

# ALMANACCO

ODRADEK

>> 2007

 ODRADEK



## Enrico Frattaroli

Sade

### OPUS CONTRA THEATRUM\*

«...se scrivi solo *ciò che tutti sanno* [...] non vale la pena che tu prenda la penna: nessuno ti costringe al mestiere che scegli; ma se lo intraprendi, fallo bene. Non adottarlo, soprattutto, come un soccorso alla tua esistenza il tuo lavoro risentirebbe dei tuoi bisogni; gli trasmetteresti la tua debolezza' avrebbe il pallore della fame.» (Sade, *Considerazioni sul romanzo*)

Il mio lavoro teatrale su Sade è stato possibile a condizione di restare 'fuori dal teatro', saldamente connesso alla natura e al ritmo del mio procedere in Sade, e di Sade in me, dissociato per principio dagli spazi, dai tempi e dai modi di produzione e distribuzione del teatro in Italia. Potrei dire che il tempo necessario alla realizzazione del mio progetto è stato il tempo necessario a Sade a lavorare nella mia coscienza. È un'altra implicazione dell'eccesso: sottrarre il proprio desiderio alla normalità – che sia statistica, media, standard o ideale – è restituirlo intatto al teatro unico del proprio immaginario.

Più che un progetto, una passione la mia, e ineluttabile, che ha trovato la sua forma mano a mano che se ne esplicitava la natura. Se è vero, infatti, che il *convivium* è stato il tratto costante di tutte le produzioni realizzate, è anche vero che il tratto variabile – non previsto dal progetto iniziale, ma istituito fin dalla realizzazione del primo lavoro – è stata proprio la mia presenza in scena in quanto autore dell'opera teatrale. Una presenza sempre più coinvolta ed evocata dalla forma stessa del convivio, del quale non potevo esentarmi, una volta istituito, dall'essere, a mio turno, l'ospite, l'anfitrione.

E' dopo gli «slanci» di *Neroluce*, *Cum figuris*, *Ex machina* e *Per speculum* che ho cominciato a re-immaginare l'intero processo teatrale quale *opus contra theatrum* necessario a elaborare *SADE opus contra naturam*. Di tale processo ogni opera è uno stadio descrivibile in termini di persistenza e variazione di quattro sintagmi, il **Luogo**, l'**Autore**, i **Filosofi** e le **Vittime**, la cui presenza e le cui funzioni si sono modificate e precisate da un lavoro all'altro.

### SADE neroluce<sup>1</sup>

*Un'oscurità splendente nella luce che la luce non poteva comprendere*

**Il luogo.** Sarebbe interessante parlare delle vicissitudini che mi hanno portato a realizzare *Neroluce* nell'ex Carcere di Correzione del San Michele a Roma e non in un palazzo nobiliare, come era mia intenzione all'inizio. Ma non è questa la sede per riferirne in modo dettagliato, le riassumo, quindi, con le stesse parole con cui le esponevo ai miei convenuti:

Era mia ferma intenzione togliere Sade dal carcere: affrancare lo spirito più libero e il corpo più rinchiuso sia dai teatri del carcere che dal carcere dei teatri, per far risuonare la sua parola in altre architetture, anche mentali. Ma, da un palazzo nobiliare all'altro, da una difficoltà all'altra, passando per privati, istituzioni



comunali, statali, diplomatiche, la parabola si è puntualmente ripetuta: Sade è ancora incarcerabile e la parola di Sade è ancora censurabile. Non c'è autore più famoso e meno letto di lui, ma – anche nella più profonda ignoranza dei suoi testi – è sufficiente pronunciare il suo nome perché di colpo si mettano in funzione serrature a scatto. Ricominciamo dal carcere, quindi – mi sono detto – esattamente dal luogo che invece di correggere o imbrigliare, ha «esaltato fino al fanatismo» – come lui scriveva – il suo modo di vedere e di pensare. Trasformiamo il carcere in un boudoir filosofico e in un serraglio, facciamo risuonare le parole dei suoi personaggi là dove sono state concepite, diamo massima libertà al loro pensiero nel cuore stesso della loro coercizione. Se a due secoli dalla sua scomparsa l'ordine sociale deve ancora difendersi da Sade, vuoi dire che la sua lama è affilatissima come due secoli fa.

Era stata una visita, o piuttosto un'incursione casuale e furtiva in un'ala vuota di Palazzo Brancaccio a suggerirmi la forma di rappresentazione, o meglio, la rappresentazione stessa di *Neroluce*. Le stanze di quell'antico palazzo nobiliare mi avevano attratto con il loro vuoto. L'assenza di arredi non le aveva ricondotte allo stato iniziale ma, sgombrando di ogni funzionalità recente o remota, le aveva rese disponibili alla mia immaginazione: percorrere un luogo abbandonato è come visitarlo nella profondità del tempo, negli strati della sua memoria, in qualcosa che appartiene a quel luogo soltanto. Oggi posso dire che furono quelle stanze abbandonate a mettermi letteralmente in scena, facendomi esperire, per la prima volta e in assoluta solitudine, l'essenza delle rappresentazioni a venire: quell'incursione era diventata – in modo del tutto imprevedibile e non del tutto consapevole – il paradigma scenico della mia rappresentazione sadiana. Non sarebbe stato solo *Neroluce*, infatti, a configurarsi come una visita o un'incursione furtiva: da quel momento, realizzare il progetto avrebbe significato re-immaginarlo più volte entro il suo orizzonte filosofico-teatrale, ma ogni volta in uno spazio diverso che si sarebbe lasciato declinare, nel suo specifico carattere, dall'universo immaginativo di Sade di cui sarebbe diventato, a sua volta, una chiave.

Il carcere settecentesco di Carlo Fontana oggi mi sembra sia stato, giustamente, l'inevitabile grembo del mio lavoro come lo fu della scrittura di Sade. Il luogo, sublime e impressionante, venne utilizzato integralmente, sia al piano inferiore dei servizi che al piano superiore delle celle. La rappresentazione vi si svolgeva in modo itinerante, come oggi si dice, ma in quella forma particolare di penetrazione furtiva appresa a Palazzo Brancaccio che ho sopra descritto.

**L'autore.** La mia prima posizione di autore sulla scena è un ruolo di soglia: espongo il mio pensiero su Sade, le idee-guida del mio progetto e, meta-teatralmente, le coordinate dell'operazione che mi appresto a compiere. *Neroluce* è, da questo punto di vista, la presentazione in termini teatrali del Convivium. Quattro guardie introducono i convenuti, già accolti e raccolti all'ingresso, nel vano inferiore dove io li attendo. Qui, in tre stazioni, li avvio al mio e nel mio lavoro mentre li inizio a Sade. E complementare a questa mia posizione che non siano trattati come pubblico indistinto, ma come invitati particolari e che siano i miei interlocutori diretti. E un corollario di questa scelta che la loro presenza sia in numero chiuso.

Il passaggio al piano superiore avviene attraverso una stretta scala a chiocciola, alla sommità della quale lo spazio della prigione esplose letteralmente davanti agli occhi



degli astanti che vi giungono salendo ad uno ad uno. È in questo evento teatrale, il cui protagonista è il luogo stesso, che i miei appunti di scena si inscrivono e si dispongono in forma di altrettanti eventi. Se al piano inferiore si parla di Sade, al piano superiore è la scrittura di Sade a parlare.

**I filosofi.** Ciò che più mi preme verificare in questa prima fase è la natura teatrale delle dissertazioni filosofiche, vale a dire la loro risonanza nello spazio della scena e nella scena mentale degli attori e degli astanti. Comporre una dissertazione a quattro voci sui quattro temi fondamentali della *religione*, del *libertinaggio*, del *crimine* e dell'*omicidio* è un modo di entrare nel corpo variegato della scrittura sadiana, in cui i medesimi temi variano all'infinito come le passioni dei suoi libertini. Non interessato a mettere in scena personaggi specifici, ma luoghi della filosofia libertina, affido le dissertazioni a un quartetto di attori sotto le cui spoglie dialogano voci e punti di vista di alcuni tra i filosofi libertini più significativi dell'universo di Sade.

**Le vittime.** In *Neroluce*, le vittime sono significate (più che agite) da tre danzatrici che ese-guono, colpendo i loro corpi, partiture gestuali in contrappunto a un ritmo di tamburi giapponesi battuti da due percussioniste. Questa forma di danza statica, che non muove i danzatori nello spazio ma fa dei loro corpi lo spazio stesso delle loro azioni, sarà ripresa e sviluppata con maggior rilievo e più specifica funzione in *Ex machina*.

In *Neroluce*, autore, libertini e vittime si trovano metonimicamente affiancati: nessuna azione dell'uno si svolge sull'altro. Le cinque figure femminili che eseguono la partitura per danza e percussioni, i quattro filosofi che aspettano silenziosi in fondo all'immenso salone o che dissertano, i clangori di porte che marcano l'uscita dei valletti dalle celle, il canto del soprano dai ballatoi delle celle superiori e il suono diffuso in tutto lo spazio sono come evocazioni, apparizioni, concrezioni visive e sonore del carcere stesso. Come una guida, un Virgilio o forse un Caronte, io conduco i convitati attraverso di esse fino alla mia lettura del testamento di Sade, sull'eco delle cui parole *Neroluce* si chiude:

«...le tracce della mia tomba scompaiano dalla faccia della terra come spero che la mia memoria si cancellerà dalla mente degli uomini».

## SADE cum figuris<sup>2</sup>

*Dalla dissertazione di Papa Pio VI Braschi sull'omicidio*

**Il luogo.** Roma è una tappa obbligata sia del *Voyage en Italie* biografico di Sade (in fuga dalla Francia per sfuggire a una condanna per eccesso di libertinaggio) che di quello romanzesco di Juliette (in fuga da Saint-Fond che l'ha condannata a morte per essersi sottratta ad un eccesso di libertinaggio). L'una e l'altra fuga si svolgono sotto il pontificato di Pio VI Braschi, ma se nella biografia di Sade il papa è solo una figura storica di sfondo, nel romanzo di Juliette è invece un protagonista eccellente delle sue gesta libertine. Palazzo Braschi – che porta il nome e conserva i ritratti del papa che l'ha fatto costruire – mi è sembrato un luogo irrinunciabile in cui far risuonare la parola del papa immaginato da Sade, vale a dire la dissertazione sull'omicidio chiesta da Juliette al Santo Padre in cambio dei suoi favori libertini.



Se a Palazzo Brancaccio fu l'ala vuota dell'edificio a sedurmi, a Palazzo Braschi – oggi Museo di Roma – è la messa in oscurità dell'intero museo ad affascinarmi. L'ingresso e l'attraversamento dell'edificio avvengono a museo chiuso: in un'enclave spazio-temporale non aperta al pubblico, ma strettamente riservata ai convenuti. Anche qui, un'incursione furtiva viene effettuata per ritrovare, nella messa in penombra dell'edificio odierno, un edificio anteriore, inattuale, colto in uno degli scenari filosofici più blasfemi dell'immaginario di Sade.

Il lavoro – che assume e perverte, con la sua forma itinerante, il modello della visita museale e la rende sacrilega – muove dal vestibolo a piano terra, si snoda sulle prime due rampe del grande scalone del Valadier, attraversa la sala museale al primo piano (in cui sono esposti i ritratti storici di Pio VI, sale quindi la terza e la quarta rampa della scala, attraversa tutte le sale del secondo piano per arrivare, infine, al grande salone oggi detto Torlonia. Qui, i convenuti – seduti o sdraiati su tappeti – assisteranno alla dissertazione sull'omicidio a cui sono stati così a lungo iniziati. L'incursione del pubblico nel museo e la visita di Juliette a Palazzo Braschi sono simultanee nei tempi e differite nei luoghi: il corteo del papa esce dalla sala dei ritratti mentre con i miei ospiti giungo alla sommità delle scale che ad essa conducono. Qui è il percorso a declinare il luogo: più ci si addentra, più ci si allontana dal palazzo stesso, più vi si sale, più si discende nel cuore filosofico del discorso libertino.

**L'autore.** Le tappe del mio itinerario corrispondono alle quattro clausole che regolano il patto di Juliette col Papa, che espongo e commento per ordine:

1. *Esigo innanzitutto, come primo segno di fiducia, che tu mi dia le chiavi delle tue stanze più segrete: voglio visitare tutto, non voglio che mi sfugga un solo ripostiglio (atrio);*
2. *La seconda cosa che desidero è una dissertazione filosofica sull'omicidio: mi sono spesso macchiata di tale crimine, voglio sapere come regolarsi a tale riguardo. Quanto mi dirai costituirà per sempre il mio modo di pensare; non che io creda nella tua infallibilità, ma confido negli studi che devi aver fatto, e riconoscendo in me un filosofo, sono sicura che non oserai ingannarmi (prima scalinata);*
3. *La mia terza condizione è che, per convincermi del profondo disprezzo che nutri per tutte le sacre buffonate del culto cristiano, godrai di me soltanto sull'altare di San Pietro, dopo aver fatto celebrare, dai tuoi cappellani, la messa sul culo di un favorito, e avermi infilato nell'ano, col tuo cazzo sacro, il piccolo Dio di pane risultante da questo abominevole sacrificio. Ho fatto già cento volte tutte queste follie, ma mi eccita vederle fare a te; se non me lo concedi, non mi toccherai (di fronte ai ritratti di Pio VI);*
4. *La quarta clausola è che tu darai per me, tra qualche giorno, una grande cena con Albani, Bernis e la mia amica Borghese, e che farai esplodere durante la cena più lussuria e libertinaggio di quanti non ne ostentarono neanche i tuoi predecessori: voglio che questo pasto superi mille volte in infamia quello che Alessandro VI Borgia fece servire a Lucrezia, sua figlia (seconda scalinata).*

In *Cum figuris*, il mio rapporto con la scena registra uno scarto inedito rispetto al lavoro precedente. Se in *Neroluce* mantenevo una sorta di parallelismo con ciò che vi accadeva, qui non solo me ne faccio interprete diretto, ma attraverso un atto libertino – ne



parlerò nel paragrafo sottostante sulle vittime – istituisco un rapporto di possesso e di godimento con la mia opera a cui darò ampio sviluppo in *Ex machina* e che porterò fino in fondo in *Per speculum*.

**I filosofi.** La dissertazione non è la semplice messa in voce del lungo monologo di Braschi a Juliette, ma la sua *messa in convivio*: Pio VI è la voce principale di una dissertazione dialogica a quattro sul tema unico dell'omicidio, cui danno voce, oltre la stessa Juliette, il cardinale di Bernis e la principessa Borghese, due libertini dell'aristocrazia romana che Juliette ha già incontrato, che l'hanno introdotta alla conoscenza del papa e che parteciperanno alla cena e all'orgia richieste nel patto. Una dissertazione storicamente immaginaria, quindi (personaggi e colloquio appartengono all'universo di Sade), sadianamente composita (le voci vi convergono da luoghi testuali diversi) e teatralmente conviviale (del valore della forma *convivio* ho già ampiamente parlato). È questo l'unico lavoro in cui gli attori interpretano – in costumi settecenteschi – personaggi specifici del mondo sadiano.

**Le vittime.** Se ne avverte la presenza nelle stanze non visitate del palazzo: i frammenti di canti sacri e i clangori di porte che echeggiano in tutto lo spazio rinviano a eventi che si svolgono al di là degli spazi attraversati dai convenuti. L'esistenza di un serraglio di vittime destinate alle orge in programma emerge proprio da un punto centrale della dissertazione, quando, al prorompere di rumori e suoni violenti provenienti dalle stanze successive, le guardie del corpo che vigilano sulle porte vi si precipitano e ne tornano, dopo una manciata di secondi, con l'aria di chi ha sedato una rivolta. Una delle due guardie torna a torso nudo con un rivolo di sangue che le scende dal petto. E in questo punto che lo spettacolo si arresta o che si abbassa ad un livello sottostante di rappresentazione: il rivolo di sangue attira la mia attenzione, attraverso nel silenzio lo spazio in cui i convenuti giacciono seduti o distesi, raggiungo la guardia e lecco il sangue che gli abbellisce il petto. Finito, torno al mio posto e la dissertazione riprende.

La sala Torlonia, in cui la dissertazione si svolge, è l'unico punto in cui i due percorsi coincidono ed è l'ultima tappa dei miei invitati. Il resto si svolgerà altrove e in altri tempi.

## SADE *ex machina*<sup>3</sup>

Non serviam *per quartetti in voce, suono, azione coercizione, silenzio*

**Il luogo.** *Ex machina* si svolge nel più grande dei due studi televisivi del Videocentro di Terni. Lo studio televisivo, o teatro di posa, è un non-luogo predisposto per diventare, scenograficamente, un qualsiasi luogo. Lasciato vuoto, al contrario, è uno spazio asettico e assoluto: senza luogo, senza tempo, senza eco. Qualsiasi evento vi si immagini vi si può configurare come fosse *in vitro*. Il teatro di posa può così diventare un teatro analitico per eccellenza: il teatro di una 'messa a fuoco' come di una 'messa in ascolto', di una 'messa in luce' come di una 'messa in ordine'; un teatro anatomico in cui osservare con esattezza, analizzare con lucidità e ascoltare con assoluta chiarezza e precisione; un teatro filosofico in cui esaminare un'idea o un gusto devianti per



calcolarne l'esatto angolo di devianza; un teatro della ragione e del desiderio: di un eccesso di luce fatta su un eccesso di buio, buio eccessivo a cui ci riconduce lo stesso eccesso di luce; un teatro, infine, di una 'messa in atto': spazio privilegiato in cui l'immaginario progetta e dà corpo ai suoi fantasmi.

Al centro dello spazio vuoto, ermetico e insonorizzato dello studio, una struttura ad anfiteatro è costruita e articolata per accogliere insieme artisti, autore e astanti. Sulla scena così costituita, si trovano schierati (dal cerchio esterno al più interno dell'emiciclo superiore): 3 percussionisti; 4 danzatori (mie vittime) e 4 danzatori (miei complici); 4 recitanti (filosofi libertini) e 4 servitori di scena (loro valletti). Di fronte ad essi (dal cerchio interno al più esterno dell'emiciclo inferiore): al centro, l'autore (fruitore primo); intorno a lui, gli astanti (fruitori invitati). Nel perimetro che delimita lo spazio della scena e del pubblico vigilano 8 guardie (servizio d'ordine e guardie del corpo dell'autore). In una simmetria esatta di piani e di linee, i percussionisti, i danzatori, gli attori, i servitori, l'autore, i invitati e le guardie si dispongono come altrettante facce di un cristallo umano: incontro fisico e geometrico di corpi e strumenti. Non è un luogo scenografico, questo, ma essenzialmente performativo: una struttura di corpi e immaginari, di relazioni possibili tra quanto detto, visto, ascoltato, agito, percepito: un sistema di relazioni che è, a rigore, il vero luogo e il vero sistema di rappresentazione di *SADÉ ex machina*.

**L'autore.** Silenziosamente – senza alcuna presentazione o enunciazione, semplicemente scortato, come in ogni lavoro, dalle mie guardie – accolgo i invitati all'ingresso e li conduco attraverso gli spazi e i varchi del complesso fino al grande teatro di posa. Se accogliendoli personalmente li elevo – come in *Neroluce* e in *Cum figuris* – dalla condizione indistinta di pubblico a quella individuata di invitati, sedendo accanto a loro come primo astante, pongo per la prima volta me stesso nella posizione di fruitore primo e gli astanti nella mia stessa posizione d'autore. Ciò istituisce una relazione del tutto paradigmatica tra opera, autore e pubblico.

Le mie irruzioni nella rappresentazione, così come i gesti di apertura e di chiusura, enfatizzano l'appartenenza dell'opera al mio immaginario e al mio piacere. Questa appartenenza è una dimensione integrante dell'opera stessa: che io vi irrompa non come un personaggio della scena, ma come colui che la possiede e ha facoltà di sospendersela, implica la realizzazione di un gesto impossibile sul piano della rappresentazione – i cui livelli sono tutti espressivi – possibile solo sul piano della mia fruizione, ovvero, del mio godimento. Quanto serve a designare nel godimento la vera fruizione, e nell'immaginario il vero spazio della rappresentazione sadiana.

**I filosofi.** Di fronte ai miei occhi si dispongono, in sontuoso emiciclo, i quattro filosofi e, nel semicerchio successivo, i quattro danzatori nudi: la filosofia nutre il mio desiderio prima dei corpi danzanti (come si apprende alla scuola di libertinaggio delle *120 giornate*: «non è mai lo sperma che deve dettare i principi, spetta ai principi decidere il modo in cui spanderlo»). Con le quattro grandi dissertazioni su religione, libertinaggio, crimine, omicidio riprendo e sviluppo l'articolazione tematica proposta in *Neroluce*, ma ne estendo e proietto la gradazione ad ogni livello espressivo della scena. È con esse che accordo i quattro gradi passionali (semplice, doppio, criminale, omicida) in base



ai quali inasprisco, di volta in volta, i miei interventi sui corpi dei danzatori; così la danza, di cui si modificano, da un tema all'altro, le partiture gestuali e il rapporto di coercizione fra i danzatori complici e i danzatori vittime; così la percussione, le cui sonorità e i cui ritmi mutano col mutare del discorso filosofico e della danza; e così la scena, che passa dall'argento all'oro, al rosso, al nero come i costumi di cui i libertini filosofi si disvestono prima di passare al soggetto successivo.

**Le vittime.** Sono i quattro danzatori vittime (due maschi e due femmine) in continua interazione con i quattro danzatori complici (due maschi e due femmine) la cui funzione è di seguire, guidare, limitare o forzare incessantemente i movimenti delle vittime. Le quattro coppie che ne derivano sono formate in modo che l'azione coercitiva si eserciti, rispettivamente, da maschio a maschio, da maschio a femmina, da femmina a maschio e da femmina a femmina.

Ogni mania, in Sade, dalle più elementare alle più complessa, genera la sua forma teatrale. Le quindici torture che compongono la passione dell'*Inferno* – l'ultima di grado omicida descritta nelle *120 giornate di Sodoma* e l'unica a cui Sade abbia dato un nome – escono dall'immaginario del più nefando dei libertini come del più sofisticato *metteur en scène*. La complessa passione di grado omicida di questo gran signore – che coinvolge regolarmente, ogni 15 giorni, 15 fanciulle tra i 15 e i 17 anni – si conclude con un affresco teatrale in 15 scene simultanee, concepite ed eseguite con cura maniacale per i particolari e singolari ricercatezze, come raffinata crudeltà libertina esige.

Le coreografie – della stessa natura di quelle che abbiamo visto in *Neroluce*, ma arricchite della dimensione coercitiva – si alternano o si articolano con le dissertazioni senza mai sovrapporsi ad esse. La danza scandita dai corpi nudi mi infiamma quanto la logica serrata dei principi filosofici che guidano e sostengono le mie azioni libertine. Quattro volte interrompo la danza, quattro volte irrompo sulle loro carni: fino ai quattro differenti omicidi – scelti accuratamente tra quelli che più immagino si addicano alle vittime o sia più delizioso infliggere loro – con i quali chiudo, sulle note della terza *Gnossienne* di Satie, sia il mio lavoro che la mia passione.

## SADE per speculum<sup>4</sup>

*Lezione di anatomia del desiderio*

**Il luogo.** Nella navata unica, totalmente vuota, della chiesa sconsacrata di San Francesco a Ferrara, si erge un ponte di tralicci in alluminio alto sei metri, su cui è issato l'organo elettrico che servirà alla sospensione della vittima. Due alti candelabri a nove braccia completano l'arredo. L'uso della navata è rovesciato: i convenuti entrano e si dispongono sul lato absidale mentre la scena si svolge contro il lato del portone d'ingresso.

**L'autore.** Coadiuvato da una complice che mi assiste per tutta la durata del lavoro, sono e resto sempre e completamente in scena: come autore, come filosofo, come libertino. Non ricevo i miei ospiti, come nei precedenti lavori, ma li aspetto in prosenio, dove attendo che mi sia portata la vittima su cui concentrare la mia passione.



**I filosofi.** Il discorso filosofico non è enunciato dai libertini: da me registrato e a me stesso rinviato attraverso l'amplificazione, si svolge come un flusso interiore della mia mente che va di pari passo con la mia azione libertina. Man mano che il discorso attraversa i quattro gradi filosofici, le mie azioni, da esso nutrite e sostenute, si aggravano secondo i quattro gradi semplice, doppio, criminale, omicida in cui la mia passione si muta. Ogni libertino avvicina la sua passione al grado omicida in ragione della filosofia con cui riesce a sostenerla: della strada che ha fatto con la testa per allontanarsi dai pregiudizi che gli avrebbero impedito di concepirla. Le operazioni distruttive della ragione e dell'analisi servono a liberare dalla logica e dal pregiudizio le forze oscure dell'immaginario.

**Le vittime.** Una sola vittima, un solo corpo nudo su cui condensare la luce del discorso e il buio del desiderio. Come scrivevo nelle note al lavoro: sulla scena, sospesa tra realtà e rappresentazione, il teatro continua, trasfigurando all'eccesso, ciò che nel vivo della carne si comincia, ed estende, oltre il margine estremo, quanto del desiderio si arresta ai limiti convenzionali della legge e del contratto sociale. Anche questo lavoro si conclude con l'omicidio della vittima.

*Per speculum* è insieme il punto di massima focalizzazione e l'ultimo atto dell'*opus contra theatrum*. Come tale, dissolve i quattro lavori precedenti e apre a *SADE opus contra naturam*. Ciò che non mi consente di descriverlo, al momento, ma solo di produrre una riflessione di snodo tra gli «slanci» trascorsi e l'*opus* a venire.

## SADE : OPUS CONTRA NATURAM

«È nella depravazione che la natura comincia a rivelarci la chiave dei suoi segreti, e noi possiamo conoscerla a fondo solo oltraggiandola»

sentenza Juliette nella sua *Histoire*. Dal punto di vista dei libertini, l'abbandono alle passioni più perverse è insieme *opus naturalis* e *opus contra naturam*. L'*opus contra naturam* non è *anti-naturam*, non lavora in avversione, quindi, in antagonismo alla natura, ma secondo principi più profondamente inerenti alla natura stessa.

Dal punto di vista della rappresentazione, vale a dire dell'analisi del «cuore umano», è *contra naturam* lo sguardo che scende dalla superficie al fondo, dalla luce all'ombra, dalla ragione all'immaginale, dall'uomo «qual esso è o si mostra» a «quale può diventare di fronte alle mutazioni del vizio e ai contraccolpi delle passioni». Far scendere lo sguardo vuol dire portare l'immaginale alla coscienza, non per convertirlo in coscienza razionale, ma per vederlo, per comprenderlo nella sua irriducibile diversità. Proponendosi di «far vedere l'uomo quale può essere» Sade ci invita a far luce nell'oscurità umana attraverso le nostre stesse oscurità e non di far luce per eliminare la tenebra. L'unica tenebra a cui vuole sottrarci è quella della falsa luce che pretende di illuminare limitando lo sguardo alla superficie lucente delle cose e che i suoi libertini chiamano, nel migliore dei casi 'pregiudizio', nel peggiore 'imbecillità'.

Applicato al teatro, il principio dell'*opus contra naturam* è insieme *contra theatrum* e *theatralis*: non lavora in avversione, in antagonismo al teatro, né per negarlo né per



rinnovarne le forme, ma come un principio di focalizzazione, di *messa in profondità* che agisce al tempo stesso sulla scena e sull'autore, sull'attore e sullo spettatore.

### Opus contra scaenam

Dal Carcere del San Michele al Museo di Palazzo Braschi a Roma, dagli studi televisivi del Videocentro di Terni alla chiesa sconsacrata di San Francesco a Ferrara, le opere del *Convivium* sono state tutte realizzate in luoghi non-teatrali. Il senso di tale operazione non risiede nell'uso in sé di uno spazio non-teatrale (che può essere usato né più né meno come un qualsiasi teatro) ma nella sua assunzione quale spazio *intransitivo*: un luogo da considerare, nella sua integralità, come *la* scena stessa. Il teatro è essenzialmente un luogo *transitivo*, strumentale, il cui compito non è di incidere sulla rappresentazione o di modificarla - anche se non è mai indifferente, in quanto soglia e cornice, a quella che in esso si iscrive - mentre il luogo reale, se assunto nella singolarità della sua architettura e del suo carattere, diventa un protagonista della rappresentazione che vi si realizza e con la quale 'fa corpo'. In questo caso, non solo il luogo incide sulla rappresentazione, ma possono diventare l'uno la chiave di interpretazione dell'altra e viceversa..

Controprova: *SADE opus contra naturam* non sarà legato a un luogo specifico, ma all'uso specifico dei luoghi elaborato e precisato nelle opere che lo hanno preceduto, potrà quindi essere rappresentato sia in differenti luoghi non teatrali che in particolari teatri trattati come luoghi reali. Anche il teatro può essere usato come un luogo *intransitivo*, infatti, come uno spazio essenzialmente *desueto*, tutto teatrale perché tutto reale. Questo teatro chiuso - in cui non si entra, ma si penetra furtivamente - è lo stesso aperto al 'pubblico che va a teatro', probabilmente anche gli spettatori sono gli stessi, ed è lo stesso uomo ad esservi rappresentato, ma come all'individuo sociale è sotteso un altro individuo, così al teatro sociale è sotteso un altro teatro: in entrambi i casi, due entità coesistono ma non occupano, non possono occupare lo stesso spazio. Anche il luogo teatrale deve smettere di essere «qual è» se vi si deve rappresentare l'uomo «quale può diventare».

### Opus contra auctorem

Nel *SADE convivium* dichiaravo:

Scegliendo il rischio di dis-misurare la mia scena con la scena di Sade, ho deciso di assumerne un principio-sfida che egli pone a fondamento e del suo pensiero e della sua scrittura: *la filosofia deve dire tutto*. Un imperativo che Sade assume in prima persona e che impone a chiunque decida di avventurarsi negli abissi della sua opera e nel fondo di se stesso. Ma *dire tutto* significa per me *ascoltare tutto*: non dire in sua vece - che è un altro modo di censurarlo - ma lasciarlo parlare, significa concedergli tutto lo spazio di risonanza della nostra mente, della nostra immaginazione, dei nostri corpi, del desiderio che li muove, significa riconoscergli la facoltà di sprofondarci in altri abissi, i nostri, a cui ineluttabilmente ci conduce e a cui siamo tentati di sottrarci inabissando la sua voce.



Per realizzare quanto mi ero proposto, sarebbe stata necessaria – l’ho capito strada facendo – un’operazione letteralmente contraria a un’operazione di regia: non *mettere in scena* Sade, ma rischiare che fosse Sade a *mettermi in scena*. Lasciare che la sua scrittura attraversasse il mio teatro, vale a dire me stesso, e fare di questo attraversamento un processo teatrale. *Contra theatrum* significa anche processualmente orientato da Sade verso – o *versus* – il teatro.

Avendo scelto di non mettere in scena una sua *pièce*, né di adattare per il teatro ciò che Sade ha destinato alla lettura, né di ridurre l’una all’altra la reciproca irriducibilità dei due sistemi di rappresentazione, mi sono destinato a mettere in scena il sistema della "mia lettura", non nel senso usuale della "mia interpretazione" di Sade, ma nell’accezione singolare in cui Sade la descrive e propone al suo «amico lettore». E mi sono così destinato a valicare i confini professionali che mi avrebbero posto, come autore e regista, al di fuori della scena: che senso avrebbe avuto la "mia lettura" se non avesse investito, oltre all’immaginario, il corpo e il desiderio di colui che immagina? Non ho messo in scena Sade, quindi, né i personaggi del suo universo poetico, ma me stesso in quanto «lettore» sadiano: soggetto immaginale e fisico insostituibile, non riducibile a un ruolo, non interpretabile da nessun altro che non fossi io, autore in quanto lettore. Più esattamente, non ho messo in scena un’opera di Sade, ma quanto Sade ha messo in scena (ha messo in opera) di me stesso: non potendo offrire una varietà così estesa di passioni, ho offerto una gamma compatibile con il mio corpo e con il mio immaginario: con il corpo e l’immaginario del mio teatro. Ciò che io rappresento accade sulla "mia scena", sulla scena del "mio teatro", ovvero sulla scena del "mio immaginario" di uomo e di uomo di teatro: non le *centoventi*, ma *una mia giornata di Sodoma*.

### Opus contra actorem

L’*opus contra theatrum* ha agito, in modi e misure diverse, su tutti i professionisti coinvolti nel *convivium*. Lo attestano le difese erette all’interno della loro stessa volontà di partecipazione. In *SADE ex machina*, gli attori che enunciavano le dissertazioni filosofiche dei libertini tendevano a prendere le distanze dal loro pensiero, al punto da sentirsi in dovere di formulare – alcuni anche ufficialmente – il loro disaccordo, come se la loro enunciazione implicasse il loro consenso, la loro condivisione. Ci si chiede forse di ammettere il delitto leggendo il *Macbeth* o di essere a favore delle più orrende nefandezze leggendo il *Tito Andronico* di Shakespeare? Perché è così difficile, allora, sottrarsi alla sensazione che Sade ci chieda di prendere posizione, di non restarne fuori?

Sempre in *SADE ex machina*, i danzatori tendevano a sentirsi vittime reali invece che vittime di scena. Nel gioco della rappresentazione, essi erano i miei danzatori e le mie vittime: la loro danza serviva a infiammarmi, le mie incursioni sui loro corpi a raggiungere il corpo reale sotteso al corpo danzante. Un gioco reale erompeva da sotto il gioco teatrale e affiorava al teatro. Eppure, il ‘teatro’ non proteggeva i loro corpi dalle forme di desiderio di cui erano oggetto non più di quanto la ‘letteratura’ non preservasse la coscienza degli attori dalle dissertazioni filosofiche a cui davano voce.

Anche in questo caso, il *contra naturam* definisce uno scarto tra coinvolgimento e distacco, Sade non ammette distanze, dove si producono, lo scarto è misurabile in termini di non accettazione e turbamento. Se l’opera di Sade si lasciasse semplicemente ‘leggere’ non sarebbe stata l’inferno delle biblioteche fino ai giorni nostri. Accettare



o rifiutare Sade, essere d'accordo o in disaccordo con la filosofia dei suoi libertini è un falso dilemma, o meglio, è l'alibi a cui ricorre qualsiasi rifiuto. L'opera di Sade non va accettata né promossa, pena il disconoscimento stesso delle sue verità, ma solo lasciata agire, a lungo, nel fondo di noi stessi: essa ci interpella, ci sfida e denuda illuminandoci coi lampi della sua luce oscura.

### Opus contra spectatorem

Il teatro di Sade non può essere assimilato a un "teatro della crudeltà" ma inscritto, per sua natura, nella prospettiva di un "teatro del piacere". Non ho mai aspirato a trattare gli spettatori come potenziali vittime – impressionarli accattivandomi la loro adesione con la pornografia della violenza – né di coinvolgerli chiamando demagogicamente 'partecipazione' il loro disagio – ma di considerarli, a tutti gli effetti, come potenziali libertini: soggetti *filosofici* ed erotici di godimento a partire dalla loro posizione – posizione teatrale – di ascoltatori, di astanti.

Fin dal primo lavoro, e coerentemente con la forma-convivio, non ho trattato i convenuti come spettatori, quindi, ma li ho accolti nella rappresentazione come miei ospiti. Le enclavi libertine di Sade non ammettono osservatori esterni: l'astante – come l'«amico lettore» delle *Centoventi giornate* – è parte integrante della cerimonia, deve esservi riconosciuto come indispensabile, partecipe del teatro dell'immaginario dall'interno stesso della scena. Nel corteo delle immagini che trascorrono e si modificano da un immaginario all'altro, io sono l'ultimo libertino, l'ultimo soggetto in ordine di immaginario, ma è nell'immaginario degli astanti, dei miei ospiti, la scena su cui – e con cui – si conclude la mia rappresentazione.

«Cerchi di sottrarti, ma poi decidi di stare al gioco, perché è la verità, o forse la tua verità che emerge e non ti dà scampo»

mi scrisse una spettatrice di *SADÉ per speculum*. Proponendosi di «far vedere l'uomo quale può essere», Sade ci mette inesorabilmente di fronte a (*contra*) noi stessi. Non ci chiede di mettere socialmente in pratica la filosofia dei suoi libertini – il pretesto a cui ricorriamo più spesso per disconoscerlo – ma di riconoscerci, vale a dire di diventare pratici di noi stessi. Non siamo noi a dover 'interpretare' Sade, è già Sade a interpretare noi:

« – Oh! quale enigma è l'uomo! disse il duca – Sì, amico mio, disse Curval. E come ebbe a sentenziare un uomo veramente di spirito, è meglio fottarlo che capirlo.»



\* L'articolo è stato pubblicato per la prima volta nell'«Annuaire théâtral, revue québécoise d'études théâtrales»

1. Roma, Carcere del San Michele, gennaio '2002. Produzione: Comune di Roma - Ass.to alla Cultura, MFR, Neroluce. Quartetto dei filosofi: Maria Grazia Grassini, Franco Mazzi, Anna Cianca, Galliano Mariani. Coreografia: Silvana Barbarini. Musica: Enrico Venturini. Pagina web: [www.enricofrattaroli.net/SADE/neroluce.html](http://www.enricofrattaroli.net/SADE/neroluce.html).

2. Roma, Palazzo Braschi, dicembre 2002. Produzione: Comune di Roma - Ass.to alla Cultura, MFR, Neroluce. Quartetto dei filosofi: Franco Mazzi (Pio VI), Patrizia Schiavo (Juliette), Maria Grazia Grassini (Principessa Borghese), Galliano Mariani (Cardinale di Bernini). Musica: Enrico Venturini, Pierluigi da Palestrina. Pagina web: [www.enricofrattaroli.net/SADE/cumfiguris.html](http://www.enricofrattaroli.net/SADE/cumfiguris.html).

3. Terni, Videocentro, giugno 2003. Produzione: Comune di Terni - Ass.to Cultura, Centro Multimediale, Neroluce. Quartetto dei filosofi: Maria Grazia Grassini, Franco Mazzi, Anna Cianca, Galliano Mariani. Coreografia: Silvana Barbarini. Musica: Enrico Venturini, Eric Satie. Pagina web: [www.enricofrattaroli.net/SADE/exmachina.html](http://www.enricofrattaroli.net/SADE/exmachina.html).

4. Ferrara, Chiesa sconsacrata di San Francesco, maggio 2004. Produzione: Teatro Comunale di Ferrara, Neroluce Interpreti: l'autore (libertino), Galliano Mariani (vittima), Catia Castagna (complice). Midi device: Enrico Venturini. Pagina web: [www.enricofrattaroli.net/SADE/speculum.html](http://www.enricofrattaroli.net/SADE/speculum.html)