

Il teatro dell'estinzione sottrattiva

Bene senza Deleuze

Lorenzo Chiesa

«Vorrei essere Watson! [...]
Watson non capisce un cazzo, quando agisce è sempre per caso.
È inattivo anche nell'azione che lo gestisce.
Non potendo godermi l'inorganico (pare non sarà possibile),
forse è Watson la cosa che fin qua è riuscita a stregarmi e a incantarmi.
L'insignificanza più totale.
Hai visto le facce vacue che appioppiano ai vari Watson,
mentre gli altri sono tutti un po' ipertesi?
Sì, vorrei essere Watson»
Carmelo Bene, *Vita di Carmelo Bene*

«Si proviamo con la vita
quotidiana e si vedrà!

Al lavoro del piacere
senza remora e decoro
il piacere del lavoro
basta qui sostituir!»
Carmelo Bene, *S.A.D.E.*

1.

Nell'introduzione a *Differenza e ripetizione* (1968), Deleuze identifica Kierkegaard e Nietzsche come quei pensatori della ripetizione che, grazie all'elaborazione di una nozione di movimento anti-rappresentativo, hanno introdotto in filosofia dei mezzi d'espressione radicalmente innovativi. Questi autori inventano una filosofia che si propone direttamente come filosofia teatrale, una filosofia sotto forma di teatro. Per Kierkegaard e Nietzsche, «si tratta di produrre nell'opera [filosofica] 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».¹ Questo movimento, pertanto, dovrebbe essere contrastato con il movimento "logico astratto" di Hegel, un "movimento falso", che viene esso stesso rappresentato poiché si affida dialetticamente all'opposizione e alla mediazione. Mentre Kierkegaard e Nietzsche intendono mettere in moto la filosofia in quanto tale come teatro degli "atti immediati", Hegel è incapace di andare oltre l'idea, molto più semplice, di teatro filosofico: non può "vivere", come filosofo, «il problema delle maschere, [...] il vuoto interiore proprio della maschera».²

¹ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Cortina, Milano 1997, p. 16.

² *Ibidem.*

L'interesse di Deleuze per il potere anti-rappresentativo del teatro come movimento reale riemerge puntualmente dieci anni dopo, in *Un manifesto di meno* (1978), il testo dedicato al controverso Carmelo Bene.

Secondo Deleuze, l'interpretazione irriverente che Bene dà delle grandi figure del teatro, specialmente di Shakespeare, promuove un teatro della "non-rappresentazione"; in altre parole, «sprigiona [...] una forza non-rappresentativa sempre instabile», che presenta senza rappresentare, rende «una potenzialità presente, attuale». ³ In questo articolo, tuttavia, Deleuze insiste sull'importanza del metodo *sottrattivo* adottato da Bene nella ricerca del movimento reale del teatro anti-rappresentativo. Da un lato, *Differenza e ripetizione* identifica l'"essenza" del movimento (teatrale) in nient'altro che nella ripetizione: «Il teatro della ripetizione si oppone al teatro della rappresentazione, come il movimento si oppone al concetto e alla rappresentazione che lo riferisce al concetto». ⁴ Dall'altro, *Un manifesto di meno* presume che il movimento perpetuo di ciò che qui Deleuze chiama ripetutamente «variazione continua» – intesa anche in termini di «linee di fuga» e «potenze del divenire» – sia iniziato e sostenuto dalla sottrazione. ⁵

Deleuze osserva che l'adattamento di Bene inizia con la sottrazione di un elemento dal lavoro originale, interpretato in maniera critica. A esempio, nel suo *Romeo e Giulietta*, Bene non esita a "neutralizzare" Romeo: quest'amputazione fa oscillare il lavoro originale di Shakespeare ma, allo stesso tempo, permette a Bene di sviluppare il personaggio di Mercuzio – che, invece, muore molto presto nell'opera originale. Scongiurata la mera parodia, la sottrazione apre la strada alla graduale formazione, *in scena*, di un personaggio altrimenti non-rappresentato nel e dal testo, un personaggio più che altro virtuale. Cosa ancora più importante, secondo Deleuze questa formazione sfida la nozione stessa di rappresentazione, in quanto quello che vediamo sul palco è un irrefrenabile processo di deformazione, un movimento anamorfico. Questo risulta particolarmente chiaro nel *S.A.D.E.* di Bene, dove il carattere prostetico dello schiavo, instancabilmente, «si cerca, si sviluppa, si trasmuta, si sperimenta, [...] in funzione delle insufficienze e delle impotenze del padrone». ⁶ La soggettività de-formata dello schiavo – che continua invano a cambiarsi d'abito e a mascherarsi per stimolare l'apatia sessuale del suo padrone – è subordinata al movimento e alla velocità, da cui dipende. Alla fine, l'azione sottrattiva del personaggio beniano si evolve in una perpetua de-formazione, la quale evita la rappresentazione precisamente perché segue una linea di variazione continua.

2.

Partendo da queste premesse, il presente saggio si pone due obiettivi. Innanzitutto, vogliamo interrogare la tacita sostituzione, operata da Deleuze, di ripetizione con sottrazione intese, in tempi diversi, come nozioni chiave nella sua spiegazione di

³ G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, Quodlibet, Macerata 2002, pp. 89 e 109.

⁴ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 19.

⁵ G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, pp. 87 e 109.

⁶ Ivi, p. 86.

teatro anti-rappresentativo. Soprattutto, vogliamo capire se l'interpretazione che Deleuze dà del concetto di sottrazione sia appropriata per una comprensione del lavoro di Bene. In secondo luogo, intendiamo problematizzare il modo in cui questo passaggio verso la sottrazione avvenga parallelamente a una *politicizzazione* del teatro beniano – piuttosto significativamente, il titolo dell'ultima e più cruciale sezione di *Un manifesto di meno* è *Il teatro e la sua politica*. In questo testo, Deleuze appare più interessato a un'investigazione filosofica della politica del teatro, che non al teatro come filosofia e alla filosofia come teatro, come era avvenuto in *Differenza e ripetizione* – dove il suo principale interesse verteva su «un teatro dell'avvenire» che fosse allo stesso tempo una «filosofia nuova».⁷ Argonteremo, innanzitutto, che Deleuze politicizza il teatro di Bene in maniera indifendibile. Poi, dimostreremo che un'analisi dei presupposti filosofici di un'interpretazione politica così ingannevole può gettare luce sulle ragioni che spingono Deleuze, in *Un manifesto di meno*, a allontanarsi dalla nozione di ripetizione.

Indubbiamente, in *Un manifesto di meno*, Deleuze ritorna sul teatro per sviluppare la sua precedente critica dell'opposizione dialettica come mediazione e per riflettere sulla nozione di “atti immediati” anti-rappresentativi. Secondo il suo parere, «il teatro di Bene non si sviluppa mai in rapporti di [...] opposizione», rigetta la rappresentazione del conflitto, «nonostante sia un teatro “duro” e “crudele”»; qualunque relazione di opposizione lo condurrebbe necessariamente indietro, verso un «sistema del potere e del dominio» tradizionale.⁸ Questo sistema, per l'appunto, è quello che Bene sottrae politicamente dalla scena: ancora meglio, è quello che, nell'essere sottratto, supporta relazioni di variazione anti-oppositive. La neutralizzazione preventiva dei personaggi-padrone, i rappresentanti del potere, causa l'emergere di variazioni continue nei personaggi minori – lo schiavo in *S.A.D.E* ne è paradigma. Più concretamente, questa variazione anti-oppositiva corrisponde a quegli ostacoli continui che, nell'atto della loro creazione de-formativa, vanno a definire i personaggi handicappati di Bene (a esempio, «costumi che ostacolano i movimenti invece di assecondarli, accessori che intralciano lo spostarsi, gesti troppo rigidi o eccessivamente “fiacchi”»⁹).

Si potrebbe argomentare che la variazione continua – a esempio, «l'abito messo e smesso, che cade e viene rialzato»¹⁰ – sia se stessa ripetitiva e che, tacitamente, la ripetizione come movimento anti-oppositivo caratterizzi anche la lettura che Deleuze dà di Bene. In quanto tale, la nozione di variazione sottrattiva continua non sarebbe nient'altro che una specificazione della «moltiplicazione» delle «maschere sovrapposte» con le quali, come sostenuto in *Differenza e ripetizione*, Nietzsche riempie quel «vuoto» proprio dello «spazio teatrale» della soggettività.¹¹

⁷ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 17.

⁸ G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, p. 100.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 18.

Il «gesto in perpetuo squilibrio positivo»¹² che, per Deleuze, cattura efficacemente la variazione continua nel teatro beniano, riecheggia chiaramente i «gesti che si elaborano prima dei corpi organizzati, [le] maschere che vengono prima dei volti, [gli] spettri e [i] fantasmi prima dei personaggi», di quello che in *Differenza e ripetizione* è chiamato un «teatro della ripetizione».¹³ Detto questo, dovremmo ricordare che, nelle stesse pagine introduttive, Deleuze discute Nietzsche e Kierkegaard sostenendo esplicitamente l'incompatibilità della ripetizione con l'operazione di sottrazione, qui intesa in termini di estrazione. In parole povere, per Deleuze, dalla ripetizione non si deve sottrarre/estrarre niente considerando che «soltanto la contemplazione, lo spirito che contempla dal di fuori, “sottrae”»; al contrario, si dovrebbe «agire» [*act*], non sottrarre/es-trarre [*subtract/extra-act*] se si vuole disfare la rappresentazione.¹⁴ Senza entrare nel merito di come questi passaggi potrebbero suggerire la presenza di una presunta *Kehre* nel pensiero di Deleuze, vorremmo piuttosto complicare ulteriormente quest'evidente incoerenza presumendo – oltre la confusione terminologica – una sostanziale continuità nel suo lavoro risalente alla decade 1968-1978. Come abbiamo appena visto, per quanto riguarda *Un manifesto di meno*, si potrebbe facilmente parlare di un teatro anti-rappresentativo della ripetizione sottrattiva e della sottrazione ripetitiva. Pertanto, il fatto che Deleuze eviti la parola ripetizione – mai menzionata nell'intero articolo – diventa quanto più intrigante e significativo.¹⁵

3.

Tra le qualità dell'interpretazione deleuziana del teatro di Bene, c'è senz'altro il modo in cui quest'ultimo viene caratterizzato come teatro anti-storico dell'immediato.¹⁶ Secondo Bene, ciò che è immediato – il tempo *aion* – è l'atto che sospende le azioni della storia – il tempo *kronos*. Il teatro deve essere anti-rappresentativo, perché ha bisogno di recuperare gli elementi anti-storici della storia. Come Bene dichiara, «la storia che noi viviamo, la storia che ci hanno inflitto, non è altro che il risultato delle altre storie che questa stessa storia per affermarsi ha dovuto estromettere».¹⁷ Il principale compito del teatro, quindi, è quello di «dichiarare guerra» alla storia. Il teatro deve mettere in scena quelle «possibilità storiche» che non sono mediate dalla storia; quest'ultime possono anche includere le potenzialità di un testo scritto (a esempio, la vita di Mercuzio). Tale sceneggiatura è letteralmente o-scena, afferma Bene, perché giace “fuori dalla

¹² G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, p. 100.

¹³ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 19.

¹⁴ Ivi, p. 13.

¹⁵ In altre parole, d'ora in poi eviteremo deliberatamente di riferirci al fatto che, in *Differenza e ripetizione*, Deleuze usi il verbo “sottrarre/estrarre” [*soutirer*] per significare una nozione di sottrazione che si esclude mutuamente con la nozione di sottrazione esposta in *Un manifesto di meno*; ci concentreremo esclusivamente sul modo in cui la sottrazione/estrazione è intesa in quest'ultimo testo.

¹⁶ Cfr. *Un manifesto di meno*, pp. 90-91, 95 e 110.

¹⁷ A. Attisani, M. Dotti, a c. di, *Bene crudele*, Stampa Alternativa, Viterbo 2004, p. 90; si vedano anche le pp. 20-21.

scena”, fuori dalle rappresentazioni della storia ufficiale e dalla sua letteratura, pur venendo materialmente messa in scena.¹⁸ In altre parole, il teatro beniano intende rimanere irrepresentabile e, in questo modo, vuole evitare la rappresentazione pur dando origine, allo stesso tempo, a uno spettacolo.¹⁹ Pertanto, Deleuze ha ragione nel sottolineare che i personaggi di Bene – primo di tutti, lo schiavo di *S.A.D.E.* – siano in continua variazione precisamente perché non “padroneggiano” i loro ruoli in scena. Lo schiavo «s’impiglia, “s’impedisce” frapponendo se stesso nella serie continua delle proprie metamorfosi, poiché non deve *padroneggiare* la sua parte di *servo*». ²⁰ Nell’introduzione a *S.A.D.E.*, lo stesso Bene sostiene che questa pièce, lontana dall’essere una parodia di Hegel, mortifica, liquida e s-mette in scena la dialettica hegeliana servo-padrone.²¹ Nel non aver padronanza di se stesso come schiavo, questi *non rappresenta* «l’immagine rovesciata del padrone, né tanto meno la sua replica o la sua identità contraddittoria». ²² Analogamente alla filosofia di Deleuze, che condanna la creazione hegeliana poiché questa «tradisce e snatura l’immediato»²³ nella misura in cui – come riassunto da Peter Hallward – «concede troppo alla storia»,²⁴ il teatro beniano degli atti immediati contro le azioni rifiuta la mediazione dialettica e la nozione di storia che l’accompagna.

Un ulteriore merito della lettura di Deleuze risiede nella sua identificazione della sottrazione come il metodo attraverso cui il teatro di Bene raggiunge la sospensione delle azioni e il conseguente emergere degli atti. Come abbiamo visto, Deleuze rintraccia il metodo sottrattivo nell’eliminazione, o neutralizzazione, preventiva dei rappresentanti del potere (e della storia) compiuta da Bene – a esempio, la trama elementare di *S.A.D.E.* è supportata da un’identificazione aprioristica del padrone (sadico) con un padrone (sessualmente) *impotente*. Nelle introduzioni alle sue opere teatrali, così come nei suoi numerosi scritti teorici, Bene ammette ripetutamente che mettere in scena uno spettacolo, per lui, corrisponde a un «rimuovere» dalla scena.²⁵ Usa anche, e piuttosto frequentemente, il termine stesso di «sottrazione»: a esempio, confessa che «un uomo di teatro che pratica l’anti-teatro [...] sottrae». ²⁶ Analogamente, la vera o-scenità – ovvero, l’anti-rappresentatività – nel teatro è «per definizione quanto si sottrae al concetto», *in primis* al concetto storico di rappresentazione scenografica.²⁷ In altre parole, la messa in scena degli elementi anti-storici della storia dipende sempre dalla sottrazione.²⁸ Detto questo, secondo Bene il problema è che la sottrazione dovrebbe aspirare a quello che, succintamen-

¹⁸ Ivi, p. 90.

¹⁹ Vd. *Bene crudele*, p. 21.

²⁰ G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, p. 100.

²¹ C. Bene, *S.A.D.E.*, in *Opere*, Bompiani, Milano 2002, p. 275. Cfr. anche C. Bene e G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998, p. 320.

²² G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, p. 86.

²³ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 19.

²⁴ P. Hallward, *Out of This World: Deleuze and the Philosophy of Creation*, Verso, London 2006, p. 100.

²⁵ C. Bene, *S.A.D.E.*, p. 275.

²⁶ G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, p. 149.

²⁷ Ivi, p. 31.

²⁸ Vd. *Vita di Carmelo Bene*, pp. 234-235.

te, egli definisce uno «zero intestinale e viscerale».²⁹ Questa sottrazione verso l'inorganico – che chiameremo sottrazione verso l'*estinzione* – è, però, compatibile con l'uso che fa Deleuze della nozione di sottrazione in *Un manifesto di meno?* Secondo noi, no, non è compatibile, nonostante l'ammirazione incondizionata che Bene dimostra in generale verso Deleuze – «Gilles [...] era, è, la più grande macchina pensante di questo secolo»³⁰ – e verso la sua comprensione del teatro in particolare – «l'autore di *Differenza e ripetizione* è naturaliter [un] lucido intenditore [...] di teatro».³¹ Deleuze legge Bene attraverso una nozione *vitalista* di sottrazione, che vuol raggiungere una «variazione intensiva degli affetti» come «un *solo identico continuum*», escludendo qualunque negazione possibile.³² Questo tipo di sottrazione, dove ogni eliminazione e amputazione già da sempre scatena una proliferazione di «potenzialità del divenire», senza l'intervento di nessun varco negativo, è tale da essere inapplicabile a Bene.³³

In effetti, uno dei motivi ricorrenti negli scritti beniani è l'idea che l'essere umano sia un escrementizio aborto vivente: «La vita finisce dove comincia. È tutto già scritto nello stato fetente, non fetale. Il resto, è solo carne che va a male».³⁴ Per Bene, il corpo individuale aspira sempre alla propria de-individuazione, poiché la vita stessa non è altro che un continuo putrefarsi: l'apparato della rappresentazione – che, in fondo, supporta la riproduzione della specie umana a discapito degli individui – impedisce alla gran parte delle persone di riconoscere questo stato di cose prima che raggiungano uno stadio terminale («ci vuole una metastasi perché ci

arrivino. Non si sentono in metastasi prima, quando sono “nel fiore”».³⁵ Contro una dissimilazione così perversa, il teatro osceno – come *o-skenè* che indebolisce il campo della rappresentazione, sottraendosi da esso – intende promuovere il «congelamento della specie».³⁶ A tal riguardo, Bene elabora un'originale nozione di porno: il porno è o-sceno, ma non erotico. Da un lato, rievocando Schopenhauer, i sospiri degli amanti non sono nient'altro che il mugolare della specie. Dall'altro, il porno «è quanto si cadaverizza, quanto è disponibile a rendersi mero oggetto. Nel porno a subire sono solo due oggetti che si annullano reciprocamente. Hai presente due pietre che copulano? Rende l'idea». Per questo motivo, conclude Bene, non c'è desiderio nel porno: le due cose devono essere nettamente distinte; correggendo un suggerimento fatto dal suo amico Klossowski secondo cui «il porno è l'al di là *del* desiderio», Bene conclude che il porno è piuttosto «ciò che eccede il desiderio» e, per questo, non è correlato a esso.³⁷

²⁹ Ivi, p. 149.

³⁰ Ivi, p. 326.

³¹ C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, in *Opere*, p. 1166.

³² G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, p. 103.

³³ Ivi, p. 89.

³⁴ G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, p. 7, 9 e pp. 18-19.

³⁵ Ivi, p. 14 e 36.

³⁶ Ivi, pp. 34-35.

³⁷ Ivi, p. 35. Come esempio di ciò che *non* dovrebbe essere inteso come porno, Bene si riferisce alle bambine di Lewis Carroll e alla loro «perversione mentale. Morbosetta» (ivi, p. 16).

Ci sembra impossibile riconciliare le aspirazioni pornografiche di tale teatro o-sceno della de-individuazione organica e finale estinzione, con la prominenza filosofica che Deleuze attribuisce al desiderio. In *Un manifesto di meno*, curiosamente, egli non associa mai al desiderio quella “variazione intensiva degli affetti” presumibilmente liberata dal teatro sottrattivo di Bene. Tuttavia, è evidente come questa stessa variazione implichi inevitabilmente «una concezione immanente di desiderio senza uno scopo al di fuori del suo stesso impiego attivo e dal suo rinnovo, una forza affermativa».³⁸ Deleuze dà il meglio di sé quando spiega il metodo sottrattivo beniano, come una continua variazione di gesti e linguaggio dettata da aprassia e afasia. Nelle pièce di Bene, un lavoro afasico sul linguaggio converge con un lavoro di ostruzione sulle cose e sui gesti. «I costumi che non cessano di cadere, e che devono essere rimessi a posto continuamente; gli oggetti da scavalcare sempre invece di maneggiarli», mentre, in parallelo, la dizione è «bisbigliata, balbettante o deformata», i suoni sono «appena percettibili o assordanti».³⁹ Tuttavia, considerando quanto appena detto del teatro dell’oscenità porno di Bene, Deleuze si perde completamente quando equipara l’aprassia e l’afasia sottrattive con la ricerca politica di un’*ars erotica* affermativa. Egli sostiene che, senza saperlo, «il fine che già perseguivano [...] il balbettare e incespicare iniziali [era] l’Idea divenuta visibile, sensibile, la politica divenuta erotica».⁴⁰ Ancora più problematico è il fatto che, nonostante la sua dettagliata analisi di *S.A.D.E.* in *Un manifesto di meno*, Deleuze si faccia stranamente silenzioso riguardo alla conclusione rivelatoria di questa pièce che, secondo noi, dovrebbero essere prese come paradigma del teatro beniano. Lo schiavo varia continuamente i suoi impacciati travestimenti per simulare delle situazioni trasgressive, tese a stimolare un’erezione nel suo padrone. Tuttavia, queste trasformazioni, questo sviluppo sottrattivo, sono in fondo volte alla *sua stessa* estinzione. L’estinzione del padrone in quanto padrone – già annunciata dalla sua impotenza – ovvero la sua decisione di chiudere la ditta e dichiarare bancarotta per dedicarsi finalmente al lavoro e al godimento (come dice Bene, «solamente il Lavoro, dunque, può procurare a monsieur una qualche erezione»)⁴¹ di fatto, è seguita nel finale dalla cancellazione letterale dello schiavo. Nel togliersi il trucco, lo schiavo in realtà «cancella la sua faccia», mentre legge le seguenti parole: «Non darai più spettacolo di te».⁴² Questa frase deve essere borbottata, specifica Bene, «a mo’ di officio funebre o di ninna nanna per il vuoto». La pièce finisce qui.

³⁸ A. Schuster, *Is Pleasure a Rotten Idea?*, in D. Hoens, S. Jöttkandt e G. Buelens, a c. di, *The Catastrophic Imperative. Subjectivity, Time and Memory in Contemporary Thought*, Palgrave, Londra 2009; la traduzione è nostra. Per quanto riguarda l’aprioristica equazione deleuziana di mancanza e negatività con impotenza, Schuster pone un’ulteriore, cruciale, domanda: «Perché non guardare la mancanza come qualcosa di “buono”, e la pienezza, la positività, la molteplicità caotica, ecc. come il vero terrore?».

³⁹ G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, p. 99.

⁴⁰ Ivi, p. 85.

⁴¹ C. Bene, *S.A.D.E.*, p. 325. Si veda anche p. 343.

⁴² Ivi, p. 349.

4.

A questo punto, dovrebbe essere chiaro che il concetto di variazione continua è insufficiente per capire adeguatamente il teatro anti-rappresentativo di Bene. La sottrazione non può essere confinata all'eliminazione iniziale del potere rappresentativo – a esempio, la riduzione del padrone di Sade a un impotente tic masturbatorio – e nemmeno può essere completamente esaurita dal divenire positivo e non-comandato di personaggi minori che beneficiano di tale amputazione. La sottrazione beniana ammonta, piuttosto, a un divenire finito e negativo, orientato verso l'estinzione come de-individuazione. Per Deleuze, la variazione non deve mai cessare: come afferma in *Un manifesto di meno*, «bisogna che la variazione non smetta anch'essa di variare»;⁴³ Deleuze ammette quindi indirettamente che la variazione sottrattiva è, dopotutto, una forma di ripetizione senza fine. Al contrario, per Bene, la variazione si ferma al punto di estinzione e la ripetizione come sottrazione è possibile soltanto entro i confini del significante e della sua distorsione teatrale. Non ci sono forze inventive, nessun divenire, al livello del porno inorganico, al livello, cioè, dello scopo ideale del teatro che corrisponderebbe anche alla sua estinzione.

Sia in *Un manifesto di meno* che nelle dense pagine dedicate a Bene in *L'immagine-tempo*, Deleuze sembra finalmente riconoscere che la sottrazione di Bene è sempre orientata verso l'estinzione, quando tratta di quello che Bene stesso chiama «il “segreto” della dis-grazia».⁴⁴ Deleuze suggerisce che la sottrazione beniana corrisponda all'«operazione di grazia» come dis-grazia: fuggiamo dalla rappresentazione, «non ci si salva, non si diventa minori, che attraverso la costituzione di una disgrazia», una serie di deformità corporee (afasiche e aprassiche).⁴⁵ La sottrazione dis-graziata in quanto *potere di sparire* ci dà un corpo che non è più visibile – ovvero, rappresentato – e, alla fine, questo ci conduce al conseguimento del «punto schopenaueriano» come «punto di non-volere».⁴⁶ Qui, Deleuze non spiega in che modo la sottrazione afasica e aprassica possa essere intesa, allo stesso tempo, come il divenire invisibile del corpo e – come osservato in precedenza – il divenire visibile dell'Idea. Ancora più discutibile è il suo suggerimento che il punto dis-graziato di non-desiderio sia seguito, nei personaggi beniani, da un «ricomincia[re] tutto» [*repandre tout*].⁴⁷ Queste conclusioni, francamente, non ci sembrano affatto convincenti. Da un lato, potrebbe anche darsi che la vita come putrefazione continua non conosca, per Bene, un'estinzione autentica in senso stretto perché, in fondo, già da sempre persiste in qualità di materia morta. Tuttavia, dall'altro, riflettendo su quanto finora osservato, come potrebbe questo

⁴³ G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, p. 89.

⁴⁴ G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, p. 222.

⁴⁵ G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, p. 92.

⁴⁶ G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, in C. Bene, *Opere*, Bompiani, Milano 2002, p. 1460. Vale la pena notare che, nei suoi scritti, Bene loda spesso Schopenhauer: «Il mio educatore permanente si chiama Arthur Schopenhauer» (G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, p. 23).

⁴⁷ G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, p. 1460.

teatro de-individuante aspirare a un nuovo inizio? E cosa ne è dell'*o-skenè* del porno inorganico come *congelamento della specie*?

Nel capitolo di *Out of This World* dedicato al concetto di sottrazione creativa, Peter Hallward ha elegantemente dimostrato che, per Deleuze, il cammino verso l'estinzione – che, nei mistici come Eckhart, è interamente dipendente dall'intervento di grazia – dovrebbe a tutti i costi essere opposto a quello d'individuazione sottrattiva.⁴⁸ Solo quest'ultima può essere veramente creativa: come egli propone, «la creazione cesserebbe di essere creativa se collassasse nell'estinzione».⁴⁹ Perciò, si potrebbe suggerire che Bene, da una prospettiva opposta rispetto a questa, cerchi di elaborare un teatro anti-rappresentativo dove la creazione è possibile *soltanto* come sottrazione verso l'estinzione *de-individuante*. Il percorso dello schiavo in *S.A.D.E.* dimostra perfettamente che, per raggiungere attivamente la de-individuazione, gli atti sottrattivi ripetuti sono indispensabili. Tuttavia, uscendo dai confini del teatro, una completa de-individuazione – l'oscenità del porno – rimane asintoticamente irraggiungibile, prima della morte. Precisamente perché la de-individuazione dovrebbe essere un processo attivo verso l'inorganico, da non ridurre a una vaga idea di morte – non dimentichiamoci che «la vita finisce dove comincia» – ma che, comunque, ci verrà passivamente imposto dalla morte, tutto ciò che possiamo fare per essere creativi è accompagnare la putrefazione. Come scrive Bene, «siamo dei cessi. Senza metafora. L'importante è saperlo. Prenderne atto e tirare la catena, cioè trasformare in atto».⁵⁰

Passaggi come questo dovrebbero dissuaderci dal confondere la sottrazione di Bene, orientata verso l'estinzione *de-individuante*, con la sottrazione di Deleuze, orientata verso il virtuale. Quando Bene parla della vita come di un «misfatto», vita che continuamente «sfugge a se stessa», e quando dichiara: «quello che conta non l'ho mai realizzato», non sta neanche lontanamente alludendo al virtuale, a un basilare e creativo potere di vita eventualmente racchiuso dall'apparato rappresentazionale dell'attuale. Piuttosto, per lui la vita è un mis-fatto nel senso che la «vita è la tua morte che ti precipita addosso un'ora dopo l'altra».⁵¹ Anche aderendo alla tesi di Hallward, secondo cui l'essenza della nozione deleuziana di creazione è insita nel processo di contro-effettuazione, rimane comunque una differenza insormontabile tra Deleuze e Bene, per quanto riguarda questo problema. Entrambi gli autori credono che solo l'attuale possa contro-effettuare; in altre parole, la contro-effettuazione non dipende da un'improvvisa comparsa del virtuale. Tuttavia se, da un lato, per Deleuze la contro-effettuazione è, come osserva Hallward, creativa «come qualunque altra cosa» – e la «contro-effettuazione diverrà in tal modo indistinguibile dal virtuale» – dall'altro, per Bene, *solo la contro-effettuazione è creativa*.⁵² Lo stesso Bene coglie perfettamente questo punto, elusivo ma cruciale, quando specifica che, in fondo, a essere in gioco nel tirare la catena che siamo – o

⁴⁸ Vd. P. Hallward, *Out of This World*, pp. 84-85.

⁴⁹ Ivi, p. 84.

⁵⁰ G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, p. 87.

⁵¹ Ivi, pp. 86-87.

⁵² P. Hallward, *Out of This World*, p. 87, p. 83.

contro-effettuazione – è il problema della *defecazione creativa*. Contro ogni «artificio vitalista», qualunque «fantasticare altra carne da quella disponibile» – potremmo aggiungere: qualunque corpo anti-edipico senza organi – dovremmo prontamente ammettere che non siamo nient'altro che buchi neri e sviluppare «una paternità *creativa* alla defecazione». ⁵³

Non ci dovrebbe sorprendere, quindi, che Bene concepisca la sottrazione verso l'estinzione asintotica come l'unico processo creativo possibile anche in termini di *addizione*. Il «“segreto” della dis-grazia» non è nient'altro che la relazione inversamente proporzionale tra i metodi sottrattivi e additivi: «Più addizioni, più toglì. Un *più* fa tre volte *meno*. *Addizioni-sottrazioni*». ⁵⁴ Per quanto riguarda specificamente il teatro, questo significa che l'o-scenità di Bene non può essere limitata a una continua variazione di gesti e linguaggio, dettata da aprassia e afasia. Questi metodi esplicitamente sottrattivi sono sicuramente paralleli a dei metodi additivi e da questi vengono potenziati: a esempio, l'uso di arcaismi lirici, un'adozione più generica di clichés poetici e letterari, così come la stessa predilezione per i classici rispetto alle avanguardie (Shakespeare in primis). Come osservato da Giancarlo Dotto, la grazia additiva come disgrazia sottrattiva significa che, nell'opera beniana, «certa abusata indulgenza al lirismo si rovescia nella “deformità” di una scrittura paradossale e intrattabile». ⁵⁵ Bene è piuttosto chiaro su questo punto, quando rifiuta di confinare il segreto della dis-grazia alle «capriole artaudiane o rabelaisiane sulla lingua». Siccome solo l'attuale può contro-effettuare, la sottrazione può e deve essere raggiunta attraverso un assoggettamento al «giogo del *bello scrivere*, [allo] stile». ⁵⁶ L'«esasperazione» lirica additiva è ciò che più efficacemente ci permette di «sottrarre l'argomento dall'attualità banale». ⁵⁷

Considerando la sovrapposizione dell'addizione con la sottrazione all'interno *della stessa sottrazione*, dobbiamo sottolineare che il teatro beniano si basa su una nozione originale di *negazione creativa* attraverso la ripetizione; nozione che, nonostante l'enfasi che pone sull'estinzione, non dovrebbe essere associata con alcuna sintesi conciliatoria. Le “addizioni-sottrazioni” ripetutamente operate sul significante dall'atto teatrale come evento immediato devono “dimenticare la finalità dell'azione” che disgregano e, cosa ancora più importante, la finalità della disgregazione stessa. Gli atti immediati portano avanti una forma di negazione che è, innanzitutto, vana, gratuita e, quindi, ripetuta. Come suggerito da Maurizio Grande, Bene è primariamente interessato nella «grandezza del non andare a

⁵³ G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, pp. 256-257.

⁵⁴ Ivi, p. 222.

⁵⁵ Ivi, p. 221.

⁵⁶ Ivi, p. 222.

⁵⁷ Ivi, p. 245. Riguardo alla manipolazione beniana degli stereotipi, Klossowski scrive quanto segue: «Carmelo, dopo essere apparso sotto l'aspetto stereotipo della [*dramatis*] persona, non cerca tuttavia di mantenerla *tale e quale di fronte allo spettatore*, ma cerca invece di svelare l'aspetto occultato dall'interpretazione tradizionale – non un qualche segreto che, secondo l'intreccio, il personaggio nasconderebbe deliberatamente [...] ma appunto ciò che *non può dire né sapere* [...] dunque l'imprevedibile che il personaggio porta in sé» (P. Klossowski, *Cosa mi suggerisce il gioco ludico di Carmelo Bene*, in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 1470-1471).

colpo».

58

Oltretutto, anche se le “addizioni-sottrazioni” potessero ipoteticamente raggiungere l’estinzione organica, quest’ultima ammonterebbe comunque a una continua putrefazione, anti-vitalista e non-ripetitiva, che non possiamo in nessun modo definire sintetica.

5.

Nel suo articolo *In Praise of Negativism*, Alberto Toscano ha notato che, mentre «la visione deleuziana dell’arte come resistenza è [...] notoriamente opposta al negativismo della mancanza e alla dialettica», allo stesso tempo è anche «trapassata da un profondo impeto distruttivo». ⁵⁹ Questa componente emerge palesemente, per esempio, nel trattare il *Bartleby* di Melville come un lavoro (e un personaggio) che rilascia, secondo Deleuze stesso, un «negativismo al di là di ogni negazione». ⁶⁰ Perché, quindi, Deleuze non è pronto a riconoscere una dimensione negativa nel teatro beniano? Perché non legge la sottrazione di Bene come continua variazione senza riferirsi mai alla negazione o al negativismo? E, punto cruciale, perché questa variazione negativa non è mai esplicitamente collegata alla ripetizione? Tutto questo diventa ancora più enigmatico considerando che, uscendo dai confini dell’arte e lasciando da parte l’analisi della ripetizione teatrale condotta in *Differenza e ripetizione*, nel suo libro su Nietzsche del 1962, Deleuze aveva già estensivamente riflettuto sulla relazione tra negazione creativa e ripetizione. In questo testo, il nietzschiano eterno ritorno dell’uguale è concepito come un’affermazione che *deve* contenere la negazione: infatti, «il “sì” che non sa dire di “no” [...] è un falso sì». ⁶¹ Vorremmo suggerire, pertanto, che la lettura deleuziana di Bene evita abilmente di riflettere, da una parte, sulla connessione tra sottrazione e negazione creativa (come elaborata in *Critica e clinica*) e, dall’altra, tra negazione creativa e ripetizione (come elaborata in *Nietzsche e la filosofia*). Siccome l’anti-vitalismo beniano giace all’intersezione di queste due relazioni, la loro aperta tematizzazione – per non parlare di un’analisi della loro reciprocità, ovvero, del fatto che la sottrazione sia ripetitiva e la ripetizione sia sottrattiva – avrebbe obbligato Deleuze a riconoscere la supremazia, nel teatro beniano, della negazione sull’affermazione. Ne sarebbe conseguita un’impossibilità di appropriare lo stesso per una politica minore di stampo vitalista. Dovremmo sempre ricordare che, alla fine, a essere in discussione in *Un manifesto di meno*, ma anche in *Critica e clinica*, è, in un modo o nell’altro, il «potere [ontologico] di un divenire» che,

⁵⁸ Ivi, p. 237.

⁵⁹ A. Toscano, *In Praise of Negativism*, in *Deleuze, Guattari and the Production of the New*, a c. di S. O’ Sullivan, S. Zepke, *Continuum*, London 2008.

⁶⁰ G. Deleuze, *Critica e clinica*, Cortina, Milano 1996, p. 97. Rivolgendosi all’analisi deleuziana di Francis Bacon, Toscano specifica significativamente che tale negativismo «richiede un abbandono iniziale al cliché» – che Deleuze recupera nella relazione di Bacon con la fotografia, intesa come reazione all’arte astratta. Questo punto può facilmente essere connesso all’uso che fa Bene delle «esasperazioni» liriche.

⁶¹ G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, Feltrinelli, Milano 1992, p. 199.

riferendoci a Toscano, «permette alla letteratura» e all'arte in generale, «di sfociare nella Vita». ⁶²

Il rigetto beniano di un'idea vitalista di vita come variazione continua di “forze pure” – una “potenza terribile” [*puissance terrible*] che, seguendo *Differenza e Ripetizione*, spiega ontologicamente il teatro della ripetizione⁶³ – non è questionabile. Non solo, come abbiamo visto, la vita non è nient'altro che putrefazione continua, ma questo stesso processo non può nemmeno essere compreso in termini di movimento; secondo Bene, concepire la vita come divenire presuppone già l'adozione del punto di vista della rappresentazione. L'inorganico non si muove, non diviene; «tutto quanto si muove, si produce, è volgare», mentre «l'inanimato non è mai volgare, anche se puzza». ⁶⁴ Pertanto, le negazioni creative del teatro anti-rappresentativo non sono movimenti reali: il teatro anti-rappresentativo, piuttosto, recupera delle «tracce di putrefazione», dimostra che «dal particolare guasto alla metastasi, c'è un capello, un rutto, un peto». Per il resto, «al posto della vita, hai una serie di saggi sulla vita [...]. Le scorregge ontologiche del Dottor Heidegger». ⁶⁵

In questo contesto, è plausibile suggerire che Bene postuli tacitamente un'impotenza fondamentale e doppia, inerente alla vita umana in quanto tale: come abbiamo visto, la rappresentazione è funzionale, in fondo, alla riproduzione e alla preservazione della specie. Ma perché, in primo luogo, la rappresentazione è necessaria? Perché gli umani non si riproducono semplicemente, come tutti gli altri animali, allo stesso tempo de-individuandosi esponenzialmente come organismi? Anche se Bene, nei suoi scritti, non si pone mai questa domanda in maniera esplicita, sembra partire dalla premessa generale che l'*homo sapiens* sia caratterizzato, come specie, da un handicap biologico che è esso stesso compensato e raddoppiato da un handicap simbolico, ovvero, l'apparato della rappresentazione e del linguaggio. Da questa prospettiva, la creazione negativa attraverso la sottrazione ammonterebbe a un attivo arrendersi alla componente anti-rappresentativa del linguaggio, all'essere parlati dal significante. Questa stessa rinuncia porterebbe, fuori da qualunque finalità predeterminata, all'estinzione della specie e, con essa, all'abolizione della rappresentazione.

Per suffragare questo punto, che riteniamo cruciale per una corretta comprensione del teatro o-sceno di Bene, dovremmo prestare particolare attenzione a quello che questi dice della nozione lacaniana di significante e al fatto che il discorso non “appartenga” mai a chi parla. ⁶⁶ I lavori teoretici di Bene abbondano di illuminanti riferimenti a Lacan. In un caso specifico, egli suggerisce persino che la sua intera impresa teatrale ruoti intorno alla questione del significante: «Sin dai primi spettacoli [...] mi sono sempre posto, senza aver ancora preso atto dell'immane

⁶² Cfr. A. Toscano, *In Praise of Negativism*, cit.

⁶³ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 19.

⁶⁴ G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, p. 88.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Vd. *Vita di Carmelo Bene*, p. 334.

lavoro di Jaques Lacan, la questione del “significante”». ⁶⁷ Mentre Bene, in maniera deliberata, adotta la terminologia deleuziana quando rinomina l’attore «macchina attoriale», allo stesso tempo non esita a comprendere il processo de-individuante messo in moto da questa stessa macchina – la sua catalisi della «vocazione per l’inorganico» – come, anzitutto, abbandono «ai capricci del significante». ⁶⁸ In altre parole, la de-individuazione macchinica non è una linea di fuga vitalista; essa corrisponde, piuttosto, al riconoscere che siamo sempre parlati dal significante e, cosa ancora più importante, all’arrendersi *attivamente* alla nostra difficile situazione (ciò che Lacan avrebbe compreso come l’impossibilità di *scegliere* la psicosi in quanto modo di essere *completamente* parlati dal significante). Come scrive Bene, «così handicappati da questa selva di significanti che noi stessi predisponiamo in scena, non possiamo che dimetterci in quanto significati, in corpo e voce». ⁶⁹

A giudicare da frasi come questa, Deleuze avrebbe quindi ragione a concentrarsi sulla centralità degli handicap afasici e aprassici nel teatro beniano. Oltretutto, sembrerebbe inevitabile mettere sullo stesso piano gli spettacoli handicappati di Bene – dove «balbettare, inceppare il proprio dire» è visto come sinonimo di «genio»⁷⁰ – con quello che Toscano definisce la «conquista [creativa]», negli eroi artistici minori di Deleuze (Bartleby, Beckett, Artaud, Gherasim Luca, ecc.), di una sorta di «mancanza della parola [*speechlessness*]». Tuttavia, Bene specifica significativamente che tali balbettare e incepparsi indicano, alla fine, nient’altro che un “guasto” vitale: la genialità d’essere «alla mercé del significante» è, pertanto, già da sempre «regredire nell’idiozia». ⁷¹ Inoltre, in un raro passaggio che sembra criticare precisamente l’idea deleuziana di arte, Bene sostiene che, «maggiore o minore, [tutta] la letteratura è [...] chirurgia scongiurata, [...] guazzabuglio di *vita simulata*», putrefazione perpetua. In altre parole, la letteratura minore come distacco dalla vita/putrefazione rimane «terapia sconsiderata dell’impotente inerzia». ⁷² Al contrario, sulla scia della psicanalisi lacaniana, Bene preferisce considerare il suo teatro come anti-terapeutico. Così come, nel «teatro analitico di Lacan, [...] le ansiose istanze del paziente-spettatore non vengono mai attese o sanate ma ogni volta [...] lasciate tribolare», così nel teatro beniano la straziante croce della vita umana – intesa come danno vitale – viene rispedita «al mittente, amplificata al punto da farla risultare intollerabile». Gli spettatori assistono, quindi, «ai miei gesti (l’*aprassia*) o alle mie parole (l’*afasia*) in quanto trovano contraffatto il loro proprio dilemma». ⁷³

Un’ulteriore prova dello spietato anti-vitalismo beniano può essere rintracciata nella sua critica della trasgressione. Il teatro anti-terapeutico «trasgredisce la trasgressione», dice Bene. ⁷⁴ Il padrone anti-edipico in *S.A.D.E.* grida «Voglio

⁶⁷ Ivi, p. 138.

⁶⁸ Ivi, p. 137.

⁶⁹ Ivi, p. 138.

⁷⁰ Ivi, p. 146.

⁷¹ Ivi, p. 146, p. 221.

⁷² Ivi, p. 122; l’enfasi è nostra.

⁷³ Ivi, p. 332.

⁷⁴ Ivi, p. 334.

sposare mia figlia!» precisamente perché l'incesto senza matrimonio non trasgredisce niente, non cura la sua impotenza.⁷⁵ La vita (umana) risulta danneggiata anche nel senso che manca di godimento, indipendentemente dalle restrizioni imposte dalla Legge. Nel teatro di Bene il godimento è possibile soltanto entro i limiti della Legge: questo è il messaggio principale che caratterizza la relazione anti-dialettica tra padrone e servo in *S.A.D.E.* Per tutto il primo atto della pièce, lo schiavo tenta di accendere il desiderio del padrone coinvolgendolo in una lunga serie di trasgressioni simulate della Legge. Niente funziona: rubare, sentirsi in colpa per aver bruciato la propria città, distruggere sistematicamente la propria famiglia (commettendo incesto per poi vendere la propria moglie e figlia) non bastano nemmeno per provocare un'erezione. Con la mano freneticamente in movimento dentro una tasca, il padrone è ridotto a un tic masturbatorio. Alla fine, è soltanto quando una ragazza viene persuasa a rubare e poi denunciata alla polizia che il padrone riesce a eiaculare: come specificato da Bene, l'unico atto sadistico che fa godere il padrone è compiuto *in nome della Legge*.⁷⁶ La trasgressione ha successo soltanto quando diventa trasgressione *inerente*, la trasgressione propria della *Legge*; in definitiva, la trasgressione non è per niente trasgressiva: come Lacan aveva già osservato, l'eroe sadiano gode soltanto per l'Altro o, in altre parole, gode come un masochista.⁷⁷ Pertanto, il libertino impotente di Bene che, letteralmente, può eiaculare solo in faccia allo schiavo travestito da poliziotto, rifiuta la fantasia sadiana di una Natura che gode attraverso il continuo succedersi di generazione e distruzione, imposto dal sadico al corpo umano. Contro la legge sadiana del desiderio, contro il suo impossibile imperativo di trasgredire la Legge e godere sempre di più, Bene ricolloca il godimento entro la dialettica che unisce Legge e desiderio.

Come potremmo mai collegare una nozione di desiderio così anti-vitalista, sempre soggiogato alla Legge, con la lettura deleuziana del teatro "minore" di Bene in quanto campo di battaglia di un conflitto politico tra due forze, la forza della legge (il suo inerente desiderio) e il "fuori" desiderante che sempre la eccede? (Nel loro volume su Kafka, Deleuze e Guattari parlano ancora più esplicitamente di minorità artistica, in termini di un recupero del desiderio *al posto* della legge: «*Là dove si credeva che ci fosse legge, c'è invece desiderio, e desiderio soltanto*».⁷⁸) In altre parole, come può Deleuze parlare di teatro beniano come un teatro per il quale «minoranza indica [...] la potenza [*puissance*] di un divenire» distinta da una «maggioranza [che] indica il potere [*pouvoir*] o l'impotenza di uno stato»?⁷⁹ Chiaramente, Deleuze trascura che, per Bene, l'impotenza è un requisito indispensabile sia per il padrone, che non si sottrae alla rappresentazione, che *anche* per lo schiavo – il quale si sviluppa invece in maniera sottrattiva, così da poter

⁷⁵ C. Bene, *S.A.D.E.*, p. 297; l'enfasi è nostra.

⁷⁶ Ivi, p. 276.

⁷⁷ Si veda specialmente Jacques Lacan, *Il rovescio della psicoanalisi. Il seminario, Libro XVII*, Einaudi, Torino 2001. Lo schiavo in *S.A.D.E.* fa esattamente la stessa considerazione quando canta: «Ci vuol altro al mio padrone/ per godere, lo si sa!/ Altro! Altro! Altro! Altro» (*S.A.D.E.*, p. 302).

⁷⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka: Per una letteratura minore*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 78.

⁷⁹ G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, p. 112; l'enfasi è nostra.

conseguire la propria estinzione anti-rappresentativa. Come il padrone, lo schiavo gode soltanto masochisticamente per l'Altro, ovvero, gode nel fare tutto il possibile per aiutare Monsieur a venire – e ci viene detto che, a questo livello, «la causa del suo padrone è anche la sua».⁸⁰ Tuttavia, mentre il padrone deve ancora accettare che il godimento sia sempre dato entro i limiti della Legge, lo schiavo se n'è già reso conto e utilizza questa stessa realizzazione per sottrarsi alla Legge e, infine, abbandonarla. Non c'è dubbio che l'estinzione dello schiavo, che è possibile – piuttosto significativamente – solo dopo che il padrone ha, egli stesso, schiavizzato il suo desiderio alla Legge, metterà contemporaneamente fine al suo stesso godimento.

6.

In un'intervista poco nota del 1976 con Gigi Livio e Ruggero Bianchi, Bene loda il libro di Deleuze e Guattari su Kafka per la loro idea che «non c'è soggetto che emetta l'enunciato, né un soggetto il cui enunciato venga emesso».⁸¹ Allo stesso tempo, però, li rimprovera per «non assumersi l'antistoricismo in pieno».⁸² Bene non dà seguito a questa critica, ma è comunque nostra opinione che stia qui indicando – seppur indirettamente – una differenza fondamentale tra il suo metodo di sottrazione creativa verso l'estinzione putrefacente e il metodo di Deleuze (e Guattari) di sottrazione creativa verso un'infinita proliferazione di Vita intensiva. Come abbiamo visto, Deleuze interpreta correttamente il teatro beniano come teatro anti-storico dell'atto immediato che sospende le azioni della storia. Il problema è che, per Bene, tale sospensione dovrebbe ripercuotersi sia sul passato che sul futuro: in parole semplici, il teatro anti-rappresentativo non solo recupera gli elementi anti-storici della storia – le “altre storie” rifiutate dalla storia – ma, in aggiunta, impedisce loro di *diventare* storici («tutto quanto è avvenire è già passato, che non è un cominciamento di qualcosa, è già *il subito dopo della fine*»)⁸³ In altre parole, nel criticare le vestigia deleuziane dello storicismo, Bene sta anche necessariamente denunciando la sua teologia residua. Come osservato da Toscano, la resistenza creativa degli eroi artistici di Deleuze sottolinea sempre un «orientarsi verso l'esterno, la veritabile teologia che governa il meccanismo dell'estrazione». Da un lato, «l'esaurimento procedurale del possibile è supposto rendere possibile la rinuncia a “qualunque ordine di preferenza, qualunque organizzazione tesa a uno scopo, qualunque significazione”». Dall'altro, questo «“divenire che non include più nessun cambiamento concepibile” è chiaramente il capolinea della procedura-processo che permette alla letteratura di sfociare nella Vita».⁸⁴

Più specificamente, quello che Bene non può accettare è – secondo noi – la teologia deleuziana della *produzione vitalista* e la politica solo apparentemente

⁸⁰ C. Bene, *S.A.D.E.*, p. 311.

⁸¹ A. Attisani, M. Dotti, a c. di, *Bene crudele*, p. 55.

⁸² Ivi, pp. 55-56.

⁸³ G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, p. 219.

⁸⁴ “In Praise of Negativism”; la traduzione è nostra. In *Un manifesto di meno*, Deleuze stesso ammette apertamente che «divenire-minoritario è uno *scopo*, e uno scopo che riguarda ognuno» (p. 112; l'enfasi è nostra).

emancipatoria e anti-capitalista dell'invenzione sfrenata da essa evocata. La sottrazione deve essere attiva e creativa – dobbiamo sicuramente assumerci la paternità della defecazione creativa – ma mai produttiva, perché la *pro*-duzione è inerentemente finalistica. Il “*lavorio*” dovrebbe sempre rimanere escrementizio («*Lavorio* è auto-demolizione»; «l'uomo è nato per lavorare su se stesso») e non può essere confuso con *lavoro* («il lavoratore non è un uomo»; la «libertà [...] dovrebbe essere affrancamento dal lavoro e non occupazione sul lavoro»).⁸⁵ Additiva o sottrattiva che sia, per Bene, la produzione rimane comunque nient'altro che lavoro accumulato, che viene inevitabilmente recuperato dall'apparato della rappresentazione capitalista. Mentre la vita, in quanto tale, è putrefazione continua, la vita rappresentata – quello che Bene chiama *vita quotidiana*, vita di tutti i giorni – è solo lavoro. Parlando di *S.A.D.E.*, quindi, non è una coincidenza che, frustrato dall'impossibilità di trarre piacere dalla trasgressione, il padrone concluda il primo atto della pièce con un grido disperato: «Voglio vivere! Voglio lavorare!».⁸⁶ In aggiunta, questo dimostra che la critica beniana alla produzione intesa come lavoro sia, allo stesso tempo, una critica del lavoro come unica possibile fonte di godimento. Significativamente, lo schiavo introduce il secondo atto cantando «al lavoro del piacere [...] il piacere del lavoro basta qui sostituir». ⁸⁷ Prima di tutto, è necessario rimpiazzare l'inesistente «lavoro del piacere» con l'onnipervasivo «piacere del lavoro», così che il padrone possa in seguito eiaculare in nome della legge. In effetti, lo schiavo prepara per il suo padrone la simulazione di un'ordinaria vita d'ufficio sado-masochista: assolda una prostituta, che dice essere la personificazione della donna-oggetto del padrone e che, significativamente, «si lascia inventare». ⁸⁸ Al contrario, muovendo freneticamente la mano in tasca, il padrone diventa preda «del vitalismo tout court», dice Bene, e tratta la prostituta come «un décor di carne». ⁸⁹ Inizia a usarla come armadio (apre un cassetto pizzicandole forte un fianco e lo chiude con uno schiaffo al sedere); poi ne fa la sua posta (la sfoglia scarmigliandole i capelli); il suo telefono (le storce il polso – usato come ricevitore – e se lo porta all'orecchio); un posacenere (le spegne una sigaretta sul palmo della mano); una ventiquattrore (la lega con una cintura e la trascina); una finestra aperta (la imbavaglia); ecc.

Sarebbe forse esagerato leggere questa caricatura della tarda produzione bio-politica capitalista, in termini di un ritratto derisorio del divenire vitalista di Deleuze? Non stiamo forse assistendo al divenire-cassetto / posta / telefono / posacenere / ventiquattrore / finestra della segretaria-prostituta? Dopotutto, mancando completamente il punto di Bene, in *Un manifesto di meno* Deleuze si spinge fino a suggerire che «la donna-oggetto di S.A.D.E., la ragazza nuda [...] concatena i suoi gesti secondo la linea di una variazione che le permette di *sfuggire* al domino

⁸⁵ G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, p. 70; A. Attisani, M. Dotti, a c. di, *Bene crudele*, pp. 53-54.

⁸⁶ *S.A.D.E.*, p. 321.

⁸⁷ *Ivi*, p. 323.

⁸⁸ *Ivi*, p. 330, 332, l'enfasi è nostra.

⁸⁹ *Ivi*, p. 325.

del padrone».⁹⁰ La caricatura di Bene, quindi, non ci sta forse fornendo una possibile e concreta configurazione della radicale deterritorializzazione capitalista, come descritta ne *L'anti-Edipo*, allo stesso tempo muovendole una critica brutale? Ricordiamoci che, nel campo capitalista dell'immanenza, non ci sono più padroni e schiavi; solo l'universalizzazione del capitalismo raggiungerebbe un'assoluta deterritorializzazione, un limite oltre il quale la produzione corrisponderebbe a una creazione vitale immediata. Oltre questo limite, che va considerato inesorabile, troveremmo un «soggetto nomadico o schizofrenico, degno della fine della storia o della fine della realtà».⁹¹ In questo modo, come Hallward ha osservato, quello che Deleuze e Guattari aggiungono all'analisi marxiana della traiettoria del capitalismo è «una nuova escatologia».⁹² Tale fine escatologico dell'attualità, però, non è precisamente quello che tutti gli eroi artistici di Deleuze – molti dei quali sono sicuramente schizofrenici – hanno in comune?

Come *S.A.D.E.* rende chiaro, per Bene non vi è nulla di lontanamente rassicurante o vagamente progressivo riguardo alla deterritorializzazione capitalista, la trasformazione del tradizionale padrone dispotico in un manager d'ufficio iperattivo e iperteso. In parallelo, Bene rifiuta di accettare figure patologiche come Bartleby, Wolfson e persino Artaud, come modelli etico-politici di resistenza estetica.⁹³ Il «Preferirei di no» dello scrivano è semplicemente diventato inefficace nella costellazione ideologica del giorno d'oggi, tardo-capitalista e coercivamente inventiva. Non si può meramente rispondere «Preferirei di no» al compulsivo godimento sadomasochistico imposto dal lavoro contemporaneo: «Uno chiede di essere *trascurato*, ma non può. Deve essere [...] *intrattenuto*».⁹⁴ Al posto di Bartleby, Wolfson e i loro pari, Bene può solo presentare la figura o-scena del servile Watson, che egli considera quanto di più vicino vi è al porno inorganico, il punto schopenhaueriano di non-desiderio. «Vorrei essere Watson! [...] Watson non capisce un cazzo, quando agisce è sempre per caso. È inattivo anche nell'azione che lo gestisce. Non potendo godermi l'inorganico (pare non sarà possibile), forse è Watson la cosa che fin qua è riuscita a stregarmi e a incantarmi».⁹⁵ Oltre al balbettare afasico di Wolfson, attraverso il quale il linguaggio insegue – in definitiva – una comunione escatologica con le forze pure della vita, l'impotente vacuità di Watson si sovrappone perfettamente con la forma più radicale dell'essere agiti dal significante.

Traduzione dall'inglese di Wissia Fiorucci

⁹⁰ G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, p. 101, l'enfasi è nostra.

⁹¹ P. Hallward, *Out of This World*, p. 103.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Come suggerisce Grande, per Bene «andare oltre Artaud significa andare oltre la concezione [...] dell'attore-martire [e dell'] *avvento* del linguaggio-senza-scrittura. Si deve, in altre parole, attuare un processo di evacuazione parodistica del senso» (*Vita di Carmelo Bene*, p. 312).

⁹⁴ *Ivi*, p. 82; l'enfasi è nostra.

⁹⁵ *Ivi*, p. 279-280.