciò che di beffardo ed esilarante esiste nei poteri stabiliti». Contro ogni costruzione e decostruzione del mito, contro quel residuo sacrale in forma laica che è il simulacro teatrale, «il comico [...] mostrerà la derisione di ogni trascendenza. Aprirà la via per un teatro realmente ateo. Quello che nessun brivido della finitezza, nessuna messinscena dell'essere-per-la-morte, nessuna discesa visibile di angeli sulla scena ci darà mai».

A Badiou preme insomma salvaguardare la «potenza affermativa» e propulsiva dell'atto scenico: «il teatro materializza il fatto che il pensiero inizia secondo questa massima: per quanto estrema e dimenticata possa essere la situazione, lì c'è qualcosa invece del nulla». Contro l'esaltazione dell'attore e «il culto della ripetizione», si ribadisce che «né l'attore né la recitazione sono sufficienti, quando l'orientamento della pratica teatrale non è *issato* dal poema, e non è *messo in opera* dai maestri del teatro che sono i registi [...]. Sono il pubblico, il poeta e il regista i veri detentori dell'idea-teatro, di cui l'attore è la presenza pura, la mediazione». In tal senso, della lezione di Brecht merita di essere recuperata la «visione del legame tra la scena e il pubblico».

Ciononostante, leggere la proposta badiouiana come riproposizione del progetto esplicitamente didattico del teatro brechtiano sarebbe del tutto fuorviante. A chiarire questo punto serve il saggio *Teatro e filosofia*. Vengono qui individuate tre categorie dell'«apprensione filosofica dell'arte»: quella «dialettica», quella «classica» e quella «romantica». Nessuna di esse riesce, secondo il filosofo, a non fraintendere il carattere essenziale del teatro: il suo darsi come autonoma fonte di verità insieme eterne, singolari e universali. L'apprensione «didattica», esemplificata nel Novecento dalle figure di Brecht e Sartre, ritiene che l'arte, *in primis* il teatro, appartenga al registro della pura apparenza e non faccia che spacciare per verità ciò che ne è solamente un simulacro. Per questa ragione, «la filosofia istituisce una didattica teatrale attraverso la critica e la rettifica degli equivoci e delle imposture del teatro stesso». Badiou lamenta che questa visione presuppone una verità oggettiva ed esterna (il materialismo storico e dialettico, nel caso del marxismo di Brecht), che la rappresentazione

avrebbe il compito ancillare di rendere visibile. Ma il teatro «non può essere ridotto al testo, benché lo presupponga», precisa Badiou.

Dal canto suo, l'apprensione «classica» di matrice aristotelica, esemplificata nel nostro tempo dalla psicanalisi freudiana e poi lacaniana, relega il teatro alla categoria della verosimiglianza, dell'immaginario. Secondo questa declinazione, al teatro è stata assegnata una funzione prima catartica poi terapeutica. Così il teatro è stato inteso come «una sorta di breve terapia psicanalitica» e, parallelamente, «la terapia stessa è presentata come la scena di una dislocazione». Questa concezione si è tradotta nel teatro contemporaneo in «una sorta di psicologizzazione sofisticata della drammaturgia» (ravvisabile, per Badiou, nel teatro di Eugene O'Neill, come risultato “alto”, e in quello di Harold Pinter, come degenerazione borghese).

Al contrario, l'apprensione «romantica» sostiene che «solo l'arte sia capace di produrre verità concrete» e inscena «il dramma dell'Idea sofferente, della crocifissione finita dell'infinito». Badiou contesta all'ermeneutica heideggeriana (identificata come la rielaborazione novecentesca di tale concezione dell'arte) l'aver identificato la verità dell'arte con la sola, limitata capacità di «rappresenta[re] l'assoluto caduto nella finitezza della scena», mancando così di riconoscere nel gesto poetico-teatrale il carattere di una singolarità irriducibile a qualsivoglia finitezza.

Infine, il filosofo avanza la propria formulazione del rapporto tra filosofia e arte. L'apprensione «immanentista» si può riassumere in quattro punti: il teatro è un *completamento* di un'idea testuale che in sé è da intendersi come pura virtualità («dimensione evenemenziale della verità teatrale»); l'incontro tra eternità e istante genera «un tempo artificiale» («dimensione sperimentale della verità teatrale»); la presenza del pubblico è componente necessaria dell'evento teatrale («dimensione quasi-politica della verità teatrale»); il contesto storico della *pièce* assume sulla scena una profondità atemporale che chiarifica la posizione degli spettatori nella Storia («funzione amplificante della verità teatrale»).

Da ciò segue una chiarificazione finale del rapporto tra «teatro e verità, e quindi filosofia». Badiou conclude infatti che, definita ciascuna verità come ciò che è insieme *eterno* (indipendente dal tempo storico), *singolare* (antidogmatico) e *universale* (antirelativista), «il teatro rende [...] le figure della soggettività contemporanea in preda alle verità del proprio tempo. Alle verità, e non alle opinioni. Qui risiede la forza del vero teatro. Il falso teatro, che io chiamo il “teatro”, non conduce a nessun incontro con l'eternità, perché fa appello a semplici e volgari opinioni; non ha alcuna universalità, perché si rivolge a un pubblico pre-costituito attorno alle proprie opinioni, il più delle volte vergognosamente reazionarie».

In conclusione, la riflessione di Badiou sul teatro si distingue per indubbia originalità e profondità teoretica. È con estremo rigore che il filosofo enuncia e svolge la sua tesi, valorizzando la potenza espressiva della scena ed esplicando la forza veritativa dell'arte teatrale. Ciò detto, la cifra sistematico-formalizzante che caratterizza il

generale impianto teoretico badiouiano è ben riconoscibile anche in questa teoria del teatro e ne costituisce la precipua criticità. Infatti, la (sottaciuta ma evidente) volontà di risolvere la tensione tra essere ed evento, tra ontologia matematica ed evenemenziale imprevedibilità spinge fatalmente il pensiero badiouiano verso quello stesso monismo da cui il filosofo intenderebbe liberare il suo modello, Platone.

Così, proprio il filosofo dell'*evento* – da intendersi appunto come ciò che sconfessa la pretesa dogmatica e disordina dall'interno l'ordine costituito – finisce per ipostizzare l'evento stesso, riducendolo a elemento concettuale di un sistema altamente ideologico, assiomatico e infalsificabile. Nessun evento, per quanto dirompente, potrà mai mettere in discussione la filosofia dell'*evento* (*sostanzializzato*) di Badiou. Coerentemente, la teoria del teatro e il manifesto programmatico che ne deriva propugnano una formalizzazione del *medium*, la quale non può che annichilirne una precisa componente: quella troppo prossima al pensiero per far parte di un sistema. Essa è il corpo che compie il gesto conoscitivo, quel $\sigma\mu\alpha$ inesauribile dal pensiero in quanto fonte e alimento del pensare stesso. In altri termini, quel che la teoria badiouiana manca di definire (per necessità, non per arbitrio) e considerare è propriamente l'atto incircoscivibile che performa e supporta ogni teoria.

Curiosamente, se in Badiou la filosofia assegna al teatro valore veritativo,⁶ un altro protagonista della filosofia continentale contemporanea, Carlo Sini, opera in senso diametralmente opposto, qualificando come *teatrale* la modalità di ogni sapere, incluso quello filosofico. Per Sini, qualsiasi forma di conoscenza risulta da pratiche di rappresentazione che, (con)figurando il mondo, lo dotano di senso, consentono di abitarlo in accordo al ritmo vivente dettato da tali pratiche e invitano a danzarlo nella reiterazione delle stesse. Così il teatro è concerto di arti dinamiche, la cui armonia rituale, nell'acquietare le angosce del *primo sapere*, ha generato le comunità dei *mortali*, fondandone il diritto, scandendone il tempo e indirizzandone il destino.⁷ Se a Badiou va riconosciuto il merito di riportare l'attenzione sull'indissolubile rapporto tra teatro e filosofia, la sua proposta rimane ancorata alla metafisica e pertanto accecata da un abbaglio oggettivante. Di contro, il «pensiero delle pratiche» siniano illumina il *performer* e la sua scena discorsiva. Qui anche l'evento si mostra come figura di un sapere; un sapere che ha sondato il proprio abisso e si è scoperto da per sempre miracolo performativo.

⁶ Sostiene Badiou: «La filosofia si riserba, rispetto all'arte come rispetto a tutte le altre procedure di verità, il compito di *indicarle* in quanto tali. La filosofia è dunque l'intermediaria tra incontri di verità, una sorta di tenutaria del vero» (*Inestetica*, 2007, p. 31).

⁷ Si vd. Carlo Sini, *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*, CUEM, Milano 2003, oppure Id., *Figure dell'enciclopedia filosofica «Transito Verità». Vol. 6: Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*, Jaca Book, Milano 2005).