

SADE :

OPUS CONTRA NATURAM



di (e con) **Enrico Frattaroli** (autore libertino)
dall'opera del **Marchese de Sade**
Franco Mazzi (filosofo)
Anna Cianca (filosofa)
Galliano Mariani (prete)
Catia Castagna (complice)
Enrico Venturini (percussione in midi-device dal vivo)

Produzione **Neroluce**
In collaborazione con **Florian** – Teatro Stabile d'Innovazione

Con il sostegno dei
Servizi Culturali dell'Ambasciata di Francia in Italia
Nuovi Mecenati / Nouveau Mécènes
Fondazione franco-italiana di sostegno alla creazione contemporanea in Italia

Miglior spettacolo teatrale italiano del primo decennio
(Sondaggio *I dieci del decennio* - Corriere della Sera, 31 dicembre 2009)

www.enricofrattaroli.eu

«La filosofia deve dire tutto»

dichiara Juliette alla fine del sua *Histoire*, «per quanto ne abbiano terrore gli uomini». «Dire tutto» senza badare alle conseguenze è infatti l'imperativo di ogni libertino sadiano: «È una verità terribile ma, in quanto verità, non può esser tenuta nascosta. I miei principi sono ardui, le loro conseguenze pericolose, ma cosa importa purché siano giusti?» asserisce Padre Sylvestre nella *Nuova Justine*. Rischiare di «dire tutto» è, inderogabilmente, l'imperativo dello scrittore de Sade: «Questa verità è scoraggiante, affermano gli sciocchi, non bisogna darla in pasto agli uomini. Ma dal momento che è una verità, perché nasconderla? Dov'è questa necessità di ingannare gli uomini? Sarebbe un cattivo modo di amarli allontanarli da verità tanto essenziali, qualunque ne siano gli effetti». Le conseguenze inesorabili della verità valgono per Sade la verità stessa, ma le conseguenze del nasconderla – ad eccezione di chi se ne avvantaggia – sono forse meno nefaste per noi? «Provate a immaginare quale massa di crimini si innalza da questo argomento!» aggiungerebbe Padre Sylvestre.

Se «dire tutto» è l'imperativo di Sade e di ogni suo libertino, 'ascoltare tutto' è l'imperativo di chiunque decida di avventurarsi nella sua opera. Ma 'ascoltare tutto' è l'operazione più ardua da portare fino in fondo con la sua scrittura, perché ascoltare Sade vuol dire 'lasciarlo parlare' e Sade è così impietoso nell'analisi del «cuore umano», che persino chi vuole ascoltarlo, il più delle volte, lo fa tacere. 'Ascoltare tutto', infatti, vuol dire concedergli tutto lo spazio di risonanza della nostra mente, della nostra immaginazione, dei nostri corpi, del desiderio che li muove: dall'«amico lettore» delle *120 giornate di Sodoma* Sade non si aspetta che 'legga', ma che «perda sperma»: «se non avessimo detto tutto, analizzato tutto, come avremmo potuto intuire ciò che ti conviene?».

È impossibile rinunciare a questo «tutto» senza rinunciare a Sade. Nella sua opera, filosofia ed erotismo si trovano mutuamente e indissolubilmente implicati, perché se è vero che il libertinaggio si raggiunge solo attraverso un'operazione filosofica, è anche vero che c'è una conoscenza a cui si attinge solo attraverso l'esperienza del libertinaggio. Lasciar parlare Sade in teatro significa quindi porre in ascolto dissertazioni filosofiche inaccettabili ed esibire passioni altrettanto inaccettabili al comune sentire, ma anche lasciarsi mettere in scena da lui quale suo «lettore», vale a dire quale suo potenziale libertino.

Sade non ci chiede di mettere in pratica la filosofia dei suoi libertini, ma di diventare pratici di noi stessi: se parla degli abissi del nostro immaginario, è nel nostro immaginario che dobbiamo cercarlo, è col nostro immaginario che dobbiamo capirlo. In pieno Illuminismo, portando alle ultime conseguenze i presupposti della filosofia della ragione, attinge a quanto di meno ascrivibile alla ragione sia dato conoscere, il «cuore dell'uomo», e vi scava fino a raggiungere le plaghe ghiacciate e più profonde della nostra natura, laggiù dove non si può arrivare né col tepore, né con l'ingenuità dei buoni sentimenti. «Possiamo andare incontro a Caino, Giuda o Lucifero – scrive Hillman – solo se prendiamo coscienza del nostro desiderio di mentire e di tradire, di uccidere nostro fratello o di ucciderci, del fatto che il nostro bacio ha dentro la morte e che esiste una porzione dell'anima decisa a vivere esiliata dal consorzio di uomini e Dei».

Accettare o rifiutare Sade, essere d'accordo o in disaccordo con le dissertazioni dei suoi libertini è un falso dilemma, o meglio: è l'alibi a cui ricorre qualsiasi rifiuto. Se Sade risulta inaccettabile, è perché viene misurato con la logica propositiva della praticabilità sociale. Ma Sade non si rivolge alla collettività, parla all'individuo, e lo invita a incontrare, e rischiosamente, la parte di sé che egli stesso considera inumana. Non si può eludere o tradurre in positivo la violenza lucida del suo pensiero, come non ci si può sottrarre, se non giustificandola in termini ideologici, alla violenza fredda degli uomini. Non è stato Sade ad inventare gli assassini, le torture o gli abusi di potere (di cui peraltro ci ingozziamo, senza problemi digestivi, ogni giorno): ha voluto solo investigarle, e fino in fondo, e nel più profondo. Ciò che non finisce mai di turbare le nostre coscienze.

L'opera di Sade non va né accettata né promossa, pena il disconoscimento stesso delle sue verità, ma solo lasciata agire, e a lungo, nel fondo di noi stessi: essa ci interpella, ci sfida e denuda illuminandoci coi lampi della sua luce oscura.

SADE : opus contra naturam

Gli alchimisti immaginavano l'*opus contra naturam* come un processo di deformazione: «*per servire la natura, il lavoro alchemico doveva deformare la natura. Per liberare la natura animata, doveva fare male alla natura naturale (bollire, recidere, scuoiare, essiccare, putrefare, soffocare, affogare, ecc.)*».¹ Per Freud e Jung, il lavoro dell'*opus contra naturam* è rendere conscio l'inconscio: il sogno, che ne è lo strumento per eccellenza, opera in base agli stessi processi della deformazione alchemica: «*la putrefazione e l'annerimento, le orribili ferite e le piaghe purulente, la macellazione rituale o le morie o le stragi di animali*» sono le immagini attraverso le quali la coscienza abbandona il mondo supero della natura per accedere a quello infero della psiche.

In Sade, è l'operazione stessa della scrittura ad implicare un doppio processo di deformazione e di coscienza. Nelle sue *Considerazioni sul romanzo*, Sade assegna allo scrittore il compito di «*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*», perché «*è la natura che deve afferrare [...] il cuore dell'uomo, la più singolare delle sue opere*». Nella depravazione, Sade ravvisa il processo privilegiato di deformazione attraverso il quale cogliere l'enigma del «*cuore dell'uomo*» all'interno del più vasto enigma della natura: «*ha intuito l'uomo, lo dipingerà*».

Nel mio progetto teatrale, il principio dell'*opus contra naturam* ha agito come un principio di messa a fuoco e insieme di messa in profondità sia della scrittura di Sade che della forma teatrale destinata a rappresentarla, generando l'*opus contra theatrum*² – e *theatralis* insieme – che dal 2002 al 2010 ha dato vita a:

SADE : OPUS CONTRA NATURAM - Voyage en Italie

Mise en voyage di SADE : opus contra naturam nelle città italiane in cui Sade ha soggiornato o che ha reimmaginato attraverso le avventure dei suoi personaggi libertini

- Napoli Teatro Festival Italia (Napoli, Real Albergo dei Poveri, giugno 2009)
- Festival Teatri delle mura (Padova, Bastione Alicorno, giugno 2009)
- Teatri di Vita (Bologna, maggio 2010)
- Fabbricone (Prato, maggio 2013)
- Aula Magna Università Svizzera Italiana (Lugano, marzo 2014)

SADE : opus contra naturam

E' nella depravazione che la natura comincia a rivelarci la chiave dei suoi segreti e noi possiamo conoscerla a fondo solo oltraggiandola.

Roma, Ex Carcere di Correzione del San Michele (aprile 2007)

SADE per speculum

Lezione di anatomia del desiderio

Ferrara, Chiesa sconosciuta di San Francesco (maggio 2004)

SADE ex machina

“Non serviam” per quartetti in voce suono azione coercizione silenzio

Terni, Studi del Videocentro (giugno 2003)

SADE cum figuris

Dal monologo sull'omicidio di Papa Pio VI Braschi

Roma, Palazzo Braschi (dicembre 2002)

SADE neroluca

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

Roma, Ex Carcere di Correzione del San Michele (gennaio 2002)

¹ Le citazioni del paragrafo sono tratte da James Hillman, *Il sogno e il mondo infero* (Adelphi 2003)

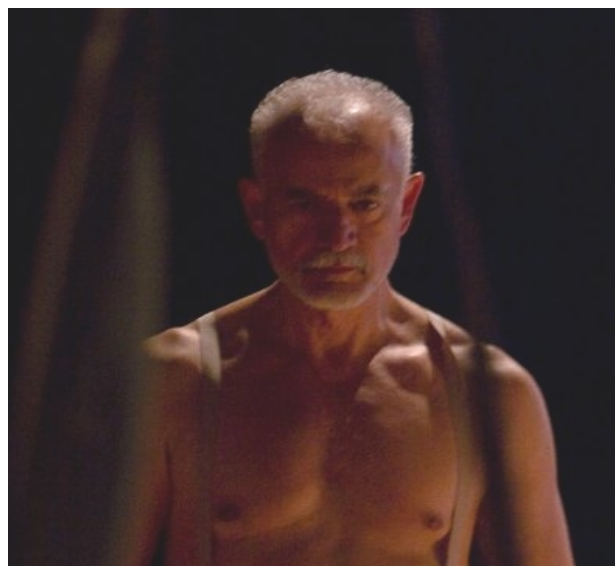
² Cfr. Enrico Frattaroli, *SADE : opus contra theatrum*, in “Sade au théâtre : La scène et l'obscène”, *Annuaire Théâtral - Revue Québécoise d'Études Théâtrales* (n. 41, Ottawa 2007).

Rappresentare Sade?

La forma della rappresentazione teatrale coinvolge, in modi e misure diverse, tutte le opere di Sade. Eppure, c'è un Sade rappresentabile, e un Sade irrappresentabile sulle scene di ciò che abitualmente chiamiamo teatro. Lo scarto non concerne le differenze tematiche o di genere, bensì la natura stessa della rappresentazione, vale a dire la sostanziale diversità delle prospettive da cui Sade si propone di analizzare l'uomo.

Se avessi scelto di mettere in scena una delle sue *pièces*, avrei presentato a teatro il suo teatro presentabile, rappresentandovi, senza problemi di forma o di censura, quanto Sade ha cercato invano di rappresentarvi. Se avessi scelto, invece, di adattare per il teatro uno dei suoi testi narrativi, *120 giornate* comprese, vale a dire il teatro irrappresentabile di Sade, avrei limitato l'operazione teatrale a un falso problema di forma: come ridurre, come rappresentare, come risolvere... in altre parole, come ricondurre a una convenzione teatrale, più o meno innovativa o trasgressiva, ciò che per sua natura la eccede. Il teatro ne sarebbe rimasto intatto e Sade sarebbe rimasto, ancora una volta, fuori del teatro, come – ir-rappresentato o irrappresentabile – è sempre stato. Ma a me non interessava compiere né un'opera di mestiere né un'«operazione di regia». A me urgeva turbare il teatro – il mio, innanzitutto – ipotizzando di rappresentarvi proprio ciò che non può esservi rappresentato, ciò che in teatro costituisce un problema perché, ancor prima che per il nostro teatro, è un problema per la nostra coscienza. Non parlo di un problema di forma o di censura, quindi, ma di verità: ciò in cui consiste il vero scandalo di Sade.

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. Leggere l'opera di Sade e concepirne una rappresentazione ha significato, per me, lavorare *sadianamente*. Il che non vuol dire che io mi sia confuso o immedesimato in Sade, ma che mi sono disposto 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), senza i quali sarebbe rimasto inattuabile, dal mio punto di vista, l'eccesso della scrittura di Sade.



Autore libertino

Da buon «amico lettore», ho seguito fino in fondo la «scuola di libertinaggio» delle *120 giornate di Sodoma* e ho fatto mie le sue raccomandazioni: mi sono servito al «magnifico banchetto di seicento portate», vi ho cercato «ciò che si confaceva ai miei gusti» e vi ho «perso sperma». Ed eccomi qui, 'autore libertino', 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». Eccomi qui, oltre i confini professionali che mi avrebbero lasciato, come autore e regista, al di fuori della scena: ma quale senso sadiano avrebbe potuto avere la «mia lettura» se non avesse investito, oltre all'immaginario, il corpo e il desiderio di colui che immagina?

Non ho messo in scena il personaggio di 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 se non da me, autore in quanto «lettore». Non ho messo in scena un'opera di Sade, ma quanto l'opera di Sade ha messo in scena di me stesso: non potendo offrire una varietà così estesa di passioni, ho offerto una gamma compatibile con il mio immaginario e con il mio corpo: con l'immaginario e il corpo del mio teatro. Non ho osato *mettere in scena* Sade coinvolgendo in una rappresentazione impossibile la sua scrittura, ho preferito rischiare che fosse Sade a *mettermi in scena*, lasciando che fosse la sua scrittura ad attraversare il mio teatro – ovvero me stesso – e fare di questo attraversamento un processo di drammaturgia teatrale. Infine, 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.

Il teatro di Silling

Il sistema della rappresentazione sadiana – non quella dell'«uomo qual esso è o si mostra», in atto nelle pièce teatrali, ma quella dell'uomo «quale può essere, quale può diventare di fronte alle mutazioni del vizio e ai contraccolpi delle passioni», messa a punto nelle *120 giornate* – è irrealizzabile in qualsiasi teatro che non sia sta-



to eretto nel Castello di Silling. Quelle scene non possono vivere al di fuori di quel castello, di quel teatro, di quei personaggi, di quegli immaginari, possono solo *risuonare* in altri luoghi, e a patto di *ripercuotersi* in altri corpi, in altri immaginari.

La *quidditas* della rappresentazione sadiana è nella natura stessa di questa irrapresentabilità. «*Farsi raccontare tutte le deviazioni del vizio*» circondati da ogni possibile oggetto del desiderio e fare di questo programma un «*singolare piacere*», insieme filosofico e passionale, è il paradigma teatrale, erotico e cognitivo sia delle 120 rappresentazioni al teatro di Silling che del modo in cui Sade si propone di renderci coscienti del «*cuore dell'uomo*». A questa conoscenza i libertini non arrivano attraverso uno studio

distaccato, analitico, scientifico, ma attraverso una relazione di totale empatia con le passioni narrate. Queste passioni, scelte dalle narratrici per la loro singolarità, infiammano la fantasia dei libertini nella misura in cui ritraggono l'uomo che le ha concepite e vissute. I libertini non ascoltano per accumulare dati: capire l'uomo non vuol dire spiegarlo. La passione si conosce attraverso la passione, il desiderio attraverso il desiderio, l'immaginazione attraverso l'immaginazione.

Dal punto di vista della lettura – ovvero del godimento, ovvero della conoscenza – Sade pone il lettore nella stessa posizione dei libertini: se tutto ciò che serve è che «*perda sperma*», è perché situa la sua lettura, o il suo ascolto, sul loro stesso piano. Non è alle sue facoltà critiche che si rivolge, ma al suo erotismo; non si aspetta che giudichi, si aspetta che si infiammi. E Sade non scrive «*per educarlo, o per istruirlo* – come dice Genet al suo funambolo – *ma per infiammarlo*». Questo paradigma di godimento e conoscenza del lettore delle *120 giornate di Sodoma* appartiene solo alla scrittura di Sade, una scrittura che per essere compresa non deve essere letta a dovuta distanza, ma empaticamente immaginata. Vi ci si deve immergere, ed eccessivamente, dal momento che è una scrittura eccessiva.

Convivium

Ho individuato nel *convivio* il principio drammaturgico in grado di coniugare dissertazioni filosofiche e azioni libertine; l'unico in grado di coniugare il piacere dell'esperienza conoscitiva, il valore conoscitivo dell'esperienza erotica e la natura implicitamente teatrale dell'immaginazione. È quindi compresa tra il *simposio filosofico* e la *lezione di anatomia* la forma che ho dato alla 'mia lettura' dell'opera di Sade, vale a dire alla mia rappresentazione teatrale, analitica ed empatica insieme, della sua scrittura.

Essendo l'opera di Sade il mio vero oggetto conoscitivo e passionale, il mio «*singolare piacere*» non poteva consistere nel farmi raccontare «*tutte le diverse deviazioni della dissolutezza*», ma nell'ascoltare le dissertazioni dei più grandi libertini sui temi strategici della filosofia sadiana mentre, da soggetto libertino, eseguo una sequenza orgiastica armonizzata sui quattro gradi in cui Sade modula le passioni nelle *120 giornate di Sodoma*. È impossibile immaginare le orge di Sade al di fuori della prospettiva concettuale delle dissertazioni e queste al di fuori della prospettiva orgiastica in cui prendono corpo. In Sade, libertinaggio e filosofia si trovano reciprocamente e indissolubilmente implicati, perché se è vero che il libertinaggio si raggiunge solo attraverso un'operazione filosofica, è anche vero il contrario, che c'è una conoscenza a cui si attinge solo attraverso l'esperienza del libertinaggio. Nell'opera di Sade, *filosofia* e *orgia* lavorano poeticamente come forze mutuamente inalienabili, in atto sia nella scrittura, sia nei fenomeni che la scrittura descrive.

In *SADE : opus contra naturam*, gradi filosofici e gradi passionali procedono dunque di pari passo: da libertino, approssimo la mia passione al grado omicida in ragione della filosofia con cui i libertini riescono a sostenerla. Le operazioni distruttive della ragione e dell'analisi servono a liberare dalla logica e

dal pregiudizio le forze oscure dell'immaginario: man mano che le dissertazioni filosofiche avanzano sui quattro temi della Religione, del Libertinaggio, del Crimine e dell'Omicidio, la mia azione libertina si sposta, di concerto, sui gradi Semplice, Doppio, Criminale e Omicida delle passioni.

La depravazione dei libertini sadiani non è mai brutale espressione di istinti, al contrario: arte libertina è raffinare e perfezionare la passione via via che si fa più efferrata, più vicina al delitto. Le passioni libertine più ricercate e complesse, il più delle volte, si ripetono identiche, secondo cadenze e rituali esatti, con gli stessi personaggi e in base a cerimoniali erotici stupefacenti, organizzati meticolosamente come vere e proprie rappresentazioni teatrali. Così la mia rappresentazione teatrale si ripete identica ogni sera, secondo ritmi e rituali esatti, con gli stessi attori e in base a singolari cerimonie di scena, articolate puntigliosamente come una vera e propria passione libertina.



Convitati

Il teatro di Sade non può essere assimilato a un 'teatro della crudeltà' ma iscritto, 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 a coinvolgerli chiamando demagogicamente 'partecipazione' il loro disagio. Ho voluto invece considerarli, a tutti gli effetti, potenziali libertini: soggetti filosofici ed erotici di godimento a partire dalla loro posizione – posizione tutta teatrale – di ascoltatori, di astanti. L'«amico lettore» a cui si rivolge Sade si ripercuote in ognuno di essi: nel corteo delle immagini che trascorrono modificandosi da un immaginario all'altro, io sono il penultimo libertino, il penultimo 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.

Enrico Frattaroli