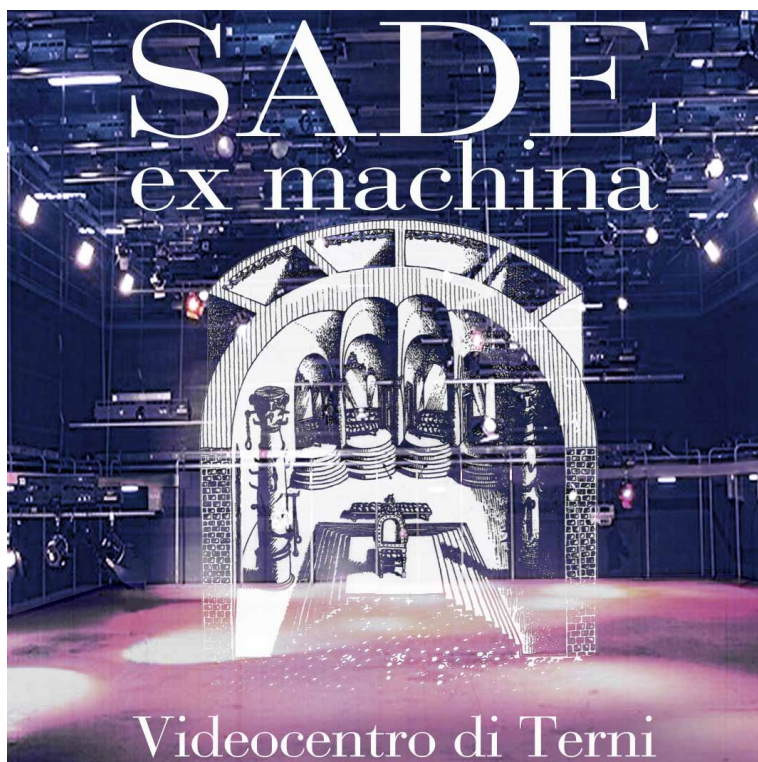


COMUNE DI TERNI
Assessorato alla Cultura

NEROLUCE

CENTRO
MULTIMEDIALE

ENRICO FRATTAROLI



Con il patrocinio dei
Servizi Culturali dell'AMBASCIATA DI FRANCIA in Italia

www.enricofrattaroli.eu

SADE EX MACHINA

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

di (e con) **Enrico Frattaroli** *autore libertino*

Filosofi libertini

Maria Grazia Grassini, Franco Mazzi
Anna Cianca, Galliano Mariani

Sintagmi coreografici di **Silvana Barbarini**

Danzatori vittime

Elena Angeli, Giuseppe Asaro,
Elisabetta di Terlizi, Amony Vacca

Marzialisti costrittori

Raffaella Bassi, Chiara Carlotti,
Domenico Bravo, Alessandro Nahtman

Composizioni per percussione e midi device di **Enrico Venturini**

Percussione **Federica Arlotti, Catia Castagna, Enrico Venturini**

...

VIDEOCENTRO DI TERNI

5-6-7 / 12-13-14 giugno 2003

Perché Sade?

La filosofia non è l'arte di consolare i deboli; il suo unico scopo è rendere esatta la mente e sradicarne i pregiudizi. Io non sono affatto consolante: io dico il vero. (Nuova Justine)

Il marchese de Sade ha acutamente e radicalmente sondato, attraverso il desiderio, la natura umana, e lo ha fatto in modo talmente radicale e profondo, che persino chi ha voluto ascoltarlo, il più delle volte, l'ha fatto tacere. Perché stupirsi, quindi, se viene sempre un momento in cui la coscienza degli uomini – anche di coloro che vantano familiarità con la sua opera – non riesce più a sostenerlo? Per ammissione di Benedetto Croce, «il marchese de Sade asserì dure e coraggiose verità, di quelle verità da cui si vuol torcere il viso, quasi che in tal modo si riesca ad annullarle».

L'approccio filosofico è irrinunciabile se si vuol fare *tabula rasa* dei pregiudizi e delle false attese che, in modo direttamente proporzionale alla fama del personaggio, precedono e offuscano, quando non rimuovono, l'opera dello scrittore de Sade.

La leggenda del Sade sadico si è nutrita della profonda ignoranza del Sade filosofo: la riduzione di Sade al sadismo – sancita dall'ingresso nel vocabolario della perversione che porta il suo nome – se attesta l'importanza del suo passaggio, lo fa a detrimento del suo pensiero. Il merito di Sade non risiede nell'essere il padre di una degenerazione (inventata, a rigore, dai suoi posteri), ma nell'essere stato il primo ad aver considerato l'eroticismo la più potente e ineluttabile energia dell'uomo. Una piccola differenza di ricaduta sulle coscienze: mentre la perversione (il Sade sadico), che concerne per definizione solo una classe di individui, ha il vantaggio di lasciare tranquille le coscienze di tutti, l'eroticismo (il Sade filosofo), che ci riguarda tutti indistintamente, ha come inconveniente di poter turbare la coscienza di ognuno.

L'ingresso nel sistema di pensiero sadiano in tutta la sua ampiezza è, quindi, la condizione perché l'ascoltatore possa accedere al vero scandalo di Sade, che non consiste nell'aver escogitato una depravazione inedita per l'uomo, ma nell'aver proposto un inedito punto di vista da cui considerarle tutte: il punto di vista del desiderio e della libertà misurati sulle leggi di natura e non sulle leggi degli uomini, esattamente il punto di vista da cui l'uomo non ha mai amato guardarsi.

SADE ex machina, basato sui testi 'presi alla lettera' del Marchese de

Sade, si propone semplicemente – ambiziosamente, quindi – di lasciarlo parlare, di lasciarlo ascoltare: l'operazione meno semplice da portare fino in fondo con la sua scrittura.

Dire tutto : ascoltare tutto

Perché temere di pubblicarlo ... quando è la stessa verità a strappare i segreti della natura, per quanto ne abbiano terrore gli uomini? La filosofia deve dire tutto. ^(Juliette)

Scegliendo il rischio di *dis*-misurare la mia scena con la scena di Sade, ho assunto un principio-sfida che egli pone a fondamento e del suo pensiero e della sua scrittura: *la filosofia deve dire tutto*. L'arduo compito dello scrittore-secondo-Sade è di rivolgere uno sguardo tanto puro quanto feroce e lucido sulla natura umana: un imperativo che Sade assume per sé, e che impone a chiunque decida di avventurarsi negli abissi della sua opera e nel fondo di se stesso.

Dire tutto Sade significa, innanzitutto, ascoltare Sade. Non dire in sua vece (che è un altro modo di censurarlo), ma lasciarlo parlare. Non far emergere Sade dagli abissi illuminati della sua opera, ma la sua opera dagli abissi di oscurità in cui è stata, e continua ad essere, ancora oggi, tenuta. Lasciar parlare la sua opera: lasciarle dire tutto quanto ha voluto dirci, lasciarle mostrare quanto ha voluto indicarci è la condizione prima di questa emersione, la condizione stessa del suo ascolto.

Ascoltare tutto Sade significa – reciprocamente – concedergli tutto lo spazio di risonanza della nostra mente, dei nostri corpi, del desiderio che li muove, significa riconoscergli la facoltà di sprofondarci in altri abissi, i nostri, a cui ci riconduce, a cui si ha l'abitudine di sottrarsi inabissando la sua voce.

Ascoltare Sade vuol dire, teatralmente, parlo in ascolto: di fronte ad un insieme di uditori, in uno spazio che li ponga fisicamente l'uno accanto all'altro, che esponga le risonanze singolari dei loro corpi e delle loro menti all'istanza di legittimazione sociale a cui la stessa dimensione collettiva dell'ascolto li sottopone e li induce. Se è nello scarto tra punto di vista e interesse del generale (collettivo, sociale) e punto di vista e interesse del particolare (individuale, singolare) che si gioca la partita sadiana del desiderio, è allora proprio nelle forme di fruizione collettiva – supposte di comportare, in quanto tali, la condivisione di valori comuni – che tale scarto può diventare per noi tangibile, bruciante: disturbante.

Rappresentare tutto Sade, vuol dire esporre, e senza elusioni, i principi filosofici sui quali i libertini sadiani fondano il loro agire; vuol dire mettere in circolazione sulle nostre scene quanto Sade ha messo in circolazione nella lingua e che dalla lingua e dalle scene viene normativamente escluso: l'intollerabile, l'inconcepibile, l'innominabile. In altre parole, tutto ciò che, pur essendo parte integrante della loro natura, gli uomini non vogliono e non possono tollerare, concepire, nominare in ossequio al contratto sociale di cui sono (seppur coatte) parti contraenti.

L'irrepresentabilità, ovvero l'insostenibilità sociale di Sade, non deriva dal carattere scandaloso di quanto dovrebbe essere mostrato sulla scena (basterebbe estendere i confini ideologicamente e storicamente elastici della censura), ma dall'impossibilità stessa di rappresentarlo in tutta la sua dismisura (non c'è scena teatrale abbastanza sconfinata o chiusa da potergli estendere o contenere). Questa irrepresentabilità non è connessa a problemi tecnici, né di censura, né di trasposizione scenica dei testi, ma all'irriducibilità della rappresentazione sadiana del desiderio a una qualsiasi rappresentazione agibile su qualsivoglia scena teatrale.

Rappresentare Sade?

...soltanto allo studio profondo del cuore umano, vero dedalo della natura, si deve l'ispirazione del romanziere, il cui lavoro deve mostrarci 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. (Considerazioni sul romanzo)

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 irrepresentabile 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.

L'urgenza teatrale dello scrittore – come osserva Annie le Brun nel suo fondamentale saggio *Soudain un bloc d'abîme, Sade* – si manifesta, simultaneamente, nella messa a punto di due opposti sistemi di rappresentazione, due sistemi ottici istituiti nel medesimo tempo attraverso le stesure, sorprendentemente e significativamente contemporanee, delle prime opere teatrali e delle *120 giornate di Sodoma*. Emblematicamente: la

sala teatrale privata del suo castello a La Coste, e il teatro del castello immaginario di Silling in cui si svolgono le famigerate *giornate*.

Il teatro di La Coste

Se mi avessero lasciato in pace, avrei quindici commedie pronte all'uscita di prigione. Hanno trovato più grazioso molestarmi: sarà il futuro a provare ai miei carnefici se hanno avuto torto o ragione. (Lettera all'abate Amblet)

Il sistema di rappresentazione delle sue opere teatrali è del tutto conforme ai cliché del XVIII secolo. Di quella scena teatrale Sade non modifica nulla, anzi, ne assume tutti i valori normativi, ne applica scrupolosamente i meccanismi e le regole. È il suo modo di sovvertire: portare alle estreme conseguenze, assumere scrupolosamente i principi della filosofia illuminista e dell'ateismo e, senza modificarli, applicarli fino in fondo; assumere altrettanto scrupolosamente le regole della rappresentazione convenzionale e farne un perfetto strumento analitico.

Ne *I sei spettacoli* questo algoritmo di sovversione funziona a pieno regime: i sei punti di vista da cui Sade propone di guardare la stessa vicenda – tragico, psicologico, drammatico, comico, lirico, per finire con *una magnifico balletto pantomima* – sono una lente prismatica con cui scompone la realtà e la riorganizza secondo i principi dell'illusione teatrale, ma anche uno strumento analitico con cui smaschera il gioco illusorio del reale (la precarietà della rappresentazione sociale) attraverso il reale gioco dell'illusione (la precarietà della rappresentazione teatrale), e, con essi, la relatività assoluta di ogni sistema e artificio sociale.

Quella di *La Coste* è una scena convenzionale, quindi, attraverso la quale Sade rappresenta il gioco, altrettanto convenzionale e normativo, della società cui appartiene. In essa, rappresentazione teatrale e rappresentazione sociale sono perfettamente omogenee: l'artificio e il gioco illusorio dell'una si rispecchia esattamente nell'artificio e nel gioco illusorio dell'altra. *L'uomo qual è o si mostra* vi appare mosso da un desiderio che eccede il gioco delle regole sociali, ma non lo cambia: da un desiderio che manifestandosi, lo incrina, lo turba, ma non lo sovverte. È il desiderio visto secondo la prospettiva dell'ordine sociale, della maggioranza, del numero, il cui sguardo potrà spingersi, dal suo versante, solo fino all'orlo del desiderio del singolo che la turba.

Con questo semplice rispecchiamento, Sade pone in evidenza, insie-

me all'artificio, la precarietà dell'ordine sociale, ma, così facendo, gli nega anche ogni valore di verità.

Il teatro di Silling

Quando ne facemmo la descrizione al duca, venne tre volte di seguito. (120 giornate di Sodoma)

È nel teatro delle *120 giornate di Sodoma* che Sade rappresenta l'uomo quale può essere, quale può diventare di fronte ai mutamenti del vizio e ai contraccolpi delle passioni. È nel teatro di Silling che egli concede alla singolarità e all'unicità del desiderio la facoltà di prendere letteralmente corpo, senza nulla cedere alle limitazioni imposte dai principi di generalità preposti a governare i desideri dell'uomo sociale.

A partire dalla sua stessa struttura architettonica, il teatro di Silling è predisposto per ospitare rappresentazioni irrappresentabili in qualsiasi altro teatro.



Dalle sei del pomeriggio alle dieci di sera, la narratrice di turno vi descriverà le cinque passioni del giorno. Attingendo alla sua esperienza passata, avrà il compito di scegliere tra le passioni più singolari appartenenti al genere che è deputata a descrivere. Lo scopo del suo racconto sarà di infiammare la fantasia dei quattro libertini, che non si limiteranno ad ascoltarla, ma avranno facoltà di eseguire quanto quella passione ha prodotto nella loro immaginazione, facoltà, in altre parole, di interrompere il racconto per puntualizzare, dissertare o attuare all'istante i loro desideri, di fronte a tutti o nei salottini privati, utilizzando qualunque soggetto, qualunque strumento. La narrazione, precisa Sade, sarà interrotta fino alla conclusione del loro atto di lussuria.

Nel teatro di Silling, ‘mettere in scena’ vuol dire ‘mettere in atto’, vuol dire eseguire la scena attraverso la quale l’immaginazione ha dato forma al desiderio: l’organizzazione scenica del desiderio non essendo altro che la forma conferita dalla ragione alla passione per accrescerne il godimento. Qui, l’irrealtà dell’immaginario precipita nella realtà concreta dei corpi: è l’inverso di quanto accade nel teatro di La Coste, in cui è la realtà sociale a evaporare nel gioco irrealista dell’illusione ideologica e teatrale. È l’inverso di quanto accade in teatro, in ogni teatro.

Una scena assediata

...decisero di far murare tutte le porte e di rinserrarsi nel castello come in una fortezza assediata.
(120 giornate di Sodoma)

Il castello di Silling è sperduto nella Foresta Nera, arroccato su una vetta altissima, difeso da un profondo fossato artificiale compreso tra due cinte murarie, accerchiato da rocce che si sporgono a picco su un invalicabile crepaccio naturale. Chi lo ha costruito ha sfruttato le asperità dei luoghi (effetti di sconvolgimenti naturali) e le ha coniugate con le astuzie della tecnica architettonica (effetti della ragione umana). I libertini, che lo hanno perfezionato facendo saltare il ponte sul baratro e murandone le porte che lo rendevano accessibile, ne hanno fatto un’enclave del tutto ermetica alla società degli uomini (effetti di una passione umana sottratta a ogni limite).

Il castello di Silling è il prototipo di tutti i luoghi sadiani: un luogo eccessivo per la sua separazione, per la sua chiusura, per la sua distanza: le condizioni prime di ogni altro eccesso. Se i libertini lo hanno scelto, raffinato e conformato alle loro esigenze, infatti, è per attuare, impunemente e senza ostacoli, i desideri più singolari concepibili da mente umana.

Da un punto di vista teatrale, definirei ‘luogo sadiano’ lo spazio i cui tratti siano tali da potervi inscrivere l’eccesso dei luoghi e della scrittura di Sade: uno spazio che sia, quindi, la teatralizzazione della distanza, della chiusura e dell’esclusione del mondo messe in atto da ogni libertino sadiano. Più che un luogo chiuso, un luogo *di* chiusure: chiusure metaforiche, dal funzionamento essenzialmente poetico.

Il 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*.

Un teatro analitico per eccellenza: teatro anatomico in cui osservare con esattezza, analizzare con lucidità, ascoltare con assoluta chiarezza e precisione; teatro filosofico in cui esaminare un'idea o un gusto devianti per calcolarne l'esatto angolo di devianza. Teatro di una 'messa a fuoco' come di una 'messa in ascolto', di una 'messa in luce' come di una 'messa in ordine'; 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; teatro, infine, di una 'messa in atto': spazio privilegiato in cui l'immaginario progetta e dà corpo ai suoi fantasmi.

Ex machina

Allora, disponiamoci. ^(Filosofia nel boudoir)

Scortato dalle sue guardie del corpo, l'autore accoglie i invitati all'ingresso e li conduce gradualmente, per stazioni, attraverso gli spazi e i corridoi del complesso fino al grande teatro di posa.

Al centro dello spazio vuoto, ermetico e insonorizzato dello studio, una struttura ad anfiteatro, articolata per accogliere insieme artisti, autore e astanti, li attende.



Sulla scena così costituita si troveranno schierati:

Dal cerchio esterno al più interno:

3 percussionisti (con strumenti naturali) + 1 midi device

4 danzatori (vittime) + 4 marzialisti (loro costrittori)

4 recitanti (libertini) + 4 servitori di scena (loro valletti)

Di fronte ad essi, dal cerchio interno al più esterno:

l'autore (fruitore primo)

gli astanti (fruitori convitati)

Nel perimetro che delimita lo spazio della scena e del pubblico:
8 guardie (servizio d'ordine e guardie del corpo dell'autore)

In una simmetria esatta di piani e di linee, i percussionisti, i coercitori, i danzatori, gli attori, i servitori, l'autore, i convitati 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 di teste, 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*.

Synopsis

Mettiamo un po' d'ordine nei nostri piaceri, non se ne gode che precisandoli. (Juliette)

Dissertazioni e sintagmi coreografici si articolano e dispongono progressivamente in base a quattro grandi temi che coincidono, idealmente, con i quattro gradi in cui Sade organizza il banchetto di perversioni nelle *120 giornate di Sodoma*:

L'idea di Dio è il solo torto che non posso perdonare all'uomo. (Filosofia nel boudoir)

Tema fondamentale: Dio

Classe di passioni: Semplici

Colore: Argento

È nella depravazione che la natura comincia a rivelarci la chiave dei nostri segreti (Juliette)

Tema fondamentale: Libertinaggio

Classe di passioni: Doppie

Colore: Oro

Un universo completamente virtuoso non potrebbe vivere un solo istante. (Juliette)

Tema fondamentale: Crimine

Classe di passioni: Criminali

Colore: Rosso

Soltanto l'orgoglio dell'uomo eresse l'omicidio a crimine. (Nuova Justine)

Tema fondamentale: Omicidio

Classe di passioni: Omicide

Colore: Nero

Convivio come teatro

... mi avete fatto morire di piacere! Sediamoci e discutiamone. Non è tutto provare sensazioni, occorre anche analizzarle. E talvolta è tanto dolce saperne godere come saperne parlare. ^(Juliette)

Nelle 120 giornate, Sade affida a quattro libertini il compito di indagare a fondo circa la natura del desiderio. In questa *scuola di libertinaggio* (come da sottotitolo), egli imbandisce un *magnifico banchetto di seicento portate*: seicento varietà di passioni offerte alla fame di quattro libertini che ne discutono e (quindi) se ne infiammano, se ne infiammano e (quindi) ne discutono.

La coniugazione di teatro e conoscenza è una costante di tutta la scrittura sadiana. Il piacere della rappresentazione teatrale e il gusto per l'analisi implacabile del cuore umano sono passioni alle quali Sade non ha mai derogato. Ma ciò che è del tutto inedito e deflagrante, nella sua opera, è la coniugazione di filosofia ed erotismo.

Il libertino sadiano è, innanzitutto, un filosofo, perché *il libertinaggio* – come dice Madame Durand – è *uno sviamento dei sensi che presuppone la rottura totale di ogni freno, il più sovrano disprezzo di tutti pregiudizi, il rovesciamento di ogni culto religioso, il più profondo orrore per ogni sorta di moralismo.* ^(Juliette) Solo un filosofo capace di “concepire” tutto, quindi, sarà capace di “provare” tutto. Reciprocamente, *solo il libertinaggio* – afferma Rodin – *dissolve le chimere dell'infanzia, accende la fiaccola della ragione.* ^(Nuova Justine) Se il libertinaggio presuppone la filosofia e la filosofia il libertinaggio, la filosofia è l'unica via al libertinaggio e il libertinaggio l'unico vero alimento di una mente filosofica.

In Sade, l'orgia non è mai separata dalla dissertazione: questa la precede o la segue, la nutre o se ne nutre, necessariamente. Il libertino sadiano analizza e argomenta filosoficamente per estendere e approfondire – eliminando ostacoli di natura religiosa, morale, sociale – lo spazio del suo godimento. Se disserta, quindi, lo fa utilizzando l'energia dell'orgia da cui proviene o dell'orgia a cui il discorso stesso conduce. Un'idea filosofica scatena in lui la lussuria come un atto lussurioso l'urgenza di doverne dissertare: la prima apre nuovi spazi al desiderio, il secondo li colma e ne esige ancora di più. Idealmente, quindi, è sempre dopo un crimine o prima di commetterlo, che disquisisce; è sempre con

labbra che sanno di sperma o di sangue che si accinge a discutere, analizzare, chiosare.

Teatro come convivio

— È questione di gusti, disse Ducroz;

— È questione di filosofia, di ragione, disse Volmar.^(Juliette)

SADE ex machina è un convivio teatrale o, più esattamente, un'opera teatrale in forma di convivio. Quel che vi è messo in convivio sono i punti di vista filosofici dei più singolari libertini che abitano l'universo di Sade. Quali convitati più affidabili per far chiarezza sulla sua opera e sul suo pensiero?

E' un convivio testualmente inedito, quindi, ma assolutamente e rigorosamente sadiano: la convergenza delle posizioni filosofiche di più libertini intorno a uno stesso fuoco tematico – ottenuta attraverso la concertazione di dissertazioni tratte dalla *Filosofia nel boudoir*, dalla *Nuova Justine*, dalla *Juliette* e dalle *120 giornate di Sodoma* – non è che un modo di concentrare lo sguardo filosofico già eccessivo di cui ognuno di essi è latore.

E' un convivio reale, la cui funzione pedagogica è insieme meta-sadiana (che lasci ascoltare Sade) e sadiana (che incida, sadianamente, sull'immaginario dello spettatore): quel che si propone ad ogni singolo convenuto è uno sguardo teatrale sulla filosofia di Sade, e, attraverso di esso, uno sguardo sadiano sull'oscuro teatro dei suoi desideri.

L'interfaccia erotica degli astanti...

Senza dubbio, molte delle deviazioni che vedrai descritte ti disgusteranno, lo so, ma ne troverai alcune che ti ecciteranno sino a farti perdere sperma, e questo è tutto ciò di cui abbiamo bisogno.^(120 giornate di Sodoma)

Nelle *120 giornate*, Sade non parla alla collettività: rivolgendosi al lettore, si rivolge a un libertino potenziale, gli offre pensieri e gusti singolari e, soprattutto, gli mostra l'illimitata potenzialità che l'immaginazione ha di rendere concreti i suoi oggetti. Non gli impone, e questo è di cruciale importanza, né una perversione né una ideologia dell'erotismo alle quali debba conformarsi o aderire. Tutto quello che si aspetta da lui è che *perda sperma*.

Lo spettatore, in *SADE ex machina*, è invitato a guardare non dal

punto di vista di una potenziale vittima, ma di un potenziale libertino: non si accede a Sade dalla parte di chi subisce, ma solo di chi si segue e decide il proprio piacere. Il lavoro non si prefigge in alcun modo di violentarlo, quindi, né – in modo teatralmente demagogico – di impressionarlo e neanche, a rigore, di sedurlo, ma di lasciarlo libero di farsi violare, disgustare o attrarre da quanto e dove il suo immaginario lo trattiene o trascina. Nessuna violenza viene agita sullo spettatore, se non quella che il concetto filosofico può esercitare sulla sua mente; nessuna scena sensuale viene imposta, se non l’offerta di corpi e stati percettivi che possono involvere, in un modo che non può essere né codificato né previsto, la sua immaginazione.

...e dell'autore

Il racconto verrà sospeso fino a quando dureranno i piaceri di chi l'ha interrotto, e verrà ripreso non appena costui avrà concluso. ^(120 giornate di Sodoma)

L'autore, in *SADE ex machina*, si dà facoltà di aprire, interrompere e chiudere l'opera e di considerare gli spettatori come suoi invitati. Ciò implica una relazione del tutto paradigmatica tra opera, autore e pubblico.

Accogliendo i convenuti all'ingresso e conducendoli personalmente fino allo spazio della rappresentazione, dalla condizione indistinta di pubblico li eleva a quella individuata di invitati. Sedendo di fronte a loro come primo astante, pone se stesso come fruitore primo e gli astanti nella sua stessa posizione d'autore. I suoi interventi in corso d'opera, così come il gesto di chiusura, ne enfatizzano l'appartenenza a lui: al suo immaginario come al suo piacere.

Questa appartenenza è una dimensione integrante dell'opera stessa. Che l'autore intervenga in essa non come un personaggio della scena, ma come colui che la possiede e ha facoltà di interromperla implica, infatti, la realizzazione di un gesto impossibile sul piano della rappresentazione, – i cui livelli sono tutti espressivi, – possibile solo sul piano della sua fruizione, ovvero, del suo godimento. Quanto serve a designare nel godimento la fruizione, e nell'immaginario il vero spazio della rappresentazione sadiana.

SADE ex machina è, di per sé, la messa in scena di un immaginario, di un desiderio cui l'autore ha dato forma. Le sue scene prendono corpo

di fronte al lui come le scene passionali di fronte agli occhi dei libertini che l'hanno concepite per il loro piacere.

Ogni mania, in Sade, – dalle più elementari alle più complesse, – genera la sua forma teatrale. Un esempio fra tutti: le quindici torture che compongono l'inferno, – l'ultima passione omicida descritta dalla Desgranges per chiudere, il 28 febbraio, i racconti delle *120 giornate di Sodoma*, – escono dall'immaginario del più nefando dei libertini come del più sofisticato *metteur en scène*. Già menzionato dalla Duclos nelle passioni semplici, dalla Champville nelle doppie e dalla Martaine in quelle criminali, il gran signore gode, ogni quindici giorni, della morte di quindici fanciulle uccise attraverso quindici diverse torture: quindici scene di un affresco teatrale eseguite per i suoi occhi come quadri di una vera e propria *pièce*, con cura maniacale per i particolari e singolari ricercatezze, come raffinata crudeltà libertina comanda.

Si crea un'opera solo per se stessi, mai per chi la guarderà, l'ascolterà, la leggerà, anche se, evidentemente, essa non vive né vale senza quello sguardo, quell'ascolto, quella lettura.

Sadianamente, quindi, – o artisticamente, il che è lo stesso, – l'opera vale per il pubblico in quanto vale per l'autore che ne è il primo desiderante: solo in quanto appartiene a lui, alla singolarità del suo immaginario, – o della sua mania, il che è lo stesso, – può diventare oggetto di godimento di ciascun convenuto.

Solo la verità dell'immaginario dell'autore può mettere in gioco la verità di un altro immaginario.

... e tutto è finito per la quindicina. ^(120 giornate di Sodoma)

Enrico Frattaroli