Gilles Deleuze
Un manifesto di meno

Traduzione di Jean Paul Manganaro

1 *Il teatro e la sua critica*

A proposito del suo *Romeo e Giulietta*, Carmelo Bene dice che "è un saggio critico su Shakespeare". Ma sta di fatto che Bene non scrive su Shakespeare; il saggio critico è esso stesso un'opera teatrale. Come concepire tale rapporto tra il teatro e la sua critica, tra l'opera originaria e quella che ne deriva? Il teatro di Bene ha una funzione critica, ma di che cosa?

Non si tratta di "criticare" Shakespeare, né di un teatro nel teatro, e tanto meno di una parodia o di una nuova versione dell'opera shakespeariana, ecc... Bene procede diversamente, ed è più nuovo. Supponiamo che egli amputi l'opera originaria di uno dei suoi elementi: sottrae qualcosa all'opera originaria. E in effetti, il suo lavoro su Amleto, non lo chiama un Amleto di più, ma *Un Amleto di meno*, come Laforgue. Non procede per addizione, ma per sottrazione, per amputazione. In che modo egli scelga l'elemento da amputare è un altro problema da esaminare più in là. Ma, per esempio, amputa Romeo, neutralizza Romeo nell'opera originaria. Allora tutta quanta l'opera, dato che le manca adesso un pezzo scelto non-arbitrariamente, forse oscillerà, girerà su se stessa, poggerà su un altro lato. Amputando Romeo, si può assistere ad uno sviluppo sbalorditivo, quello di Mercuzio, che nella tragedia di Shakespeare era solo una virtualità. Mercuzio muore presto in Shakespeare, ma con Bene non vuol morire, poiché costituirà fra poco la nuova opera teatrale.

Si tratta dunque anzitutto della costituzione di un personaggio sulla scena stessa. Anche gli oggetti, gli accessori, attendono il loro destino, la necessità cioè che darà loro il *capriccio* del personaggio. L'opera si confonde dapprima con la fabbricazione del personaggio, la sua preparazione, la sua nascita, i suoi balbettii, le sue variazioni, il suo sviluppo. Questo teatro critico è un teatro costituente, la Critica è una costituzione. L'uomo di teatro non è più autore, attore o regista. È un operatore. Per operazione, bisogna intendere il movimento della sottrazione, dell'amputazione, ma già ricoperto dall'altro movimento, che fa nascere e proliferare qualcosa d'inatteso, come in una protesi: amputazione di Romeo e sviluppo gigantesco di Mercuzio, l'uno inserito nell'altro. È un teatro di una precisione chirurgica. Da questo momento, se Carmelo Bene ha bisogno spesso di un'opera originaria, non è per farne una parodia alla moda, né per aggiungere altra letteratura alla letteratura. È invece per sottrarre la letteratura, ad esempio il testo, o una sua parte, e vedere cosa succede. *Che le parole cessino di far "testo"...* È un teatro esperimento, che implica molto più amore per Shakespeare che tutti i commenti possibili.

Prendiamo *S.A.D.E.* Questa volta su un fondo di recita fissa di testi di Sade, ciò che è amputato, paralizzato, ridotto ad un tic masturbatorio, è l'immagine sadica del Padrone, mentre il Servo masochista si cerca, si sviluppa, si trasmuta, si esperimenta, si costituisce sulla scena in funzione delle insufficienze e delle impotenze del padrone. Il servo non è per nulla l'immagine rovesciata del padrone, né tanto meno la sua replica o la sua identità contraddittoria: si costituisce per pezzi, a brandelli, partendo dalla neutralizzazione del padrone; acquisisce autonomia propria dall'amputazione del padrone.

Infine *Riccardo III*, in cui Bene forse va ancora più lontano nella sua costruzione teatrale. Ciò che qui si amputa, si sottrae, è tutto il sistema regale e principesco. Restano intatti solo Riccardo III e le donne. E allora appare sotto nuova luce quanto nella tragedia esisteva solo virtualmente. *Riccardo III* è forse la sola tragedia di Shakespeare in cui le donne hanno rapporti di guerra in proprio. E Riccardo III, da parte sua, ambisce non tanto al potere quanto alla nuova invenzione o introduzione di una macchina da guerra, disposto anche a distruggere l'equilibrio apparente o la pace dello Stato (quello che Shakespeare chiama il segreto di Riccardo, il "fine segreto"). Operando la sottrazione dei personaggi di Potere o di Stato, Bene dà dunque libero corso alla costituzione dell'uomo di guerra sulla scena, con le sue protesi, le sue difformità, le sue escrescenze, i suoi difetti, le sue variazioni. L'uomo di guerra è sempre stato considerato in tutte le mitologie di origine diversa dall'uomo di Stato o dal re: difforme e torbido, viene sempre da altrove. Bene lo fa arrivare sulla scena: mano a mano che le donne in guerra entrano e escono preoccupate dei loro figli che gemono, Riccardo III dovrà rendersi difforme, per divertire i figli e trattenere le madri. Egli si comporrà con protesi secondo gli oggetti che trae a caso da un cassetto. Si costituirà un po' come Mr Hyde, con colori, rumori, cose. Si formerà, o meglio, si deformerà secondo una linea di variazione continua. Il *Riccardo III* di Bene comincia con una bellissima "nota femminile" (non c'è già forse nella *Pentesilea* di Kleist tale rapporto tra l'uomo di guerra, Achille, col Femminile, col Travestito?).

Le opere di Bene sono brevi, nessuno sa finire meglio di lui. Egli detesta ogni principio di costanza o di eternità, di permanenza del testo: "Lo spettacolo comincia e finisce nel

momento in cui lo si fa". E così, esse finiscono con la costituzione del personaggio, non hanno altro oggetto che il processo di tale costituzione, e non vanno oltre. Finiscono con la nascita mentre in genere si finisce con la morte. Non bisogna concludere che questi personaggi hanno un "io". Al contrario, non ne hanno affatto. Riccardo III, il Servo, Mercuzio nascono solo in una serie continua di metamorfosi e di variazioni. Il personaggio è un tutt'uno con l'insieme del concatenamento scenico, colori, luci, gesti, parole. È curioso che si dica spesso di Bene: è un grande attore, complimento misto a rimprovero, accusa di narcisismo. L'orgoglio di Bene sta più nel far scattare un processo di cui egli è il controllore, il meccanico o l'operatore (egli stesso dice: il protagonista) piuttosto che l'attore. Partorire un mostro o un gigante...

Non è un teatro d'autore, né una critica d'autore. Ma se questo teatro è indissolubilmente creatore e critico, su cosa si fonda la critica? Non è Bene che critica Shakespeare. Si potrebbe tutt'al più dire che, se un Inglese alla fine del XVI secolo si fa una certa immagine dell'Italia, un Italiano del XX secolo si fa una certa immagine dell'Inghilterra in cui è compreso Shakespeare: la splendida gigantesca scena di *Romeo e Giulietta*, con quei bicchieri e quelle immense bottiglie, e Giulietta che s'addormenta su un dolce, fa scorgere Shakespeare attraverso Lewis Carroll, ma Lewis Carroll attraverso la commedia italiana (Carroll proponeva già tutto un sistema di sottrazioni su Shakespeare, per sviluppare virtualità inaspettate). Non si tratta neppure di un critica dei paesi o delle società. Allora, su cosa si fondano le sottrazioni iniziali operate da Carmelo Bene? Nei tre casi precedenti, ciò che è sottratto, amputato o neutralizzato, sono gli elementi di Potere, gli elementi che fanno o rappresentano un sistema

del Potere: Romeo in quanto rappresenta il potere delle famiglie, il Padrone in quanto rappresenta il potere sessuale, i re e i principi in quanto rappresentano il potere di Stato. Gli elementi del potere nel teatro sono al contempo ciò che assicura la coerenza del soggetto trattato e la coerenza della rappresentazione sulla scena. Sono al contempo il potere di ciò che è rappresentato, e il potere del teatro stesso. In tal senso, l'attore tradizionale ha un'antica complicità con i principi e re, e il teatro, con il potere: Napoleone e Talma. Il potere proprio al teatro è inscindibile da una rappresentazione critica. Bene invece ha un altro concetto della critica. Quando sceglie di *amputare* gli elementi del potere, egli cambia non soltanto la materia teatrale, ma anche la forma del teatro, che cessa d'essere "rappresentazione", mentre l'attore cessa d'essere attore. Dà libero corso a un'altra materia e a un'altra forma teatrale, che non sarebbero state possibili senza questa sottrazione. Si potrebbe dire che Bene non è il primo a fare un teatro della non-rappresentazione. Si possono citare a caso Artaud, Bob Wilson, Grotowski, il Living... Ma non crediamo all'utilità delle filiazioni. Le alleanze sono più importanti delle filiazioni e Bene ha alleanze estremamente diverse con essi tutti. Appartiene a un movimento che agita profondamente il teatro oggi. Ma appartiene a un movimento solo per quanto egli stesso inventa, non inversamente. E l'originalità del suo procedere, l'insieme dei suoi procedimenti ci sembrano anzitutto consistere nella sottrazione degli elementi stabili di Potere, che sprigiona una nuova potenzialità di teatro, una forza non-rappresentativa sempre instabile.

Bene s'interessa molto alle nozioni di Maggiore e Minore. Dà loro un contenuto vissuto. Cos'è un personaggio "minore"? Cos'è un autore "minore"? Bene dice anzitutto che è stupido interessarsi all'inizio o alla fine di qualche cosa, a dei punti di origine o di termine. Ciò che è interessante non è mai il modo in cui qualcuno comincia o finisce. L'interessante è in mezzo, ciò che succede nel mezzo (*au milieu*). Non è un caso che la velocità massima sia in mezzo. Tutti sognano spesso di cominciare o ricominciare da zero; ma hanno anche paura di dove arriveranno, del punto finale. Pensano in termini d'avvenire o di passato, ma il passato, e anche l'avvenire, è *storia*. Ciò che conta, invece, è il divenire: divenire-rivoluzionario, e non l'avvenire o il passato della rivoluzione. "Non arriverò a niente, non voglio arrivare a niente. Non ci sono punti di arrivo. Non mi interessa dove arriva un uomo. Un uomo può arrivare anche alla follia. Che vuol dire?" Il divenire, il movimento, la velocità, il turbine, si trovano in mezzo. Il mezzo non è una media, è invece un eccesso. Le cose crescono nel mezzo. Era questa l'idea di Virginia Woolf. E il mezzo, non vuol dire affatto essere nel proprio tempo, essere del proprio tempo, essere storico; al contrario. È ciò per cui i tempi più diversi comunicano. Non è né lo storico, né l'eterno, ma l'intempestivo. È proprio questo, un autore minore: senz'avvenire e senza passato, ha solo un divenire, un mezzo, attraverso cui comunica con altri tempi, altri spazi. Goethe dava lezioni severe a Kleist, spiegandogli che un grande autore, un autore maggiore, aveva l'obbligo d'essere del proprio tempo. Ma Kleist era inguaribilmente minore: "Antistoricismo", dice Carmelo Bene: "Sapete quali sono gli uomini che vanno

visti nel loro secolo? Quelli detti *maggiori*, Goethe per esempio: non lo si può vedere al di fuori della Germania del suo tempo, oppure, se abbandona il suo tempo, è per raggiungere subito l'eterno. Ma i veri grandi autori sono i minori, gli intempestivi. È il minore che dà i capolavori veri, il minore non interpreta il suo tempo, l'uomo non ha un tempo determinato, il tempo dipende dall'uomo: François Villon, Kleist o Laforgue". Non è dunque molto interessante far subire ad autori considerati maggiori un trattamento da autore minore, per ritrovare le loro potenzialità di divenire? Shakespeare, ad esempio...?

È come se ci fossero due operazioni opposte. Da un lato si eleva a "maggiore": di un pensiero si fa una dottrina, di un modo di vivere si fa una cultura, di un avvenimento si fa Storia. Si pretende così riconoscere e ammirare, ma, in effetti, si normalizza. Succede lo stesso per i contadini delle Puglie, secondo Carmelo Bene: si può dar loro teatro, cinema e persino televisione. Non si tratta di rimpiangere il vecchio buon tempo, ma d'essere sgomenti di fronte all'operazione che subiscono, l'innesto, il trapianto fatto alle loro spalle per normalizzarli. Sono divenuti maggiori. Allora, operazione per operazione, chirurgia contro chirurgia, si può concepire l'inverso: in che modo "minorare" (termine usato dai matematici), in che modo imporre un trattamento minore o di minorazione, per sprigionare dei divenire contro la Storia, delle vite contro la cultura, dei pensieri contro la dottrina, delle grazie o delle disgrazie contro il dogma. Quando si vede ciò che Shakespeare subisce nel teatro tradizionale, la sua magnificazione-normalizzazione, si esige un altro trattamento, atto a ritrovare in lui questa forza attiva di minoranza. I teologi sono maggiori ma certi santi italiani sono minori. "I santi che sono arrivati per grazia: San

Giuseppe da Copertino, gli imbecilli, i santi idioti, San Francesco D'Assisi che balla davanti al papa... Io dico che c'è già cultura dal momento che noi stiamo esaminando un'idea e non vivendo quell'idea. Se noi siamo l'idea allora possiamo ballare il ballo di San Vito e siamo in grazia. Cominciamo ad essere savi proprio quando siamo 'disgraziati'". Non ci si salva, non si diventa minori che attraverso la costituzione di una disgrazia o di una difformità. È l'operazione della grazia stessa. Come nella storiella di Lourdes: fai che la mia mano ridiventi come l'altra... ma Dio sceglie sempre la mano sbagliata. Come capire questa operazione? Kleist che balbetta e che digrigna?

Anche per le lingue si dice maggiore o minore. Si possono distinguere per ogni epoca lingue maggiori, mondiali o nazionali, veicolanti, e lingue minori vernacolari? L'inglese, l'americano, sarebbero oggi lingue maggiori e l'italiano lingua minore? Si distingue una lingua alta e una bassa in quelle società che si esprimono in due o più lingue. Ma non è forse vero anche per le società monolingui? Alcune lingue potrebbero essere definite maggiori, anche quando hanno scarsa rilevanza internazionale: si tratterebbe di lingue a struttura fortemente omogenea (standardizzazione), e centrate su degli elementi e rapporti invarianti, costanti o universali, di natura fonologica, sintattica o semantica. Bene abbozza una linguistica quasi per ridere: così il francese sembra essere una lingua maggiore, anche quando ha perduto la sua estensione internazionale, perché ha una forte omogeneità e forti costanti fonologiche e sintattiche. Ciò non è privo di conseguenze per il teatro: "I teatri francesi sono musei del quotidiano, tutti un'iterazione sconcertante e noiosa, perché in nome di una lingua parlata e scritta, la sera vai a vedere e sentire (soprattutto sentire) quanto il

giorno hai sentito e visto (soprattutto sentito). Teatralmente: tra Marivaux e il capostazione di Parigi non c'è davvero alcuna differenza, se non quella che all'Odéon non puoi prendere il treno". L'inglese può fondarsi su altre invarianti, per esempio su costanti piuttosto semantiche, è sempre a forza di costanti e d'omogeneità che una lingua è maggiore: "L'Inghilterra è una storia di re... I Gielgud e gli Olivier sono copie viventi dei Kemble e dei Kean scomparsi. Questa monarchia da 'c'era una volta': è tutta qui la tradizione inglese". Insomma, per quanto diverse, le lingue maggiori sono lingue di Potere. Si potrebbero opporgli le lingue minori: l'italiano per esempio ("il nostro paese giovane, non ha ancora una lingua..."). E non c'è più possibilità di scelta, bisogna definire le lingue minori come *lingue a variabilità continua* – qualunque sia la dimensione considerata, fonologica, sintattica, semantica o anche stilistica. Una lingua minore implica solo un minimo di costanti e di omogeneità strutturali. Tuttavia non è una poltiglia, un miscuglio di parlate, poiché trova le proprie *regole* nella costruzione di un "continuum". In effetti, la variazione continua si applicherà a tutte le componenti sonore e linguistiche, in una specie di cromatismo generalizzato. Sarà il teatro stesso, o lo "spettacolo".

Ma allora, è difficile opporre lingue che sarebbero maggiori per loro natura, ad altre che sarebbero minori. Succede, soprattutto in Francia, che si protesti contro l'imperialismo dell'inglese o dell'americano. Ma tale imperialismo ha come controparte che proprio l'inglese e l'americano sono estremamente travagliati all'interno dalle minoranze che se ne servono. Si veda come l'inglese in Synge è travagliato dall'anglo-irlandese, e come questo gli impone una linea di fuga o di variazione continua: "*the way...*" Indubbiamente l'americano non è travagliato in questo stesso modo dalle minoranze, con

il black-english e tutti gli americani da ghetto. In ogni modo, non esiste lingua imperiale che non sia scavata, trascinata da linee di variazione inerente e continua, cioè da questi usi minori. Di conseguenza, maggiore e minore qualificano non tanto lingue diverse tra loro, quanto l'uso diverso della stessa lingua. Kafka, ebreo cecoslovacco che scrive in tedesco, fa un uso minore del tedesco, producendo così un capolavoro linguistico decisivo (più in generale, il lavoro delle minoranze sul tedesco nell'impero austriaco). Si può dire, tutt'al più, che una lingua è più o meno dotata per questi usi minori.

I linguisti hanno spesso un concetto discutibile dell'oggetto che studiano. Dicono che ogni lingua è, certo, un miscuglio eterogeneo, ma che non può essere studiata scientificamente a meno di estrapolarne un sotto-sistema omogeneo e costante: un dialetto, una parlata, una lingua di ghetto dovrebbero essere dunque sottoposti alla stessa condizione di una lingua-standard (Chomsky). Quindi, le variazioni che intaccano una lingua devono essere considerate come estrinseche e al di fuori del sistema, oppure come testimonianze di una commistione tra due sistemi ciascuno dei quali sarebbe di per sé omogeneo. Ma forse tale condizione di costanza e di omogeneità suppone già un certo uso della lingua considerata: uso maggiore che tratta la lingua come uno stato di Potere, un marchio di Potere. Un numero ristretto di linguisti (in particolare W. Labov) ha messo in evidenza in ogni lingua l'esistenza di linee di variazione, che portano su tutte le componenti, e che costituiscono regole immanenti di un nuovo tipo. Non si arriverà a un sistema omogeneo che non sia anch'esso travagliato da una variazione immanente, continua e regolata: ecco ciò che definisce ogni lingua attraverso il suo uso minore, un cromatismo più ampio, un black-english per ogni lingua. La variabilità continua non si spiega con

un bilinguismo, né con un miscuglio di dialetti, ma con la proprietà creatrice più inerente alla lingua in quanto considerata in un uso minore. E, in un certo modo, è il "teatro" della lingua.

3 *Il teatro e la sua lingua*

Non si tratta di un anti-teatro, di un teatro nel teatro, o che neghi il teatro... ecc.: Carmelo Bene ha una profonda avversione per le formule dette d'avanguardia. Si tratta invece di un'operazione più precisa: si comincia col sottrarre, col detrarre tutto quanto costituisce elemento di potere, nella lingua e nei gesti, nella rappresentazione e nel rappresentato. E non si può nemmeno dire che sia un'operazione negativa in quanto dà inizio e mette già in moto tanti processi positivi. Si detrae dunque o si amputa la storia, perché la Storia è il marchio temporale del Potere. Si toglie la struttura perché è il marchio sincronico, l'insieme dei rapporti tra invarianti. Si tolgono le costanti, gli elementi stabili o stabilizzanti perché appartengono all'uso maggiore. Si amputa il testo. Si amputa il testo, perché il testo è come il dominio della lingua sulla parola, e testimonia ancora un'invarianza o un'omogeneità. Si sopprime il dialogo, perché il dialogo trasmette alla parola gli elementi di potere, e li fa circolare: tocca a *te* adesso parlare, in queste condizioni codificate (i linguisti cercano di determinare degli "universali del dialogo"). Ecc., ecc. Come dicono Maurizio Grande o Franco Quadri, si toglie anche la dizione, anche l'azione: il play-back è anzitutto una sottrazione. Ma cosa resta? Resta tutto, ma in una nuova luce, con nuovi suoni, con nuovi gesti.

Se diciamo, per esempio: *lo giuro*. L'enunciato non è tuttavia lo stesso a secondo che lo si dica davanti a un tribunale, in una scena d'amore o in una situazione d'infanzia. E questa variazione non intacca soltanto la situazione esterna, non soltanto l'intonazione fisica, ma intacca all'interno il significato, la sintassi e i fonemi. Si fa dunque in modo che un enunciato attraversi tutte le variabili che possono intaccarlo nel più breve spazio di tempo. L'enunciato, allora, non sarà altro che la somma delle sue proprie variazioni, che lo fanno sfuggire ad ogni apparato di potere capace di fissarlo, e che gli fanno schivare ogni costanza. Si costruirà così il "continuum" di *Lo giuro*. Supponiamo che Lady Anna dica a Riccardo III: mi fai ribrezzo! Non sarà in nessun caso lo stesso enunciato, a seconda che sia il grido di una donna in guerra, quello di una bambina davanti a un rospo, quello di una fanciulla che senta una pietà già consenziente e innamorata... Bisogna che Lady Anna attraversi tutte queste variabili, che si erga come donna di guerra, regredisca a bambina, rinasca come fanciulla, su una linea di variazione continua, e ciò il più rapidamente possibile. Bene non smette di tracciare queste linee in cui si concatenano posizioni, regressioni, rinascite. Mettere la lingua e la parola in variazione continua. Da cui l'utilizzazione molto originale del play-back in Carmelo Bene, dato che il play-back assicura l'ampiezza delle variazioni e conferisce loro alcune regole. È curioso che non ci siano dialoghi nel teatro di Bene; poiché le voci, simultanee o successive, sovrapposte o trasposte, sono rinchiuse in questa continuità spazio-temporale della variazione. È una specie di *Sprechgesang*. Nel canto, il problema è di mantenere l'altezza, ma nello *Sprechgesang* non si smette di abbandonarla con una caduta o una risalita. Non è dunque il testo che conta, semplice materiale per la variazione. Bisognerebbe

persino sovraccaricare il testo di indicazioni non-testuali, e tuttavia interne, *che non sarebbero soltanto sceniche*, che funzionerebbero da operatori, esprimendo ogni volta la scala delle variabili attraverso cui scorre l'enunciato, proprio come in uno spartito musicale. Ed è così che Carmelo Bene scrive per sé, con una scrittura che non è letteraria, né teatrale, ma realmente operatoria, e il cui effetto sul lettore è fortissimo, molto strano. Basti vedere nel *Riccardo III* tali operatori che occupano molto più spazio del testo stesso. Tutto quanto il teatro di Bene dev'essere visto, ma anche letto, benché il testo propriamente detto non sia l'essenziale. Non è contraddittorio. È più che altro come decifrare uno spartito. L'atteggiamento di riserva di Bene nei confronti di Brecht si spiega così: Brecht ha realizzato la massima "operazione critica", ma questa operazione, l'ha fatta "sullo scritto e non sulla scena". L'operazione critica completa è quella che consiste nel 1) ritirare gli elementi stabili, 2) mettere quindi tutto in variazione continua, 3) e allora trasporre ugualmente tutto in *minore* (è la funzione degli operatori, corrispondente all'idea d'intervallo "più piccolo").

Cos'è quest'uso della lingua secondo la variazione? Lo si potrebbe esprimere in più modi: essere bilingui, *ma* in una sola lingua, in una lingua unica... Essere uno straniero, *ma* nella propria lingua... Balbettare, ma essendo balbuziente nel linguaggio stesso, e non soltanto nella parola... Bene aggiunge: parlare a se stesso, nel proprio orecchio, ma in pieno mercato, sulla piazza pubblica... Sarebbe opportuno prendere ognuna di queste formule in se stessa, per definire il lavoro di Bene, e vedere, non quali dipendenze, ma quali alleanze, quali incontri produce con altri tentativi, anteriori o contemporanei... Il bilinguismo ci instrada, ma ci instrada soltanto. Poiché il bilingue passa da una lingua all'altra; una può avere

un uso minore, l'altra un uso maggiore. Si può fare un miscuglio eterogeneo di più lingue o più dialetti. Ma, qui, bisogna riuscire a essere bilingui in una sola e stessa lingua, devo imporre alla mia propria lingua l'eterogeneità della variazione, in essa devo trarre l'uso minore, e ritirare gli elementi di Potere o di maggioranza. Si può sempre partire da una situazione esterna: per esempio Kafka, ebreo cecoslovacco che scrive in tedesco, Beckett irlandese che scrive simultaneamente in inglese e francese, Pasolini che utilizza le varietà dialettali dell'italiano. Ma è proprio nel tedesco che Kafka traccia una linea di fuga o di variazione continua. È proprio il francese che Beckett fa balbettare. E Jean-Luc Godard in altro modo. E Gherasim Luca, in un altro modo ancora. Ed è l'inglese che Bob Wilson fa sussurrare, mormorare (poiché il sussurro non implica un'intensità debole, ma, al contrario, un'intensità che non ha un'altezza ben definita). E la formula del balbettamento è altrettanto approssimativa di quella del bilinguismo. Balbettare, in genere, è un disturbo della parola. Ma far balbettare il linguaggio è un'altra cosa. Significa imporre alla lingua, a tutti gli elementi interni della lingua, fonologici, sintattici, semantici, il lavorio della variazione continua. Credo che Gherasim Luca sia uno dei più grandi poeti francesi, di ogni tempo. Non lo deve di certo alla sua origine rumena, ma si serve di tale origine per far balbettare il francese in se stesso, con se stesso, per portare la balbuzie nel linguaggio stesso, e non nella parola. Si legga o si ascolti il poema *Passionnément*, pubblicato nel libro di Luca *Chant de la Carpe*, e che è stato registrato su disco. Non è stata mai raggiunta una tale intensità nella lingua, né un uso così intensivo del linguaggio. Una recita in pubblico dei poemi fatta da Gherasim Luca è un avvenimento teatrale completo e meraviglioso. Allora, essere uno straniero nella

propria lingua... Ciò non vuol dire parlare "come" un irlandese o un rumeno parlano francese. Non sarebbe il caso né di Beckett, né di Luca. È imporre alla lingua, in quanto la si parla perfettamente e sobriamente, quella linea di variazione che farà di ognuno di noi uno straniero nella sua propria lingua, o della lingua straniera, la nostra, o della nostra lingua, un bilinguismo immanente per la nostra estraneità. Ritornare sempre alla formula di Proust: "I bei libri sono scritti in una specie di lingua straniera..." O inversamente, la novella di Kafka, *Il Grande Nuotatore* (che non aveva mai saputo nuotare): "Devo purtroppo costatare che sono qui nel mio paese e che, malgrado tutti i miei sforzi, non capisco una sola parola della lingua che parlate..." Ecco le alleanze o gli incontri di Carmelo Bene, involontari o no, con quanti abbiamo appena citato. E hanno valore solo per il modo in cui Bene costruisce i propri metodi per far balbettare, sussurrare, variare la propria lingua, e per renderla intensiva a livello di ognuno dei suoi elementi.

Tutte le componenti linguistiche e sonore, indissolubilmente lingua *e* parola, sono dunque messe in stato di variazione continua. Ma ciò non è senza conseguenze per le altre componenti, non-linguistiche, azioni, passioni, gesti, atteggiamenti, oggetti, ecc. Perché non si possono trattare gli elementi della lingua e della parola come altrettante variabili interne, senza metterli in relazione reciproca con le variabili esterne, nella stessa continuità, nello stesso flusso di continuità. Nello stesso movimento la lingua tende a sfuggire al sistema del Potere che la struttura, e l'azione, al sistema della Padronanza o del Dominio che l'organizza. La critica italiana ha dimostrato in che modo, in Carmelo Bene, convergano un lavoro "di afasia" sulla lingua (dizione bisbigliata, balbettante o deformata, suoni appena percettibili oppure

assordanti), e un lavoro d'impedimento sulle cose e i gesti (costumi che ostacolano i movimenti invece di assecondarli, accessori che intralciano lo spostarsi, gesti troppo rigidi o eccessivamente "fiacchi"). Così, per esempio: la mela di *Salomè* continuamente inghiottita e risputata; e i costumi che non cessano di cadere, e che devono essere rimessi a posto continuamente; gli oggetti da scavalcare sempre invece di maneggiarli; oppure in *S.A.D.E.*, la copula eternamente rimandata, e soprattutto il Servo che s'impiglia, "s'impedisce" frapponendo se stesso nella serie continua delle proprie metamorfosi, poiché non deve *padroneggiare* la sua parte di *servo*; e all'inizio di *Riccardo III*, Riccardo che non smette di perdere l'equilibrio, di barcollare, di scivolare dal comò su cui si appoggia...

4 *Il teatro e i suoi gesti*

È forse necessario dire che questo doppio principio, di afasia e d'impedimento, svela rapporti di forza, in cui ogni corpo ostacola il corpo dell'altro, come ogni volontà ostacola quella degli altri? C'è altro, più che un gioco di opposizioni che ci ricondurrebbe al sistema del potere e del dominio. Per il continuo impedimento, i gesti e i movimenti sono messi in una situazione di variazione continua, gli uni in rapporto agli altri e ognuno in rapporto a se stesso, proprio come le voci e gli elementi linguistici sono portati nel *mezzo* della variazione. Il gesto di Riccardo III non smette di lasciare il proprio livello, la propria altezza, cadendo o risalendo, scivolando: il gesto in perpetuo squilibrio positivo. L'abito messo e smesso, che cade e che viene rialzato, è come la variazione del

vestito. Oppure come la variazione dei fiori, che occupa tanto posto in Carmelo Bene. E infatti, vi sono pochissimi scontri e opposizioni nel teatro di Bene. Si possono concepire procedimenti che produrrebbero la balbuzie facendo in modo che le parole si urtino, che i fenomeni si oppongano, o anche che alcune varietà dialettali si affrontino. Ma non sono i mezzi utilizzati da Bene. La bellezza del suo *stile* è, invece, di ottenere la balbuzie instaurando linee melodiche che trascinano il linguaggio fuori di un sistema di opposizioni dominanti. Lo stesso avviene per la *grazia* dei gesti in scena. È strano a tal proposito che alcune donne in collera, e anche alcuni critici, abbiano potuto rimproverare a Bene la sua messa in scena del corpo femminile, accusandolo di sessismo o di fallocrazia. La donna-oggetto di *S.A.D.E.*, la ragazza nuda, passa attraverso tutte le metamorfosi che il Padrone sadico le impone, trasformandola in una serie successiva di oggetti usuali: ma appunto, attraversa queste metamorfosi, senza mai assumere pose avvilenti, concatena i suoi gesti secondo la linea di una variazione che le permette di sfuggire al dominio del Padrone, e la fa nascere fuori della sua influenza, rendendo continua la sua grazia attraverso tutta la serie. Sia reso omaggio all'attrice che recitò a Parigi. Il teatro di Bene non si sviluppa mai in rapporti di forza e di opposizione, nonostante sia un teatro "duro" e "crudele". Anzi, i rapporti di forza e di opposizione fanno parte di quanto è mostrato solo per essere sottratto, ritirato, neutralizzato. I conflitti non interessano molto Carmelo Bene. Sono solo un supporto per la Variazione. Il teatro di Bene si sviluppa solo nei rapporti della variazione, che eliminano i "padroni".

Nella variazione contano i rapporti di velocità e di lentezza e le modificazioni di tali rapporti, in quanto trascinano i gesti e gli enunciati, secondo coefficienti variabili, lungo

una linea di trasformazione. La scrittura e i gesti di Bene sono musicali per questo: ogni forma è deformata da tali modificazioni di velocità che lo stesso gesto o la stessa parola non sono mai ripetuti due volte senza ottenere caratteristiche diverse di tempo. È la formula musicale della continuità, o della forma da trasformare. Gli "operatori" che funzionano nello stile e nella messa in scena di Bene sono precisamente degli indicatori di velocità, che non appartengono nemmeno più al teatro. E giustamente Carmelo Bene ha trovato il modo di enunciarli pienamente nel "testo" dei suoi lavori, anche se non fanno parte del testo. I fisici del Medioevo parlavano di movimenti e di qualità *difformi*, secondo la distribuzione delle velocità tra i diversi punti di un mobile, o la distribuzione delle intensità tra i diversi punti di un soggetto. La subordinazione della forma alla velocità, alla variazione di velocità, la subordinazione del soggetto all'intensità o all'affetto, alla variazione intensiva degli affetti, ci sembrano essere due scopi essenziali da ottenere nelle arti. Carmelo Bene partecipa totalmente a questo movimento che fa portare la critica sulla forma, e sul soggetto (nel duplice senso di "tema" e di "io"). Solo affetti e niente sentimenti, niente soggetto, solo velocità e niente forma. Ma ciò che conta, ancora una volta, sono i mezzi propri a Bene per realizzare tale scopo – la continuità di variazione. Quando identifica la grazia al movimento della disgrazia (i "santi idioti" da lui amati), non vuole altro che subordinare le forme qualificate alla difformità del movimento o della qualità stessi. C'è tutta una geometria nel teatro di Bene, ma una geometria al modo di Nicolas Oresme, una geometria delle velocità e delle intensità, degli affetti.

I film di Carmelo Bene non sono teatro filmato. Forse perché il cinema non utilizza le stesse variazioni di velocità

del teatro, e soprattutto perché le due variazioni, quella della lingua e quella dei gesti, non vi si trovano nello stesso rapporto. In particolare, la possibilità per il cinema di costituire direttamente una specie di musica visiva, come se fossero anzitutto gli occhi ad afferrare il suono, mentre il teatro ha qualche difficoltà a disfarsi da un primato dell'orecchio, dove persino le azioni sono anzitutto ascoltate? (Già nella versione teatrale di *Nostra Signora dei Turchi*, Bene cercava di far sì che il teatro potesse superare questo dominio delle parole, e potesse giungere ad una percezione diretta dell'azione: "Il pubblico doveva seguire l'azione attraverso i vetri, e non sentiva nulla, tranne quando l'attore si degnava di aprire una finestrella...") Ma l'importante, in ogni modo, tanto a teatro che al cinema, è che le due variazioni non devono restare parallele. In un modo o in un altro, devono essere *incorporate l'una nell'altra*. La variazione continua dei gesti e delle cose, la variazione continua della lingua e dei suoni possono interrompersi, secarsi e intersecarsi a vicenda; cionondimeno, devono continuarsi ambedue, *formare un solo identico continuum*, che sarà, secondo i casi, filmico, teatrale, musicale... ecc. Bisognerebbe analizzare specificamente i film di Bene. Ma, per limitarci al teatro, vorremmo capire come Bene procede nel *Riccardo III*, il suo più recente lavoro in cui va il più lontano possibile.

Tutto l'inizio del *Riccardo III* si basa su due linee di variazione, che si mescolano e si scambiano senza tuttavia confondersi ancora. I gesti di Riccardo non smettono di scivolare, di cambiare altezza, di cadere per poi risalire; e i gesti della cameriera, travestita da Buckingham, s'accordano ai suoi. E così, anche la voce della duchessa non smette di cambiar tono, passando attraverso tutte le variabili della Madre, mentre la voce di Riccardo balbetta, e si riduce a "articola-

zioni da troglodita". Le due variazioni restano ancora relativamente separate, come due continuità che si elidono, perché Riccardo non si è ancora costituito sulla scena. In quest'inizio, sta ancora cercando, nella sua mente e nelle cose, gli elementi della sua prossima costituzione. Non ha ancora fatto la sua "scelta politica", non ha ancora montato la sua macchina da guerra. Non è ancora giunto alla disgrazia della "sua" grazia, la deformità della sua forma... Ma ecco che, nella grande scena con Lady Anna, Riccardo si costituirà sotto i nostri occhi. La sublime scena di Shakespeare, talvolta tacciata d'oltraggio e d'inverosimiglianza, non è parodiata da Bene, ma moltiplicata secondo velocità o sviluppi variabili che si riuniranno in una sola continuità di costituzione (non un'unità di rappresentazione). 1) Riccardo, o l'attore che fa la parte di Riccardo, comincia a "capire". Comincia a capire la propria idea, e i mezzi di questa idea. Fruga dapprima nei cassetti del comò, dove si trovano i gessi e le protesi, tutte le mostruosità del corpo umano. Le prende, le lascia, ne riprende un'altra, le prova, le nasconde e Anna, poi se ne addobba trionfalmente. Giunge al miracolo quando la mano valida diventa altrettanto rattrappita, altrettanto contorta che l'altra. Vince la sua scelta politica, costituisce le sue difformità, la sua macchina da guerra... 2) Lady Anna, dal canto suo, entra in questa strana complicità con Riccardo: lo ingiuria e lo odia finché resta nella propria "forma", ma è smarrita davanti a ogni deformazione, e già innamorata e consenziente. Come se un nuovo personaggio si costituisse anche in lei, valutando la propria variazione, di fronte alla variazione di Riccardo. Comincia con l'aiutarlo appena nella ricerca delle protesi. E, sempre meglio, sempre più presto, cerca lei stessa la deformazione amorosa. Sposerà una macchina da guerra, invece di restare alle dipendenze e in balia di un apparato di

Stato. Entra anche lei in una variazione che sposa quella di Riccardo, senza smettere di svestirsi e vestirsi continuamente, su un ritmo di regressione-progressione che corrisponde alle sottrazioni-costruzioni di Riccardo... 3) E le variazioni vocali di ambedue, fonemi e tonalità, costituiscono una linea sempre più stretta, che s'insinua nei gesti e inversamente. Bisogna che lo spettatore non solo capisca, ma senta anche e veda il fine che già perseguivano, senza saperlo, il balbettare e l'incespicare iniziali: l'Idea divenuta visibile, sensibile, la politica divenuta erotica. Allora non devono esserci più due continuità che si intersecano l'un l'altra, ma un unico e solo continuum in cui le parole e i gesti fungono da variabili in trasformazione... (bisognerebbe analizzare tutto il seguito del lavoro, e la mirabile costituzione della fine: in cui si vede bene che per Riccardo non si trattava di conquistare un apparato di Stato, ma di costruire una macchina da guerra, indissolubilmente politica *e* erotica).

5 *Il teatro e la sua politica*

Supponiamo che quanti ammirano Carmelo Bene siano pressappoco d'accordo su queste funzioni di teatro, quali abbiamo cercato di definirle: eliminare le costanti o le invarianti, non solo nel linguaggio e nei gesti, ma anche nella rappresentazione teatrale e in ciò che è rappresentato sulla scena; dunque eliminare tutto ciò che "fa" Potere, il potere di ciò che il teatro rappresenta (il Re, i Principi, i Padroni, il Sistema), ma anche il potere dello stesso teatro (il Testo, il Dialogo, l'Attore, il Regista, la Struttura); e poi, fare passare tutto attraverso la variazione continua, come su una linea di

fuga creatrice, che costituisce una lingua minore nel linguaggio, un personaggio minore sulla scena, un gruppo di trasformazione minore attraverso forme e soggetti dominanti... Supponiamo d'essere d'accordo su tali punti. Tanto più bisognerà arrivare a questioni pratiche semplici: 1) a cosa serve all'esterno, dato che ancora di teatro, niente altro che di teatro si tratta? 2) e appunto, in che cosa Bene mette in questione il potere del teatro o il teatro come potere? In che cosa egli è meno narcisista di un attore, meno autoritario di un regista, meno dispotico di un testo? Non lo sarà ancor più, invece, dicendosi al contempo il testo, l'attore e il regista (sono una massa, "vedete come la politica diventa di massa, la massa dei *miei* atomi...")?

Non si è fatto nulla sin quando non si è giunti a ciò che si confonde col genio di una persona, e cioè la sua estrema modestia, il punto in cui è umile. Tutte le dichiarazioni d'orgoglio di Carmelo Bene sono fatte per esprimere qualcosa di molto umile. E anzitutto che il teatro, anche quello che sogna, è poca cosa. Che evidentemente il teatro non cambia il mondo e non fa la rivoluzione. Carmelo Bene non crede all'"avanguardia". E tanto meno crede a un teatro popolare, a un teatro per tutti, a una comunicazione dell'uomo di teatro col popolo. Il fatto è che, quando si parla di un teatro popolare, si tende sempre verso una certa *rappresentazione dei conflitti*, conflitti tra individuo e società, tra vita e storia, contraddizioni e opposizioni di ogni genere attraverso una società, ma anche gli individui. Ora, ciò che è veramente narcisistico e che conviene a tutti, è questa rappresentazione dei conflitti, sia essa naturalista, iperrealista... ecc. C'è un teatro popolare che è come il narcisismo dell'operaio. Vi è certo il tentativo di Brecht di far sì che le contraddizioni, le opposizioni siano altro che rappresentate; ma lo stesso

Brecht vuole solo che siano "comprese", e che lo spettatore abbia gli elementi di una "soluzione" possibile. Invece di uscir fuori dell'ambito della rappresentazione, si passa soltanto da un polo drammatico della rappresentazione borghese a un polo epico della rappresentazione popolare. Brecht non spinge la "critica" abbastanza lontano. Alla rappresentazione dei conflitti, Bene pretende sostituire la presenza della variazione, come elemento più attivo, più aggressivo. Ma perché generalmente i conflitti sono subordinati alla rappresentazione, perché il teatro resta rappresentativo ogni qualvolta prende come oggetto i conflitti, le contraddizioni, le opposizioni? È perché i conflitti sono già normalizzati, codificati, istituzionalizzati. Sono dei "prodotti". Sono già una rappresentazione, che può dunque essere rappresentata ancor meglio sulla scena. Quando un conflitto non è ancora normalizzato, dipende da qualcosa di più profondo, come il lampo che annuncia altro e che viene da altro, l'emergere improvviso di una variazione creatrice, inaspettata, sub-rappresentativa. Le istituzioni sono gli organi della rappresentazione dei conflitti riconosciuti, e il teatro è un'istituzione, il teatro è "ufficiale", anche se d'avanguardia, anche se popolare. Attraverso quale destino i brechtiani hanno preso il potere su una parte importante del teatro? Alcuni critici hanno analizzato la situazione del teatro in Italia (e altrove) quando Carmelo Bene iniziava i suoi tentativi: poiché la realtà sociale sfugge, "il teatro per tutti è divenuto un'illusione ideologica e un fattore oggettivo di immobilità". Il cinema italiano, con le sue ambizioni pseudo-politiche, è nella stessa situazione; come dice Marco Montesano, "è un cinema istituzionalizzato, nonostante le apparenze concettuali, poiché il conflitto rappresentato è il conflitto previsto e controllato dall'istituzione". È un teatro, è un cinema nar-

cisistico, storicistico, moralizzante. Anche i ricchi e i poveri: Bene li descrive come appartenenti a uno stesso sistema di potere e di dominio che li divide in "schiavi poveri" e "schiavi ricchi", e in cui l'artista ha la funzione di schiavo intellettuale, da una parte o dall'altra. Ma appunto, come venir fuori da questa rappresentazione conflittuale, ufficiale, istituzionalizzata? Come far valere il lavoro sotterraneo di una variazione libera e presente, che s'inserisce tra le maglie della schiavitù e straripa l'insieme?

Ci sarebbero allora le altre direzioni: il teatro vissuto, in cui i conflitti sono più vissuti che rappresentati, come in uno psicodramma? Il teatro estetizzante, in cui i conflitti formalizzati diventano astratti, geometrici, ornamentali? Il teatro mistico, che tende a abbandonare la rappresentazione per diventare vita comunitaria e ascetica "al di fuori dello spettacolo"? Nessuna di queste direzioni conviene a Carmelo Bene, che preferirebbe la pura e semplice rappresentazione... Come Amleto, egli cerca una formula più semplice, più umile.

Tutto il problema è imperniato sul *dato maggioritario*. Poiché il teatro per tutti, il teatro popolare è un po' come la democrazia, fa appello a un dato maggioritario. Solo che questo dato è molto ambiguo. Suppone anch'esso uno stato di potere o di dominio. E non l'inverso. Pur essendo evidente che possono esserci più mosche e zanzare che uomini, ciononostante l'Uomo costituisce un metro-campione in rapporto al quale gli uomini hanno necessariamente la maggioranza. La maggioranza non designa una quantità più grande, ma anzitutto questo campione in rapporto al quale le altre quantità, quali che siano, saranno dette più piccole. Per esempio, le donne e i bambini, i Negri e gli Indiani... ecc., saranno minoritari in rapporto al campione costituito dall'Uomo bianco cristiano qualsiasi-maschio-adulto-cittadino-america-

no o europeo d'oggi (Ulisse). Ma, a tal punto, tutto si capovolge. Poiché se la maggioranza rinvia a un modello di potere, storico o strutturale, o ambedue al contempo, va anche detto che *ognuno* è minoritario, potenzialmente minoritario, per quanto devii da questo modello. E la variazione continua, non è forse proprio quest'amplitudine che non cessa di superare, per eccesso o per difetto, la soglia rappresentativa del campione maggioritario? La variazione continua non è forse il divenire minoritario di ognuno, in opposizione al dato maggioritario di Nessuno? Non troverebbe così il teatro una funzione sufficientemente modesta, e tuttavia efficace? Questa funzione anti-rappresentativa consisterà nel tracciare, nel costituire in qualche modo una figura della coscienza minoritaria, come potenzialità di ognuno. Rendere una potenzialità presente, attuale, è tutt'altro che rappresentare un conflitto. Non si potrà più dire che l'arte ha un potere, che è ancora potere, anche quando critica il potere. Perché, addestrando la forma di una coscienza minoritaria, si rivolgerà a delle potenze di divenire, che sono di un ambito diverso da quello del Potere e della rappresentazione-campione. "L'arte è una forma di potere solo quando cessa d'essere arte e comincia a diventare demagogia". L'arte è sottomessa a molti poteri, ma non è una forma di potere. Poco importa che l'Attore-Autore-Regista eserciti un ascendente, e si comporti all'occorrenza in modo autoritario, molto autoritario. Sarà l'autorità di una variazione perpetua, in opposizione al potere o al dispotismo dell'invariante. Sarà l'autorità, l'autonomia del balbuziente, di colui che ha conquistato il diritto di balbettare, in opposizione al "parlar bene" maggiore. E certamente si corre il rischio che la forma di minoranza ridia una maggioranza, rifaccia un campione (quando l'arte ricomincia a diventare demagogia...). Bisogna

che la variazione non smetta anch'essa di variare, di percorrere effettivamente nuovi sentieri sempre inaspettati.

Quali sono queste vie, dal punto di vista di una politica del teatro? Qual è quest'uomo della minoranza – e la parola "uomo" non è nemmeno più adatta, tanto è intaccata dal segno maggioritario? Perché non "donna" o "travestito"? Ma anche queste parole sono ormai troppo codificate. Vediamo delinearsi chiaramente una politica attraverso le dichiarazioni o le posizioni di Carmelo Bene. La frontiera, cioè la linea di variazione, non passa tra i padroni e gli schiavi, né tra i ricchi e i poveri. Infatti, dagli uni agli altri, s'intesse tutta una trama di relazioni e di opposizioni che fanno del padrone uno schiavo ricco, dello schiavo, un padrone povero, *in seno a uno stesso sistema maggioritario*. La frontiera non passa nella storia, e nemmeno all'interno di una struttura stabilita, e nemmeno nel "popolo". Ognuno pretende di far parte del popolo, in nome del linguaggio maggioritario, ma dov'è il popolo? "È il popolo che manca". In verità, la frontiera passa tra la storia e l'antistoricismo, cioè, concretamente, "coloro di cui la Storia non tiene conto". Passa tra la struttura e le linee di fuga che l'attraversano. Passa tra il popolo e l'*etnia*. L'etnia è il minoritario, la linea di fuga nella struttura, l'elemento antistorico nella storia. La sua propria minoranza, Carmelo Bene la vive in rapporto alla sua gente delle Puglie: il Sud o il suo terzo-mondo, nel senso in cui ognuno ha un Sud e un terzo-mondo. Quando parla della gente delle Puglie, di cui fa parte, sente che la parola "poveri" non conviene affatto. Come chiamare povero chi preferiva morire di fame piuttosto che lavorare? Come chiamare schiavo chi non stava al gioco del padrone e dello schiavo? Come parlare di un "conflitto", laddove c'era ben altro, una bruciante variazione antistorica! – la folle sommossa di

Campi Salentina, quale la descrive Carmelo Bene. Ed ecco che a questa gente è stato fatto uno strano innesto, una strana operazione: è stata pianificata, rappresentata, normalizzata, storicizzata, integrata al dato maggioritario, e allora sì che ne hanno fatto dei poveri, degli schiavi, li hanno messi nel popolo, nella Storia, li hanno resi maggiori.

Un ultimo pericolo, prima di credere d'aver capito ciò che dice Carmelo Bene. Egli non tiene affatto a diventare il capocomico di una compagnia regionalista. Chiede e reclama invece i teatri di Stato, si batte per questo, non ha nessun culto della povertà nel lavoro. Ci vuole molta malafede politica per vedervi una "contraddizione", o un ricupero. Bene non ha mai preteso fare un teatro regionalista; e una minoranza comincia già a normalizzarsi quando la si chiude su di sé, e si descrive attorno ad essa la danza del vecchio buon tempo (se ne fa allora una sotto-componente della maggioranza). Mai Bene appartiene maggiormente alle Puglie, al Sud, che quando fa un teatro universale, con alleanze inglesi, francesi, americane. Estrae dalle Puglie una linea di variazione, aria, terra, sole, colori, luci e suoni e li farà variare in modo completamente diverso, su altre linee, per esempio *Nostra Signora dei Turchi*, tanto più complice con le Puglie che se ne fosse il poeta rappresentativo. Perché, insomma, *minoranza ha due sensi*, indubbiamente legati, ma ben distinti. Minoranza designa anzitutto uno stato di fatto, cioè la situazione di un gruppo che, qualunque sia il suo numero, è escluso dalla maggioranza, oppure incluso, ma come una frazione subordinata in rapporto a un campione di misura che fa la legge e fissa la maggioranza. In tal senso si può dire che le donne, i bambini, il Sud, il terzo-mondo... ecc., sono ancora delle minoranze, benché siano numerosi. Ma allora, prendiamo questo primo senso "alla lettera". C'è immediatamente un

secondo senso: minoranza non designerà più uno stato di fatto, ma un divenire in cui ci si impegna. Divenire-minoritario è uno scopo, uno scopo che riguarda ognuno, dato che ognuno entra in questo scopo e in questo divenire, per quanto ognuno costruisca la propria variazione intorno all'unità di misura dispotica, e sfugga, da un canto o dall'altro, al sistema di potere che faceva di lui una parte di maggioranza. In questo secondo senso, è evidente che la minoranza è molto più numerosa della maggioranza. Per esempio, nel primo senso, le donne sono una minoranza; ma nel secondo senso, c'è un divenire-donna di ognuno, un divenire-donna che è come la potenzialità di ognuno, e le donne devono divenire-donna quanto gli stessi uomini. Un divenire-minoritario universale. Minoranza indica in tal caso la potenza di un divenire, mentre maggioranza indica il potere o l'impotenza di uno stato, di una situazione. E allora il teatro o l'arte possono sorgere, con una funzione politica specifica. A condizione che minoranza non rappresenti nulla di regionalista; ma neanche d'aristocratico, di estetico né di mistico.

Il teatro sorgerà come ciò che non rappresenta niente, ma come ciò che presenta e costituisce una coscienza di minoranza, in quanto divenire-universale, che opera alleanze qua e là secondo il caso, secondo linee di trasformazione che saltano fuori del teatro e assumono un'altra forma, oppure si riconvertono in teatro per un nuovo salto. Si tratta davvero di una presa di coscienza, benché non abbia nulla a che vedere con una coscienza psicanalitica, e nemmeno con una coscienza politica marxista, oppure brechtiana. La coscienza, la presa di coscienza è una grande potenza, ma non è fatta per le soluzioni, e nemmeno per le interpretazioni. Quando la coscienza ha abbandonato le soluzioni e le interpretazioni, allora essa conquista la propria luce, i propri gesti e suoni,

la propria decisiva trasformazione. Henry James scrive: "Aveva finito col saperne tanto che non poteva interpretare più nulla; non c'erano più oscurità che le permettessero di veder chiaro, non restava che una cruda luce". Più si giunge a questa forma di coscienza di minoranza, meno ci si sente soli. Luce. Si è massa in sé, "la massa dei miei automi". E sotto l'ambizione delle formule, c'è il più modesto giudizio di ciò che potrebbe essere un teatro rivoluzionario, una semplice potenzialità innamorata, un elemento per un nuovo divenire della coscienza.

Carmelo Bene

Ebbene, sì, Gilles Deleuze!

È... questa storiella dei miei vent'anni "attivi" di "teatro", questi vent'anni dopo i miei vent'anni = *nulla*. Nulla è tutto per "*Sé*," niente per loro... Ora si parla di "formalismo" eh, sì, di quel più niente da dire (come se *Idea* m'avesse baciato mai)... Mi baciò – proprio là dove mi amarono – tutta la loro poca pratica della "*bestia*" e dell'"*osceno*" che mi trasse da me a me stesso, senza che ce ne fosse più bisogno d'essere in me... Sì, Gilles Deleuze!, tu sai bene che – lingua e/o linguaggio a parte – s'ha da essere "in forma" ogni notte di giorno. Tu sai, come del resto qualsivoglia "maestro elementare" la onnilingue historia della vanità. ... Sai molto esattamente che non saranno i tanti a persuaderci – penso a "*Rizoma*" – della *nostra* "mancanza" di "*Massa*".

Tu sai, da ballerino e da filosofo, che "*è*" quello che siamo solamente in chiave "*unica*". Conosci l'indicibile, lo sprezzo di far mostra di sé sera per sera con tutto quello sforzo gladiatorio-idiota che ne segue... Che sai se non la cifra che tuttavia t'appartiene nel bel mezzo del vuoto che noi siamo, anche se i deficienti dell'avvenire-passato ignoreranno sempre eternamente, oggi, che quel *nulla* firmato e sottoscritto siamo noi unicamente...

Vanità!... Vanità... Cos'è *Teatro*?

E mi (se la) raccontano di narciso, apprendisti da scuola del suicidio e non maestri dell'*autodistruzione*... Non allievi del metodo che vuole la sapienza dell'attimo non mai rappresentato.

"Si ripete!" continuano a ripetersi... Già: si "ripete."

Gli è che son fermati a certa sorta di "coazione a ripetere" freudiana che dà il la alle ultrastolte loro analisi (l'esempio del bambino che getta via il giocattolo da sé per poi ricuperarlo al solo scopo di gettarlo via) e tutto è qui. Ma "*Al di là del principio di piacere*", come sta?

"*Ripetizione è la differenza senza concetto*", hai detto tu...

Ma essi non intendono *differenza* che non sia il differente da questa o quest'altra cosa. Giornalisti!

A che parlarne, allora? È "*proprio*" qui. Sta proprio nella organica-ordinata categoria mentale tutta loro, sta qui il ritorno eterno-certosino di tal nostro *divenire innocente*... (poveri noi, ma poveri davvero, se la sappiamo proprio tanto lunga sulla ineducazione della storia, dico, dell'aneddotica che li vuole così: conflittuali. Conflittuali e basta... Hanno dunque il teatrino che si meritano ("facci sapere quello che sappiamo"), hanno, ahiloro, la pace dell'anima, sì, perché non sospettano davvero l'inquietudine (quella inquietudine senz'anima né pace). Ed è vero, se monumentalmente "casti" ("l'ignoranza non è santa") non hanno mai appurato scientemente che "la *generosità* spinta all'estremo coincide con la perdita del *pudore*..."

"Generosi fino al vizio", chiosa Gide-Saul...

"Si ripete!", ripetono a ripetersi. Ma guai provarsi a toglierli a una bella verità *padronale*!

"Andiamo allora in Oriente, in Turchia, dove la schiavitù esista ancora!"

La si figuri! Sono autolesionisti altro che *Masoch*! È che gli basta solo una "trovata", una trovata storica serale. Sarà blenorragia controllata. Mi so di certo... la lasciamo andare (certe cose hanno a starsene sospese)... perché il *niente* entri in campo e faccia scempio di sé. "*Ripetizione*"... *Sì, lavoratori, abbiate dunque sfiducia in me!*...

Mastro Foucault ti ha reso omaggio in quanto segue: "... L'intelligenza non risponde alla bestialità: è la bestialità già vinta, l'arte categoriale di evitare l'errore. Lo studioso è intelligente. Ma è il pensiero che s'affronta alla bestialità, ed è la filosofia che la guarda. A lungo, sono faccia a faccia, col suo sguardo immerso in questo cranio senza candela. È la sua propria testa di morto, la sua tentazione, il suo desiderio, forse, il suo teatro catatonico. Al limite, pensare sarebbe contemplare intensamente, da molto vicino, e quasi fino a perdervisi, la bestialità; e la stanchezza, l'immobilità, una grande fatica, un certo cocciuto mutismo, l'inerzia formano l'altra faccia del pensiero – o meglio il suo accompagnamento –, l'esercizio quotidiano e ingrato che lo prepara e che subito esso dissolve. Il filosofo deve possedere una buona dose di cattiva volontà per non giocare correttamente il gioco della verità e dell'errore: questo malvolere, che si attua nel paradosso, gli consente di sfuggire alle categorie. Ma egli deve essere inoltre di "umore cattivo" tanto quanto basta per restare di fronte alla bestialità, per contemplarla senza un gesto, sino alla stupefazione, per avvicinarsi ben bene a essa e mimarla, per lasciarla montare lentamente in sé (è forse questo che si traduce eufemisticamente: essere assorbito nei propri pensieri), e attendere, al termine mai bissato di questa preparazione accurata, lo choc della differenza: la catatonia muove il teatro del pensiero, una volta che il paradosso abbia rovesciato il quadro della rappresentazione..."

Mastro Foucault ci vede lungamente "corto". Io da tempo mi riconosco un *cretino*. "*Cogito ergo est*"...

Abbiate dunque sfiducia in me... Ma che vuol dire?

Cos'è mai la *sfiducia*? "*Variazione*"...

"E cos'è mai l'amore quando c'è l'abiezione?"...

Ma sì, care le mie signorine, ci si spoglia in quinta proprio

di quanto ci si riveste in scena... È proprio come seppellire i morti, "fra Damiano"!...

"Le opere ultime della sua maturità sono formali, perfette, prevedibili": gli è ch'io mi figuro *maturità* l'*impunito* e l'eterno ritorno dell'eguale tale quasi una quiete che non ha nostalgie né morte, ma di contro la tutta mortalità dell'evento ("*Amor fati*")...

"Tutte le cose hanno la mestizia della fine"... (Hegel)... Ma la "mestizia", nell'eterno ritorno non è mai la fine, così come un attore finito non è grande:

Grande attore è un *quid* al di là del *concetto* (tanto meno di sé):

Grande attore è quel *niente* che sa esprimere, *Eliogabalo* ingenuo e pervertito che sommerge di fiori dalle sue finestre imperiali un popolo affamato, per deconcettualizzare la *fame* (sarà ridotto in frammenti dentro una fogna, poiché i suoi servi angariati non intesero altro che rendergli grazia, rendere omaggio a quella massa d'atomi che era contro l'idea scontata d'un superio imperiale...)... Eliogabalo, frutto di varie madri e religioni, adolescente fissato nella sua sempiterna trasgressione... quasi che proprio così smembrato, una che so irragionevolezza di *Stato* l'abbia e perché no?, come andò, riconvertito a un'altra sorte di monoteismo organico e dall'imperatore guadagnato giorno per giorno. Non è questo un modo come un altro di fissare la bestialità da così (ma da tanto) così vicino tanto da annullarsi – antinarciso –, finalmente in pace con il proprio *Io*?:

"Se possiamo considerare... che ogni essere vivente muore (ritorna allo stato organico) per motivi interni, ebbene, allora possiamo dire che la meta di tutto ciò che è vivo è la morte, e, considerando le cose a ritroso, che gli esseri privi di vita sono esistiti prima di quelli viventi..." (Freud)...

Così lord Byron:

"Tutte le commedie finiscono in un matrimonio,
le tragedie con una morte".

Eh sì, il matrimonio da commedia (o la commedia del matrimonio) nega, proprio in quanto generazionale, il divenire (ne ha solo l'illusione):

La mortalità tragica – come frequenza – riconduce alla coscienza autodistruttiva dell'*Io* (il milieu tragico di Deleuze). *È differenza e ripetizione: ripetizione* (mirabile dictu) = *differenza senza concetto...*

Ma vedi, Gilles Deleuze, noi vaneggiamo del "non concetto", quando da sempre finanche sulle scene si chiacchiera ed è tutto... Finanche sulle scene!... La scena (Francia in testa) è da-per sempre una chiesa padronale dove ci si sposa ogni sera e qualche volta di pomeriggio. Ma più squallida ancora del confetto e dei fiori d'arancio, è la grottesca, teatrale messa da requiem delle nostre tragedie occidentali (come almeno allestite) là dove tutti gli arroganti comprimari piangono un morto davvero morto, morto morto prima dell'alzarsi del sipario, morto prima nel testo e seppellito già. La morte non significa *morire*. La morte è morta. Non così è del morire. Ah, Klossowski!, che ne ha fatto Bejart di quel tuo principe dei mutamenti? Me l'hai detto a Parigi: "tanta gente ballava attorno a un Bafometto immobile!" Non t'è piaciuta. Spero... Così (tanto peggio in scena) si è in genere già morti. Non vi si muore mai dal morire (e invece il grande masochismo dell'attore (se grande) gioca l'orgasmo col proprio io, scommette sempre bluffando con l'eterna lotta delle sue pulsioni contro il proprio *Io*)...

Così l'attore (e quando dico grande voglio intendere colui che supera "se stesso") non può che frequentare la scena del

dispiacere che gli è proprio. Nel *dispiacere* egli, adulto, ritrova la "coazione a ripetere" "*al di là del principio di piacere*". Nel dispiacere lottano le sue "pulsioni" – freno alla sua coscienza dell'*Io* sapiente (la morte)...

Ma la *ripetizione* = *differenza* è il *dispiacere*. Il dispiacere che non *è* un preludio, una promessa all'orgasmo "finale". Il finale è l'applauso, sempre e comunque dopo la *fine* dell'opera... Recitare è morire. *E morire* è combattere languidamente la morte. (Ora il *Testo* è la *Morte*.) Luce *vita* esente carità. Triste e non tristo è siffatto mestiere. Triste nella coscienza della *presentazione* (*trista* è la rappresentazione che se ne dà)...

E che forse la mia "sintesi lirica-ironica-spietata" (Flaiano) smentisce il tuo "*Theatrum Philosophicum*" di che Foucault t'incorona nella sua splendida prefazione al tuo gran libro sulla *differenza*?...

"Nessun è padre a un altro..." Amico mio, digressione in quanto *Donna*, nella santa quadruplice alleanza di Fourier, sottoscrivo:

"... Non basta proporre una nuova rappresentazione del movimento, dacché la rappresentazione è già mediazione. Si tratta invece di produrre nell'opera un movimento capace di smuovere lo spirito al di fuori di ogni rappresentazione, e di fare dello stesso movimento un'opera che escluda l'interposizione, di sostituire dei segni diretti a rappresentazioni mediate, d'inventare vibrazioni, rotazioni, vortici, gravitazioni, danze o salti che tocchino direttamente lo spirito. È questa un'idea di uomo di teatro, un'idea di regista, in anticipo sulla storia..." (G. D.)

Già la *Storia*!... Gli *Oppressi* e gli *Oppressori*... ("*Kafka*"-Deleuze-Guattari)... *Burocrazia*... La "*Macchina*": non si

sfugge al congegno della *Macchina*, non soltanto in catena di montaggio. Non si è mai fuori dalla *Macchina* nemmeno in solitudine, in amore, a tempo "libero," in vacanza, ecc.: era questo il mio *S.A.D.E. Servo-Padrone*. E, tuttavia, soprattutto i più giovani non si "rassegnano" a considerare la propria età un'età dell'uomo (immaturità d'uno stadio d'ingranaggio). No, come se non bastasse, un demone borghese-antiborghese ne fa un partito. È un demone faustiano rovesciato: la *Coscienza* di *Macchina*. E allora? Eh!, ci sono i *Problemi*! Quali?, se "l'*universo* è l'*infinito della mia disattenzione*" (non so più chi l'abbia detto)?... E invece, no. Queste giovani anime ("brutte"?) si rammaricano perché *emarginate*. Da che? Dall'ingranaggio della *Macchina* o dalla coscienza-azione della *Macchina* stessa? Come dire?, è davvero l'*autoemarginazione* che hanno in dispregio, coincidendo questa posizione con la sola conquista (anche questa illusoria scelta) possibile, se "possibile" è solo al di là della storia... Se *politica-attrice* è solamente la variazione continua del mio stupore. Se davvero è impensabile morire di morte.

E allora, via col vento? Ma sì! Via dal teatro, come in *Riccardo III* esaminato. "Un cavallo?" È quest'asino qui. Per mai dove? Eh, beh, sì: *via del Rigore*.