

SADE : OPUS CONTRA NATURAM

Voyage en Italie, Bologna

INTERVISTA A ENRICO FRATTAROLI

Da dove nasce il suo interesse per Sade?

Dalla lettura integrale della sua opera, inaugurata venti anni fa – esattamente nell'agosto del 1989 – con le *Centoventi giornate di Sodoma*. Sade coinvolge subito il mio immaginario attraendomi con la passione della sua lucidità e la lucidità della sua passione, con la coerenza assoluta tra la sua scrittura e la sua vita, con l'onestà del suo pensiero portato ai limiti del concepibile. Da allora, non ho più saputo immaginare di proseguire, nel pensiero, nella vita e nel teatro, a prescindere dalla realizzazione della mia opera sadiana.

Cosa ha comportato l'approccio da un punto di vista teatrale a un personaggio così complesso?

Ho affrontato Sade *sadianamente*, disponendomi a una lettura eccessiva (integrale e continuata), a una dedizione eccessiva (senza limiti prefissati di disponibilità e di tempo), a un coinvolgimento eccessivo (oltre i limiti professionali normalmente attribuiti al mio ruolo), convinto che l'opera di Sade non possa essere letta a distanza, ma debba essere immaginata empaticamente: che vi ci si debba immergere, ed eccessivamente, dal momento che è una scrittura eccessiva.

Lettura, dedizione, coinvolgimento mi sono stati possibili a condizione di restare *fuori dal teatro*, 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. Il tempo necessario alla realizzazione del mio progetto altro non è stato che il tempo necessario a Sade a lavorare nella mia coscienza.

E dal punto di vista della realizzazione?

Complessivamente, vent'anni di letture, passioni, progetti e cinque spettacoli. Ho cominciato con *SADE neroluce* e *SADE cum figuris*, due opere 'prolettiche' entrambe realizzate a Roma nel 2002: la prima all'ex-Carcere del San Michele, la seconda a Palazzo Braschi, due luoghi tematicamente sadiani. Ho proseguito con *SADE ex machina*, nel 2003, ambientato nei teatri di posa del Videocentro di Terni, e con *SADE per speculum*, nel 2004, pensato appositamente per la Sala San Francesco di Ferrara. *SADE : opus contra naturam*, la summa dell'intero percorso, è del 2007, e torna nello stesso luogo da cui ha preso le mosse, il Carcere del San Michele.

Tutti gli spettacoli sono stati realizzati con produzioni indipendenti, ogni volta di diversa composizione e natura, sotto l'egida dell'Ass. NEROLUCE, appositamente creata per la gestione dell'intero progetto. Con il progetto *Voyage en Italie*, inaugurato nel 2009 nell'ambito del Napoli Teatro Festival Italia, al Real Albergo dei Poveri, è iniziata quella che definisco una *mise en voyage* dell'*opus contra naturam* nelle città italiane visitate dal Marchese nei suoi viaggi reali o reimmaginate attraverso le avventure dei suoi personaggi libertini. Il *voyage* è iniziato e prosegue in collaborazione con il FLORIAN, Teatro Stabile d'Innovazione di Pescara. Dopo la seconda tappa al Bastione Alicorno di Padova, i Teatri di Vita di Bologna costituiscono la terza del *grand tour*.

Nello specifico, cosa ha significato per lei il lavoro di regia e di interpretazione di SADE : opus contra naturam?

Nell'introduzione alle *Centoventi giornate di Sodoma*, Sade si rivolge all'«amico lettore» invitandolo a servirsi al suo «magnifico banchetto di seicento portate», a cercarvi «ciò che si confà ai suoi gusti» e a «perdervi sperma». In altre parole, a leggere il testo

come un libertino: a mettersi in gioco eroticamente, a coinvolgere nella sua lettura il proprio immaginario. È proprio questa *lettura sub specie sadiana* il principio drammaturgico su cui ho fondato la mia rappresentazione teatrale. In *Opus contra naturam*, io sono autore in quanto «amico lettore»: un ruolo che solo io, evidentemente, potevo assumere e a cui non potevo rinunciare senza vanificare il mio lavoro. Chiarisco esaurientemente questo concetto nelle mie note di presentazione, ma dev'essere davvero inafferrabile se chi ha scritto sul mio lavoro, o l'ha banalmente frainteso scambiandomi per il Divino Marchese, o non l'ha registrato affatto, considerandolo un'ovvia scorciatoia interpretativa.

Quale rapporto c'è tra la filosofia e la vita di Sade e la nostra società contemporanea?

Non c'è società, dalla sua contemporanea alla nostra, che non abbia rifiutato Sade con quanto di pericoloso il suo pensiero comporta per la società stessa. Ma perché stupirsene? «Essendo la maggior parte degli impulsi naturali dannosa per la società, è perfettamente logico che questa ne abbia fatto dei crimini» riconosce Padre Sylvestre nella *Nuova Justine*. Quale legislatore controfirmerebbe l'assioma con cui Bressac introduce la sua dissertazione contro la pena di morte: «Ogni uomo ha il diritto di disporre della vita di un suo simile. Soltanto le leggi non godono di questo privilegio»? Il discorso di Sade non è socialmente – e ancor meno ideologicamente – spendibile. Malgrado ciò, o forse proprio per questo, Sade si è installato nell'immaginario collettivo come una verità rimossa e incancellabile. Finché questa rimozione è stata chiara e l'opera di Sade bandita dalla letteratura, il pregiudizio su Sade è rimasto intatto, e netto e diretto il rifiuto della sua scrittura. Oggi che lo troviamo pubblicato nelle collane dei classici e in edizioni tascabili, il pregiudizio è rimasto intatto, solo il rifiuto è cambiato: passa per la sua apparente accettazione. Chi

compie questa operazione di recupero tende a cancellare Sade da Sade. È il prezzo che gli si impone per l'ammissione delle sue opere nella letteratura ufficiale, nella letteratura 'leggibile'.

In cosa consiste, specificamente, questa forma di recupero o di cancellazione?

Per molti falsi conoscitori di Sade oggi è un *must* sostenere che Sade è ironico (il che è vero, ma in senso strettamente sadiano), che le sue orge sono comiche (le hanno mai provate?), le sue dissertazioni paradossali (le hanno mai lette?) ed è quindi con leggerezza, ironia e riso che dev'essere letto, interpretato ed eventualmente rappresentato. In verità, il loro non è che un tentativo di esorcizzarlo, di renderlo innocuo, di disinnescarlo, in altre parole di non ascoltarlo, di farlo tacere. In fondo, tappare la bocca è il modo migliore di tapparsi le orecchie. L'ironia che costoro invocano non è *di* Sade, infatti, è *su* Sade: fingendo di difenderlo, in realtà *se ne* difendono. Aderendo ai luoghi comuni dell'ironia e del non prendere sul serio (assunti oggi acriticamente come valori in sé) finiscono col non prenderlo nell'unico modo capace di restituire senso pieno alla sua scrittura, vale a dire: *alla lettera*. Altrimenti, tanto varrebbe affermare che Sade ha passato in carcere ventott'anni della sua vita inutilmente e che solo per un'ingenuità dei nostri predecessori la sua opera è stata considerata, fino a qualche decennio fa, *l'inferno delle biblioteche*.

La scena teatrale diventa luogo di rappresentazione della sessualità e della perversione. Possiamo dire che questo spettacolo cerchi di rappresentare l'uomo attraverso la rappresentazione della sua sessualità e della sua perversione?

«È nella depravazione che la Natura comincia a rivelarci la chiave dei suoi segreti, e noi possiamo

conoscerla a fondo solo oltraggiandola» dichiara Juliette nella sua *Histoire*. Per i libertini di Sade, la depravazione non è solo la via regia per conoscere il «cuore umano», ma anche l'unica per cogliere, attraverso di esso, l'enigma della Natura nel suo complesso. È lo stesso compito che, nelle *Considerazioni sul romanzo*, Sade assegna allo scrittore: «far vedere l'uomo non solo qual esso è o si mostra, ma quale può essere, quale può diventare di fronte alle mutazioni del vizio e ai contraccolpi delle passioni [...] è la natura che deve afferrare, il cuore dell'uomo, la più singolare delle sue opere». Io mi sono proposto di non derogare a questo compito.

“Non ci si può opporre alla propria natura” sostiene de Sade: qual è la sua natura di attore e in che modo lavorare ad uno spettacolo così intenso ha contribuito alla sua evoluzione?

La mia natura è d'autore: per me la regia o l'interpretazione attoriale non sono che dimensioni inerti la realizzazione della mia opera teatrale. Il lavoro su Sade è il primo in cui ho sentito la necessità irrevocabile di essere in scena, non come attore, appunto, ma come autore. La mia natura d'artista è fortemente indipendente e Sade ha contribuito a rafforzarla, a precisarla, enfatizzandone la necessità, l'imprescindibilità. Il processo a cui ha dato corso non lo chiamerei un'evoluzione, semmai un'adimazione: una *discesa agli inferi*.

Che rapporto c'è tra il Sade rappresentabile e quello non rappresentabile?

Lo stesso che c'è tra il sopra e il sotto, il mondo supero e il mondo infero, la società e l'individuo, la legge e l'immaginazione. In altre parole, l'irrepresentabilità è un problema di sguardo e di verità, e non di “difficoltà a rappresentare le complesse orge sadiane” come un accreditato imbecille non si è vergognato di scrivere.

Ha dichiarato di non aver messo in scena Sade e i suoi personaggi ma se stesso in quanto “lettore” di Sade... ma se dovesse scegliere tra Religione, Libertinaggio, Crimine e Omicidio, da quale dissertazione si sentirebbe più rappresentato?

Premesso che l'essere rappresentati, vale a dire annoverati in una qualsivoglia categoria, è proprio quanto viene escluso dalla rappresentazione di Sade, sceglierei senz'altro la dissertazione sul crimine, potendo il crimine essere legato in eguale misura all'arte come all'eroticismo. Dice Genet, che senza crimine non ci sarebbero artisti, indicando nel crimine, nella «materia che resiste» la sostanza stessa dell'arte. È forse per questo che non credo né alle rivoluzioni artistiche né a quelle sessuali – che tendono a ristabilire, come ogni rivoluzione, la legalità e l'ordine – ma alla dimensione ‘criminale’, vale a dire irriducibilmente ‘illegale’ sia dell'arte, sia dell'eroticismo. O almeno di certa arte. O di certo eroticismo.

Dico questo in contraddizione con l'insaziabile fame di riconoscimenti sociali che spinge molti miei contemporanei ad entrare nel cosiddetto mondo dell'arte, o dello spettacolo, o della vita di successo. E in contraddizione con l'inevitabile sete di legalità di tutti coloro che aspirano a vedere legittimato il loro eroticismo. In profondo accordo, invece, con quanto asserisce Padre Sylvestre (ancora lui!) nella *Nuova Justine*: «Il più grande dolore che potrebbe colpirmi sarebbe di vedere giustificate le mie perversioni. Che cos'è un godimento quando è privato del vizio?»

La sessualità contemporanea nella televisione e nell'immaginario collettivo e la sessualità sul palcoscenico: quali somiglianze e quali differenze?

La televisione è pornografica di per sé, non ha bisogno di sesso, può fare pornografia con qualsiasi cosa, soprattutto con se stessa. Ma il problema non è la pornografia, è semmai l'insulso erotismo di cui è fatta oggetto. Che è poi l'erotismo di stato, di governo.

L'immaginario collettivo concerne strutture metaforiche profonde: anche le acquisizioni più recenti finiscono per rinviare a invarianti mitiche, archetipiche, rispetto alle quali ogni società, ogni individuo, elabora la propria variazione.

Sul palcoscenico io non rappresento la sessualità contemporanea, espongo me stesso, il mio teatro e il mio erotismo allo sguardo di Sade: non lo rappresento, mi faccio rappresentare; non lo interpreto, mi faccio interpretare; non lo ammutolisco, lo lascio parlare.

In *Opus contra naturam* intreccia sesso e potere: tema molto attuale considerando gli ultimi eventi della politica italiana...

È impossibile che sesso e potere non si annodino proprio là dove gli uomini accordano a se stessi la maggiore possibilità di realizzare, col più alto grado di impunità, crimini e desideri. «È un'infrangenza alle leggi e quest'idea m'infiama enormemente» afferma Caterina II, Imperatrice di Russia, in *Juliette*. «E chi sarebbe al di sopra delle leggi se non coloro che le fanno?» incalza Borchamps.

Ai protagonisti di *Aline e Valcour*, Sade fa compiere il giro del mondo e conoscere tre diversi sistemi politici connessi a tre diverse forme di erotismo: la tirannia feroce di Sarmiento, il comunismo utopico di Zamé, l'anarchia individualista di Brigandos. Dispotica o liberale che sia, ognuna delle tre opzioni politiche determina la sua forma di fascinazione erotica e si realizza a vantaggio del solo uomo che ne detiene il potere.

Anche l'opzione democratica produce le sue forme di fascinazione di potere e di erotismo: le istanze di legalità nel gioco delle maggioranze e delle minoranze non pretendono forse di determinare categorie di uomini a partire dai loro gusti erotici? Non discriminano le forme di erotismo socialmente ammesse da quelle rifiutate? E non sono i difensori stessi di queste categorie i primi a godere di esserne parte? Il concetto di diversità, di cui ci riempiamo tanto la bocca, combatte e produce discriminazione in ragione delle diversità di categoria che riconosce.

Quali sono state le reazioni del pubblico di fronte a uno spettacolo che contiene scene così forti di sesso e violenza?

Gli spettatori sono stati sempre all'altezza dello spettacolo. E' esclusivamente a loro, d'altra parte, che il lavoro si rivolge, e mi piace pensare che sia lo spettacolo stesso a porli al suo giusto livello. Hanno accusato il 'colpo allo stomaco' – per usare una loro espressione ricorrente – ed io ho potuto misurare la forza di questo colpo dal silenzio e dall'attenzione estremi con cui hanno seguito istante per istante il lavoro, dalla forza degli applausi con cui hanno salutato gli interpreti, ma anche dall'abbandono della sala da parte di alcuni (rarissimi, 10 su un migliaio, credo) che non hanno tollerato l'eccesso di crudeltà o di lascivia di certe scene o forse la violenza logica di alcune asserzioni filosofiche. Ho ricevuto e-mail con commenti interessantissimi, addirittura dopo un anno dalla rappresentazione cui lo scrivente aveva partecipato.

Non posso certo dire lo stesso dei critici che – con illustri eccezioni – hanno dimostrato di essere i peggiori spettatori di questo lavoro: o non scrivendone affatto o scrivendone, nel migliore dei casi sciocchezze, nel peggiore non solo idiozie. E ignorando o disprezzando il plauso del pubblico.

Come spiega questa differenza?

Il critico è destinato a restare tagliato fuori dallo spettacolo perché deputato a osservarlo da intruso. È la sua stessa posizione, infatti, che lo induce a descriverlo dal di fuori, a non re-immaginarlo in se stesso. Se ne scrive, quindi, lo fa in nome di un sapere su Sade che infallibilmente dimostra di non possedere ma, soprattutto, in nome di un godimento collettivo di cui non è tenuto a rendere conto. Non c'è nessuno, in Sade, che possa parlare per conto di un altro: se ho lasciato vuoto il mio posto di regista è stato per colmare la scena del mio solo desiderio, per non divenirvi io stesso un intruso. Nel posto lasciato vuoto ho messo lo spettatore, il convitato non di pietra ma di carne, quale *metteur en scène* del suo desiderio o del suo disgusto. È la posizione, d'altra parte, in cui Sade pone il lettore delle *Centoventi giornate di Sodoma*, la stessa in cui mi sono posto in rapporto all'opera di Sade e che è divenuta il principio drammaturgico della mia rappresentazione sadiana. Il pregiudizio ha forti ragioni di esistere e non si limita agli individui e alle forme in cui ci si aspettava di trovarlo.

Quanto alla violenza, non siamo ipocriti: la nostra società ne ingozza e se ne ingozza senza problemi digestivi ogni giorno. Aggiungo che non c'è società più conformista – e quindi più perduta alla libertà – della nostra, e che il senso comune – o il senso unico – è per Sade la più criminale delle passioni.

C'è qualche altra figura della storia del teatro particolarmente importante a cui sta progettando di lavorare?

Sofocle. Il mito di Edipo, il mito della cecità, della falsa consapevolezza, dell'inganno, della superbia, dell'arroganza, della dismisura: della *hybris*. In greco antico. C'è qualcosa di più contemporaneo?