

Titolo || Un manifesto di meno

Autore || Gilles Deleuze

Traduzione di || Jean Paul Manganaro

Pubblicato || Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, Feltrinelli editore, 1978, Milano.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 8

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

## Un manifesto di meno

di Gilles Deleuze

### I. 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 a 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 a un tic masturbatorio, è l'immagine sadica del Padrone, mentre il Servo masochista si cerca, si sviluppa, si trasmuta, si sperimenta, si costituisce sulla scena in funzione delle insufficienze e delle impotenze del padrone. Il servo non è affatto 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 come di origine diversa dall'uomo di Stato o dal re: difforme e torbido, viene sempre da altrove. Bene lo fa arrivare sulla scena: a 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 trattenerne 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 sul 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 può rinviare un'immagine dell'Inghilterra in cui è compreso Shakespeare:

[Titolo](#) || Un manifesto di meno

[Autore](#) || Gilles Deleuze

[Traduzione di](#) || Jean Paul Manganaro

[Pubblicato](#) || Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, Feltrinelli editore, 1978, Milano.

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 2 di 8

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

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 una 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. Orbene, 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 principi e re, e il teatro, con il potere: come Napoleone e Talma. Il potere proprio al teatro è inscindibile da una rappresentazione del potere nel teatro, anche se è 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. Bene ha alleanze estremamente diverse con essi tutti. Appartiene a un movimento che agita profondamente il teatro oggi. Ma appartiene a tale movimento solo per quanto egli stesso inventa, e non inversamente. E l'originalità del suo procedere, l'insieme dei procedimenti suoi propri ci sembrano anzitutto consistere in ciò: la sottrazione degli elementi stabili di Potere, la quale sprigiona una nuova potenzialità di teatro, una forza non-rappresentativa sempre instabile.

## II. *Il teatro e le sue minoranze*

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 del 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 cosa vuoi 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 dal mezzo. Era questa l'idea di Virginia Woolf. E il centro, 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 centro, 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 fuori dalla 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 canto 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 o che digrigna?

[Titolo](#) || Un manifesto di meno

[Autore](#) || Gilles Deleuze

[Traduzione di](#) || Jean Paul Manganaro

[Pubblicato](#) || Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, Feltrinelli editore, 1978, Milano.

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 3 di 8

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

Anche per le lingue si dice maggiore e 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 invariati, 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 una 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 altri 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 è 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 questa 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 queste linee di variazione inerente e continua, cioè da questi usi minori. Di conseguenza, maggiore e minore qualificano non tanto lingue diverse tra di 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 anche 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.

### III. 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 stabilizzati 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 seconda 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

Titolo || Un manifesto di meno

Autore || Gilles Deleuze

Traduzione di || Jean Paul Manganaro

Pubblicato || Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, Feltrinelli editore, 1978, Milano.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 8

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

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 rinchiusi 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. Ciò 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 in 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 lavoro 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 constatare 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. Ed è nello stesso movimento che la lingua tende a sfuggire al sistema del Potere che la struttura, e l'azione, al sistema della Padronanza o

[Titolo](#) || Un manifesto di meno

[Autore](#) || Gilles Deleuze

[Traduzione di](#) || Jean Paul Manganaro

[Pubblicato](#) || Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, Feltrinelli editore, 1978, Milano.

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 5 di 8

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

del Dominio che l'organizza. La critica italiana ha dimostrato in che modo, in Carmelo Bene, convergono 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 usuali che intralciano sempre, invece d'essere utili, il tavolo che si intramette invece di sostenere, 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 ...

#### IV. Il teatro e i suoi gesti

È forse necessario dire, tuttavia, 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. Il fatto è che, con 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 in questo centro 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 fonemi si oppongano, o anche che alcune varietà dialettali si affrontino. Ma non sono i mezzi di cui Bene si serve da parte sua. Invece, la bellezza del suo *stile* è di ottenere la balbuzie instaurando linee melodiche che trascinano il linguaggio fuori da 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 fallocrizia. 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 avviliti, concatena i suoi gesti secondo la linea di una variazione che le permette di sfuggire al dominio del Padrone, e la fa nascere fuori dalla 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 "cruello." E meglio, 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, ciò che conta sono i rapporti di velocità e di lentezza, le modificazioni di tali rapporti, in quanto trascinano i gesti e gli enunciati, secondo coefficienti variabili, lungo una linea di trasformazione. Ed è in ciò che la scrittura e i gesti di Bene sono musicali: ogni forma vi è deformata da modificazioni di velocità che fanno sì 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, benché non siano esterni 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 di 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,

[Titolo](#) || Un manifesto di meno

[Autore](#) || Gilles Deleuze

[Traduzione di](#) || Jean Paul Manganaro

[Pubblicato](#) || Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, Feltrinelli editore, 1978, Milano.

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 6 di 8

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

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 particolarmente i film di Bene. Ma, per limitarci al teatro, vorremmo capire come Bene procede in *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 "articolazioni da troglodita." Se le due variazioni restano ancora relativamente separate, come due continuità che si elidono, è 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 è ancora oggetto del timore, dell'amore e della pietà. 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 a Anna, poi se ne addobba trionfalmente. Giunge al miracolo quando la mano valida diventa altrettanto rattappita, 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: smarrita davanti a ogni deformazione, e già innamorata e consenziente, lo ingiuria tuttavia e lo odia finché resta nella propria "forma." È come se un nuovo personaggio si costituisse anche in lei, e che valuta 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. A tal punto, non devono più esserci 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 ben si vede che per Riccardo non si trattava di conquistare un apparato di Stato, ma di costruire una macchina da guerra, indissolubilmente politica e erotica).

#### V. 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 gli 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... Immaginiamo 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 sarebbe ancor più, invece, egli che si dice 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 e del 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 che attraversano una società, ma anche gli individui. E dunque 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. Non è uscir fuori dall'ambito della rappresentazione, è soltanto passare da un polo drammatico della rappresentazione borghese a un polo

[Titolo](#) || Un manifesto di meno

[Autore](#) || Gilles Deleuze

[Traduzione di](#) || Jean Paul Manganaro

[Pubblicato](#) || Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, Feltrinelli editore, 1978, Milano.

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 7 di 8

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

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, ciò avviene perché esso dipende da qualcosa di più profondo, è come il lampo che annuncia altro e che viene da altro, 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." Ed è la stessa cosa per il cinema italiano, con le sue ambizioni pseudo-politiche; come dice Marco Montesano, "è un cinema istituzionalizzato, malgrado le apparenze concettuali, poiché il conflitto rappresentato è il conflitto previsto e controllato dall'istituzione." È un teatro, è un cinema narcisistico, 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 situazione della 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 impernato 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-inurbato-americano 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 precisamente ciò, questa 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 sarebbe di tracciare, di 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 potrebbe 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 rivolgerebbe a delle potenze di divenire, che sono di un ambito diverso da quello del Potere e della rappresentazione-campione. "L'arte non è una forma di potere, lo è 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. Sarebbe l'autorità di una variazione perpetua, in opposizione al potere o al despotismo dell'invariante. Sarebbe l'autorità, l'autonomia del balzubiente, di colui che ha conquistato il diritto di balbettare, in opposizione al "parlar bene" maggiore. E certamente si corre sempre 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, cioè che percorra 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 delinearci 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. Poiché, 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 essere 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 gente delle Puglie: il Sud o il suo terzo-mondo, nel

[Titolo](#) || Un manifesto di meno

[Autore](#) || Gilles Deleuze

[Traduzione di](#) || Jean Paul Manganaro

[Pubblicato](#) || Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, Feltrinelli editore, 1978, Milano.

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 8 di 8

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

sensu 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 del tutto. Come chiamare povera questa gente che preferiva morire di fame piuttosto che lavorare? Come chiamare schiavi gente che non stava al gioco del padrone e dello schiavo? Come parlare di un "conflitto," laddove c'era ben altro, una bruciante variazione, una variante antistorica! la folle sommossa di Campi Salentina, quale la descrive Carmelo Bene. Ed ecco che gli si fa uno strano innesto, una strana operazione: sono stati pianificati, rappresentati, normalizzati, storicizzati, integrati al dato maggioritario, e allora sì che ne hanno fatto dei poveri, degli schiavi, li si è messi nel popolo, nella Storia, li si è 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. Ciò che estrae dalle Puglie, è una linea di variazione, aria, terra, sole, colori, luci e suoni, che egli stesso farà variare diversamente, su altre linee, per esempio *Nostra Signora dei Turchi*, da questo momento più complice con le Puglie che se ne facesse il poeta rappresentativo. Ciò avviene 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, quale che 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, e 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 non devono meno divenire-donna degli uomini stessi. 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 alleanza qua e là secondo il caso, secondo linee di trasformazione che saltano fuori dal teatro e assumono un'altra forma, oppure si riconvertono in teatro per un nuovo salto. Si tratta proprio 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 i propri 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 atomi." 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 GILLES DELEUZE

**SOVRAPPOSIZIONI**

Riccardo III di Carmelo Bene

Un manifesto di meno di Gilles Deleuze

Con 16 illustrazioni fuori testo

Dopo *Amleto* e *Romeo e Giulietta*, Carmelo Bene conclude con questa rilettura del *Riccardo III* il suo trittico shakespeariano. Il dramma storico di Shakespeare è del 1592-93 e fissa e tramanda, del tragico sovrano, la fama che lo vuole il più fosco, subdolo, spietato tra tutti i re inglesi. Di Riccardo Carmelo Bene ci offre una diversa interpretazione che iscrive il personaggio shakespeariano al centro di un'acuta, serrata meditazione sul problema del potere. Al testo di Bene, la cui realizzazione in teatro sta suscitando in questi mesi grande clamore e che approderà prossimamente sugli schermi televisivi, si affianca un denso saggio interpretativo di Deleuze, al quale replica lo stesso Bene con lo scritto *Ebbene, sì, Gilles Deleuze*.

"...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... È un teatro di una precisione chirurgica. Da questo momento, se Carmelo Bene ha bisogno 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 che 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."

*Gilles Deleuze*

Copertina: Ufficio Grafico Feltrinelli  
In copertina: Carmelo Bene in *Riccardo III* fotografato da Antonio Sferlazzo.

Lire 2.000 (...)

80 810



810

BENE DELEUZE

SOVRAPPOSIZIONI

UNIVERSALE ECONOMICA FELTRINELLI



# BENE DELEUZE SOVRAPPOSIZIONI

Riccardo III di Carmelo Bene  
Un manifesto di meno di Gilles Deleuze

