

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE
CORSO DI DOTTORATO INTERNAZIONALE DI
STUDI AUDIOVISIVI: CINEMA, MUSICA E COMUNICAZIONE
CICLO XXIV

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

LO SGUARDO IN ABISSO.
IL CINEMA SADIANO E I LIMITI DEL RAPPRESENTABILE

ALBERTO BRODESCO

RELATORE: PROF. LEONARDO GANDINI

ANNO ACCADEMICO 2011/2012

INDICE

Introduzione. Sade. L'occhio tagliato – p. 7

I. Il corpo violato, Sade, il cinema sadiano

1. Il cinema e il corpo violato – p. 20

1.1. Sguardo, corpo, violenza – p. 20

1.2. Spettacolo di finzione e spettacolo di realtà – p. 26

1.3. Riflessività e autorizzazione: voyeurismo, sadismo,
masochismo – p. 30

1.4. Posizioni spettatoriali – p. 38

2. *Tableaux*. Configurazioni dello sguardo nell'opera di Sade – p. 41

2.1. Le figure dell'immaginazione – p. 41

2.2. *Per iscritto*. Strategie sadiane – p. 49

2.3. La vista e gli altri sensi – p. 54

3. L'arte che (non) ha movimento. Il cinema, Sade, i limiti
della rappresentazione – p. 60

II. Gli spazi del cinema sadiano

4. Silling. Il castello – p. 83

4.1. Una macchina ottica: il castello sadiano – p. 83

4.2. *L'âge d'or* di Luis Buñuel – p. 89

4.2.1. Il surrealismo, Sade e Buñuel – p. 89

4.2.2. *L'âge d'or*: violenza, eros, civilizzazione – p. 93

- 4.2.3. Silling / Selliny: l'età dell'oro – p. 104
- 4.2.4. Reazioni – p. 109
- 4.3. *Salò o le 120 giornate di Sodoma* di Pier Paolo Pasolini – p. 113
 - 4.3.1. Pasolini/Sade – p. 113
 - 4.3.2. Salò. La villa, il castello – p. 118
 - 4.3.3. La “bibliografia essenziale” – p. 123
 - 4.3.4. La posizione del voyeur – p. 130
 - 4.3.5. La verità dei corpi – p. 137
 - 4.3.6. Opzioni spettatoriali – p. 141
 - 4.3.7. (Non) Vedere *Salò* – p. 144
- 5. Prigioni – p. 147
 - 5.1. Sade, la prigioniera, i fantasmi – p. 147
 - 5.2. *Marquis* di Henri Xhonneux – p. 151
 - 5.3. *Sade* di Benoît Jacquot – p. 156
 - 5.4. Luis Buñuel: la cella e la villa – p. 159
- 6. Charenton. Manicomio – p. 163
 - 6.1. Charenton – p. 163
 - 6.2. Sade a Charenton – p. 166
 - 6.3. *Marat / Sade* di Peter Brook – p. 169
 - 6.3.1. Peter Weiss e Peter Brook: la costruzione scenica – p. 169
 - 6.3.2. Filmare *Marat / Sade* – p. 174
 - 6.3.3. *Marat / Sade*, lo sguardo, lo spettatore – p. 185
 - 6.4. *Šilení* di Jan Švankmajer – p. 189
 - 6.4.1. I lunatici e il Marchese – p. 189
 - 6.4.2. Il demiurgo. *Mise en abyme*
e posizione spettatoriale – p. 198
 - 6.5. *Quills* di Philip Kaufman – p. 204
- 7. Il teatro – p. 208
 - 7.1. Sade uomo di teatro – p. 208
 - 7.2. *De Sade* di Cy Endfield – p. 211
 - 7.3. *Madame De Sade* di Ingmar Bergman – p. 214
 - 7.4. *Akutoku no sakae* di Akio Jissoji – p. 217

8. Il viaggio – p. 223

8.1. Il viaggiatore sadiano – p. 223

8.2. Il “viaggio nella perversione” di Jesús Franco – p. 227

8.2.1. Jess Franco. Il palinsesto sadiano – p. 227

8.2.2. Justine – p. 237

8.2.3. Eugénie de Franval – p. 240

8.2.4. La filosofia nel boudoir – p. 245

8.2.5. La filosofia nel boudoir con Bressac – p. 248

8.2.6. Bressac – p. 253

8.2.7. Voyeurismo e violenza nel cinema sadiano
di Jess Franco – p. 255

III. Il cinema sadiano e la mediasfera contemporanea

9. *Salò* su YouTube – p. 264

10. Il panorama audiovisivo contemporaneo e i riflessi teorici
del cinema sadiano – p. 280

10.1. *On/scenity* – p. 280

10.2. Sorveglianza e voyeurismo – p. 287

10.3. Sovranità – p. 297

10.4. Usi di Sade – p. 300

Soglie. Il cinema sadiano e i limiti del rappresentabile – p. 302

Filmografia – p. 312

Adattamenti delle opere di Sade – p. 313

Riferimenti alle opere di Sade – p. 314

Film biografici – p. 319

Presenza di Sade come personaggio diegetico – p. 320

Cinema sperimentale – p. 321

Bibliografia – p. 323

Opere letterarie citate (edizioni consultate) – p. 344

Ringraziamenti

Il primo, sentito ringraziamento va a Leonardo Gandini, per la precisione e la profondità con cui ha seguito criticamente questo lavoro. Le letture e i commenti, in qualità di *referee*, di Andrea Bellavita e Giacomo Manzoli mi hanno offerto la preziosa possibilità, che spero di aver saputo ascoltare, di integrare e migliorare il testo.

Nel corso di seminari e di conversazioni private ho raccolto fondamentali consigli, suggerimenti e indicazioni bibliografiche dai docenti e colleghi dell'Università di Udine Pietro Bianchi, Enrico Biasin, Elena Biserna, Federico Giordano, Stefania Giovenco, Giovanna Maina, Andrea Mariani, Roy Menarini, Francesco Pitassio, Leonardo Quaresima, Federico Zecca; e inoltre da Karen Adler, Massimiano Bucci, Silvia das Fadas, Davide Mano, Ilaria Simonetti, Sara Zanatta. Ringrazio Enrico, Federico Zecca e Giovanna anche in qualità di curatori della sessione “Porn Studies” della MAGIS Spring School di Gorizia, che ha sicuramente arricchito di nuove prospettive il testo.

Ulteriori ringraziamenti vanno ancora a Davide e Ilaria per il loro supporto a Parigi e i tanti confronti; per le piste, i consigli di visione, le sollecitazioni, gli aiuti materiali, a Giovanni Agostini, Cristiano Filippi Farmar e Sandro Zicche; e certamente a Rachele.

INTRODUZIONE.

SADE. L'OCCHIO TAGLIATO

Un chien andalou (Luis Buñuel, 1929). La sequenza impressiona per la scelta del bersaglio. Privato da un gesto insopportabilmente violento della possibilità di riguardarci, l'occhio tagliato rimane come icona: un monito rispetto ai contenuti intollerabili dell'immagine e un'allusione all'enigma posto dal nostro sguardo quando si posa su di un corpo violato.

Il cinema va in cerca della violenza *nell'immagine*, della rappresentazione della violenza, la assume al suo interno, la adotta come componente di un piacere visivo che la settima arte contribuisce a ridefinire e complicare. Ma la violenza catturata all'interno del fotogramma sembra capace di sprigionarsi, di uscire dalla cornice che la contiene per marchiare il medium che ne fa uso, definendone l'ontologia, la violenza *dell'immagine*.

I due tipi di violenza costringono chi guarda, lo spettatore, a confrontarsi con un gesto che provoca effetti dovuti alla medesima causa ma opposti: chiudere gli occhi o spalancarli per l'orrore. Perché l'occhio continua a inseguire questo contatto? È forse a causa del suo desiderio colpevole che il rasoio lo ferisce?

Solo cogliendo il rapporto che si stabilisce tra il carattere “osceno” di questa messa a nudo dell'occhio, l'intollerabile sensazione di raccapriccio che provoca e la conseguente “messa in gioco” dello spettatore, si può valutare la portata dell'operazione eversivo-conoscitiva bunueliana. [...] La violenza illimitata del supplizio dell'occhio [...] lacera l'integrità della condizione di separazione, di “omogenea” discontinuità tra lo spettatore (soggetto) e lo

schermo (“la bianca palpebra dello schermo” – oggetto): il soggetto e l'oggetto, nell'orrore e attraverso la profonda lacerazione entrano in rapporto erotico e finalmente “comunicano” (Canosa, 1979, pp. 137, 138-139).

L'occhio di *Un chien andalou* costringe a riflettere su alcuni elementi fondamentali nella relazione tra sguardo e violenza¹. L'organo ferito sullo schermo rispecchia il dolore provato dallo spettatore davanti a quella sequenza, ma anche il senso di colpa che contraddistingue il suo sguardo, che può sentirsi o venire accusato di partecipare al gesto violento: quando davanti a un corpo violato non si interroga sul suo diritto di guardare esso merita forse di essere punito.

Pur riconoscendosi in quello filmico, l'occhio dello spettatore non corre tuttavia alcun rischio di venire tagliato. Questa stessa sicurezza contribuisce ad acuire i dubbi sulla correttezza morale dell'apertura dello sguardo. Allo stesso tempo il soggetto sa che la chiusura delle palpebre non risolverebbe nulla: anch'essa è criticabile da un punto di vista etico – segnale di debolezza di chi si rivela incapace di sostenere lo sguardo di fronte alla realtà e al male in essa contenuto. Sia che si scelga di tenere aperti gli occhi sia che si preferisca chiuderli e rinunciare alla visione, davanti allo scatenarsi della violenza sui corpi si configura quindi un doppio legame: se il guardare si espone alle accuse di partecipazione alla violenza, di voyeurismo, di curiosità morbosa, l'atto di distogliere lo sguardo equivale ad abbandonare il campo della visione e l'apertura alla comprensione o all'emozione che in esso si può trovare.

La scena madre di *Un chien andalou* costituisce dunque un momento decisivo per riflettere sulla relazione tra sguardo, corpo e violenza. Il fatto che a realizzarla sia Luis Buñuel, cineasta sadiano per antonomasia, è uno dei sintomi che ci spingono

1 Sánchez Vidal (2009, pp. 17 e ss.) rintraccia degli antecedenti al capitale gesto di Buñuel in un apparato artistico e iconografico che comprende il testo *La meva amiga i la paltja* di Salvador Dalí, *La morte della vergine* di Andrea Mantegna (conservato al Museo del Prado) con le sue nuvole lunghe e sottili, i poemi *Oda al santissimo sacramento del altar* e *Tierra y luna* di Federico Garcia Lorca e il film *Voyage dans la lune* di Georges Méliès. Tra i film influenzati dal taglio di *Un chien andalou* Sánchez Vidal cita *Io ti salverò* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945), *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), *Psyco* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), *Repulsione* (*Repulsion*, Roman Polanski, 1965), oltre che due pellicole dello stesso Buñuel, *L'âge d'or* (1930) e *Estasi di un delitto* (*Ensayo de un crimen*, 1965). Le influenze si estenderebbero ad altri ambiti artistici: in scultura, la *Boule pendu* (1930-31) e *Point à l'oeil* (1932) di Alberto Giacometti, in architettura, *Hemisfèric* di Santiago Calatrava (inaugurato a Valencia nel 1998).

ad occuparci in questo lavoro del rapporto tra il cinema e la figura di Donatien-Alphonse-François De Sade.

Definiamo il cinema sadiano su queste basi: adattamenti delle (o riferimenti alle) opere letterarie di Sade; film biografici dedicati a Sade; e apparizioni di Sade come personaggio diegetico². Il cinema sadiano si manifesta prevalentemente nell'evocazione della *figura* di Sade, “elaborazione mitica” (Fauskevåg, 1982, p. 7), combinazione del personaggio storico con la sua vicenda biografica e del romanziere con le sue opere: “Sade non è il nome di un individuo ma di un 'autore', o meglio di un 'narratore' mitico, depositario attraverso il tempo di tutti i sensi che riceve il suo discorso” (Barthes, 1971, p. 22).

Ricordiamo che convenzionalmente l'aggettivo *sadiano* si riferisce alla figura e alle opere di D.-A.-F. De Sade, mentre l'aggettivo *sadico* allude alla specifica parafilia (l'algolagnia) o al generico godimento nel procurare dolore fisico o psicologico. Il termine sadismo, insieme al simmetrico “masochismo”, fa il suo ingresso nel vocabolario medico nel trattato *Psychopatologia sexualis* pubblicato da Richard von Krafft-Ebing nel 1886. Ma la parola “sadico” conosceva già una certa diffusione: è attestata nei dizionari sin dal 1834, appena vent'anni dopo la morte di Sade, quando appare nel *Dictionnaire universel de Boiste* con l'indicazione “raro”. Due anni dopo il lemma compare, significativamente senza notazione, nella terza edizione del *Dictionnaire général* di Napoléon Landais (v. Pauvert e Beuchot, 1999).

Al termine “sadiano” è inoltre associata una connotazione teorica. Il protagonista “sadiano” dei romanzi di Sade si distingue da un generico “sadico” per la volontà di costruire teoria a partire dal suo impulso alla distruzione e alla violenza. Così come il libertino, per essere definito tale, deve essere in grado di filosofare sulla sua predisposizione al libertinaggio, al personaggio sadiano spetta il compito di dissertare, in generale tramite lunghe digressioni dalla trama romanzesca, sulla visione del mondo naturale e umano che i suoi comportamenti presuppongono o impongono: le azioni sono conseguenza di un pensiero e al contempo il pensiero è conseguenza delle azioni.

2 Per specificazioni rimandiamo all'introduzione alla Filmografia in coda a questo lavoro.

In modo simile gli studiosi sadiani tendono ad interessarsi principalmente alle componenti speculative della scrittura di Sade, sia per quanto riguarda le sue considerazioni filosofiche o politiche, sia per l'altro grande elemento teorico associabile alla sua figura, ovvero la sfida lanciata ai confini del rappresentabile. Partendo da queste premesse intendiamo collocare il ragionamento sulla cinematografia sadiana all'interno di un triangolo teorico segnato dai punti sguardo-corpo-violenza.

È esattamente nel dialogo con queste zone di interdizione che il cinema sadiano si configura come uno spazio particolarmente fecondo per affrontare le dinamiche sguardo-corpo(orgasmo)-violenza(morte). Portare al cinema Sade non equivale a scegliere un soggetto come altri. I registi che lavorano su Sade si assumono infatti il compito di raccogliere la sfida di un'immagine cui rimane la sola possibilità di qualificarsi come intollerabile.

Il cinema sadiano si costruisce e ragiona infatti intorno a due interdetti, gli stessi che sanciscono per André Bazin (1951) i *limiti della rappresentazione* (cfr. Quaresima, Raengo e Vichi, 2000): la morte e la piccola morte, l'orgasmo. Per Bazin sono porzioni di realtà non rappresentabili senza una violazione della loro stessa natura, ovvero senza oscenità: la rappresentazione cinematografica di questi due eventi costituisce “una specie di oscenità ontologica” (p. 32)³. È in particolare nel gesto della ripetizione che il cinema oltrepassa questo confine: “Ciò che per Bazin è osceno non è tanto che la cinepresa, e con essa lo spettatore, possano violare il luogo della morte e del sesso, quanto che la morte e il sesso cessino, letteralmente, di *aver luogo* nell'infinità riproduttibilità degli eventi e nella intercambiabilità della loro spettacolarizzazione” (Costa, 1979, p. 30).

È dunque a questo complesso spazio di pensiero e rappresentazione che si rivolge il nostro interesse, più che ad altri ambiti di ricerca collegabili all'autore delle *120*

3 Riportiamo in nota questo passaggio molto conosciuto (Bazin, 1951, p. 32): “Come la morte, l'amore si vive e non si rappresenta – non è senza ragione che lo si chiama piccola morte – o almeno non lo si rappresenta senza violazione della sua natura. Questa violazione si chiama oscenità. La rappresentazione della morte reale è anch'essa un'oscenità, non più morale come nell'amore, ma metafisica. Non si muore due volte. La fotografia su questo punto non ha il potere del cinema, essa non può rappresentare che un agonizzante o un cadavere, non il passaggio impercettibile dall'uno all'altro. [...] Prima del cinema si conosceva solo la profanazione dei cadaveri e la violazione delle tombe. Grazie al film, si può violare oggi ed esporre a volontà il solo nostro bene temporalmente inalienabile. Morti senza requiem, eterni ri-morti del cinema!”.

giornate di Sodoma – quello della pornografia o della perversione sessuale, naturalmente, ma anche quelli, fondamentali nella costruzione del mondo narrativo e filosofico dello scrittore, che riguardano la teoria dell'ateismo.

Negli ambiti disciplinari più diversi – filosofici, filmologici, storici, sociologici, psicologici (tanto nel campo della psicoanalisi quanto della psicologia sociale) –, Sade si trova a essere citato con assiduità in opere che ragionano sul tema dello spettacolo del dolore e sull'implicazione del nostro sguardo nei confronti della violenza. Questo diffuso dibattito interdisciplinare non ha tuttavia restituito spiegazioni sufficienti alle domande che vengono correntemente formulate sull'attrazione della violenza⁴, l'antinomia tra guardare e non guardare, le soglie del rappresentabile, l'antico dibattito sugli “effetti sociali” dei media, la natura (o l'etica) del nostro sguardo quando si posa su un corpo violato.

Chiamare in causa Sade vuol dire prendere in considerazione un punto di vista che non assolve lo spettatore che osserva l'impatto e gli effetti della violenza sui corpi, ma rivendica quest'atto come conseguenza della ricerca di un piacere che, secondo Sade, si conquista solo assecondando in modo sovrano la propria natura:

La più forte dose di dolore negli altri non deve assolutamente riguardarci, mentre il più lieve solletico di piacere provato da noi ci tocca personalmente: a qualsiasi costo dobbiamo dunque preferire il lieve solletico che ci diletta a una somma anche enorme di dolore altrui, che chiaramente non ci riguarda. Ma se capita invece che la predisposizione dei nostri organi e una costituzione bizzarra ci rendano graditi i dolori del prossimo, accade spesso, allora non c'è da dubitare che si deve incontestabilmente preferire quel dolore altrui che ci diverte all'assenza di quel dolore stesso che diventerebbe per noi una privazione (*La filosofia nel boudoir*, p. 138)⁵.

Se si segue il filo del ragionamento sullo sguardo e sulla visione della sofferenza che ci propone Sade, il “perché guardiamo” trova dunque una spiegazione assai semplice: la nostra natura ci porta a infliggere violenza al prossimo; la visione

4 A proposito della quale Goldenstein (1998, p. 223) scrive: “Ciò che non sappiamo rispetto all'attrazione dell'intrattenimento violento riempirebbe un libro”.

5 Per i rimandi ai testi di Sade (e a qualche altra opera letteraria) citiamo il titolo italiano dell'edizione consultata, i cui dettagli sono disponibili in coda alla bibliografia. Le edizioni di Sade reperibili in traduzione italiana non si dimostrano sempre affidabili. Di ogni citazione è stata quindi verificata (e spesso modificata) la corrispondenza con l'originale francese. Per le *120 giornate di Sodoma* facciamo riferimento alla traduzione di Angelo Fiocchi per l'editore Guanda, tranne dove altrimenti segnato.

della sofferenza inflitta diventa anch'essa un piacere⁶. Attraverso il disvelamento dei meccanismi della pulsione sessuale, la cui molla (egoistica) è il vantaggio che procura a chi ne gode, Sade mette a nudo “l'autosoddisfazione compiacente dissimulata sotto la compassione simpatetica dello spettatore della sofferenza” (Boltanski, 1993, p. 163).

Ripercorrere le tracce lasciate dal cinema sadiano permette di scrutare *ex negativo* i limiti della rappresentazione, di avvicinare – all'interno di un quadro estremo e di questa presa di posizione netta – quello che viene definito da Luc Boltanski il *problema dello spettatore*, la tensione legata alla percezione di un corpo violato quando lo sguardo incontra su uno schermo corpi visibili e individuabili⁷. In questi momenti in cui viene messa in discussione la stessa possibilità (opportunità, moralità) di essere spettatori il cinema sadiano produce un cortocircuito, ponendosi in modo riflessivo, continuando a ragionare sul suo farsi, insistendo, *en abyme*, sull'atto stesso del guardare. L'irrepresentabilità “ontologica” dell'*inimmaginabile* testo sadiano somma la difficoltà a mostrare dei corpi sessuali in posizioni letteralmente irreali con l'impossibilità a raffigurare il grado di violenza con cui la scrittura li colpisce. Restituire gli “spettacolari” corpi sadiani alla dimensione dello spettacolo si dimostra impossibile.

Analizzare l'opera di registi che hanno lavorato in modo non occasionale su Sade consente quindi di seguire un filo rosso e trovare un parzialissimo percorso

6 Un altro esempio, da *Juliette* (vol. 2, p. 95): “Finiamo di ubriacarci, di ingozzarci avendo sotto gli occhi lo spettacolo squisito di quella splendida fanciulla moribonda, che si abbandona alle contorsioni orribili che il dolore le strappa”.

7 Ci sembra che la fissazione dello sguardo su di un corpo, su di un corpo preciso, riconoscibile, sia una caratteristica che la nostra riflessione richiede. Questa delimitazione ci consente di distinguere il problema che vogliamo affrontare rispetto ad altri tipi di quesiti che certamente pone il panorama audiovisivo (quello contemporaneo in particolare), ad esempio la questione dello “spettacolo del dolore” televisivo, che non mostra dei corpi violati ma eventualmente pone interrogativi sull'uso e sull'abuso dei sentimenti. Il problema del corpo violato è inoltre posto in modo peculiare dalla sua *individualità*: esso non trova pertinenza nella rappresentazione di grandi catastrofi spettacolari che pur producono massacri di massa, ma nei singoli corpi in essi coinvolti. Rispetto all'attentato alle Torri Gemelle dell'11 settembre 2001, ad esempio, possiamo notare come la censura si sia esercitata non sulle immagini dei due crolli (pur mortali per migliaia di persone) ma sulle singole persone che si gettano disperatamente dalle Torri. Presto queste immagini diventano l'unica sottrazione alle possibilità dello sguardo televisivo (anche se non, certamente, mediatico, vista l'ampia disponibilità di foto e video nel web). “Stupisce il blackout mediale quasi completo quando si è trattato di presentare immagini delle dozzine, e forse centinaia, di persone che si sono gettate (o sono cadute) mortalmente dal World Trade Center” (Melnick, 2009, p. 80). “Nel giorno più fotografato e videoregistrato della storia mondiale, le immagini delle persone che saltavano sono divenute, consensualmente, un tabù – le sole immagini da cui gli americani erano orgogliosi di discostare gli occhi” (Junod, 2003, par. 10).

all'interno della triade sguardo-corpo-violenza. Le pellicole (le più interessanti e consapevoli) che partono da (o arrivano a) Sade sono infatti costrette a porre riflessivamente al centro del loro interesse cinematografico lo sguardo, inserendolo come un elemento problematico nel / del film.

Ci concentreremo in particolare sull'opera di quattro registi: Luis Buñuel, Peter Brook, Jesús Franco e Pier Paolo Pasolini, certamente più importanti di altri per l'intensità del loro lavoro su Sade o la continuità della loro relazione con esso. Due dei film che tratteremo, *L'âge d'or* di Buñuel e *Salò o le 120 giornate di Sodoma* di Pasolini, si collocano in una posizione di assoluto rilievo all'interno della storia del cinema e sono per questo motivo ampiamente studiati. Ci sembra tuttavia che la contestualizzazione di queste due fondamentali pellicole all'interno di una filmografia più vasta e il loro accostamento complessivo all'opera di Sade e alla critica sadiana possano aggiungere ulteriori strumenti alla mole di analisi già prodotta.

Come avremo modo di approfondire, il cinema sembra poco predisposto ad affrontare l'opera di Sade in un'ottica di "adattamento", mentre è affascinato dall'estremismo della sua figura. L'interesse verso la biografia di Sade è certamente acuito dall'enorme importanza del periodo storico in cui si svolge il suo arco esistenziale. Nato a Parigi nel 1740, il Marchese De Sade passa diversi periodi della sua vita in prigione per crimini dovuti a eccessi di libertinismo. Liberato dalla Bastiglia in cui era rinchiuso pochi giorni prima del 14 luglio 1789, partecipa poi attivamente, come cittadino della Sezione delle Picche, agli sviluppi della Rivoluzione. Solo un malinteso burocratico lo salverà dalla ghigliottina. Durante il periodo napoleonico Sade viene rinchiuso, stavolta in ragione della sua produzione letteraria, nel manicomio di Charenton, un sobborgo della capitale, dove muore nel 1814. In totale trascorrerà in luoghi di detenzione 27 anni della sua esistenza⁸.

L'opera di Sade, in gran parte scritta nei periodi di reclusione, si può suddividere in lavori maggiori, che hanno attirato con interesse e continuità l'attenzione della critica e dei commentatori, e minori, ritenuti meno rilevanti e per questo meno

⁸ Daremo seguito a diversi approfondimenti biografici nel corso dei capitoli della seconda parte di questo lavoro.

studiate. Anche per procedere più spediti nei capitoli centrali, delle prime in particolare vogliamo qui fornire una breve descrizione⁹.

Il racconto delle vicende del personaggio di Justine conosce tre versioni. Viene redatto prima in forma di racconto (*Les infortunes de la vertu*, pubblicato postumo), poi di romanzo (*Justine ou les malheurs de la vertu*, pubblicato in forma anonima nel 1791), poi ulteriormente esteso e fatto seguire dalle vicende del simmetrico personaggio di *Juliette* (*La nouvelle Justine ou le malheurs de la vertu, suivie de l'histoire de Juliette, sa soeur*, pubblicato sempre in forma anonima nel 1797). Tutte le opere conoscono un sicuro successo di pubblico. Le differenze tra le due versioni di *Justine* sono, più che a livello di trama, di tipo enunciativo: nella prima versione Justine racconta la sua vicenda in prima persona nel corso di un lungo flashback; nella seconda, più esplicita, la narrazione è in terza persona. Tutte e tre le versioni prevedono la morte, nell'ultima pagina, di questa eroina della virtù, che passa di maleficio in maleficio nell'inutile tentativo di salvare la sua innocenza. *Juliette*, altra opera maggiore sadiana, racconta le trionfanti vicende della sorella dissoluta, padrona del suo destino.

Aline e Valcour è un romanzo epistolare pubblicato nel 1795 a firma "Citoyen de S*". Racconta le vicende dei due amanti sfortunati del titolo, separati a causa della perversione del padre della ragazza, che la destina a un terribile matrimonio di convenienza. Il libro contiene una digressione in forma di romanzo di viaggio, che si concentra sul ricorrersi di altri due amanti, Sainville e Léonore, la cui storia incrocia quella dei protagonisti.

La filosofia nel boudoir, pubblicato nel 1795 come "opera postuma dell'autore di *Justine*", è un dialogo sull'iniziazione alla sessualità e alla depravazione di una vergine, Eugénie de Mistival. A prendersi cura della sua educazione sono Madame de Saint Ange e un gruppuscolo di depravati, tra cui spicca Dolmancé, filosofo libertino. L'opera contiene un importante *pamphlet*, "il primo e, forse, più radicale, manifesto biopolitico della modernità" (Agamben, 1995, p. 149), intitolato *Francesi, ancora uno sforzo se volete essere repubblicani*. La storia si conclude con una delle immagini più note dell'intero *opus* sadiano: la cucitura

⁹ Seguiamo l'ordine esposto nella cronologia in Lely (1982, pp. 672 e ss.). Per ulteriori informazioni rimandiamo anche a Rosart (1977).

della vagina della signora di Mistival da parte della figlia, ormai convertita alla *débauche*.

I *Crimini dell'amore* è una raccolta di novelle salaci ma non pornografiche, pubblicata a nome "D.-A.-F. De Sade, autore di Aline e Valcour" nel 1797. Comprende alcuni dei migliori esiti narrativi sadiani, tra cui *Eugénie de Franval*, storia di una relazione incestuosa tra un padre e sua figlia, *Albertine de Villeblanche*, che racconta la vicenda di una lesbica sedotta da un uomo grazie a un sotterfugio, e *Ernestine*, che insiste sul *Leitmotiv* del trionfo del male sul bene. *Le 120 giornate di Sodoma*, il primo tentativo romanzesco cui si dedica Sade, è un'opera (incompiuta) redatta alla Bastiglia a partire dal 1785. Il manoscritto viene perduto in seguito alla presa della fortezza il 14 luglio 1789, per poi essere ritrovato e pubblicato solo nel 1904. Il lavoro probabilmente più famoso ed estremo di Sade elenca le giornate che quattro signori dedicano alla perversione e al crimine all'interno di un castello. Hanno a loro disposizione 16 vittime, 8 fottitori e 4 narratrici, queste ultime addette a eccitare la voluttà dei signori tramite il racconto di storie ed esperienze di perversione.

Il *Dialogo tra un prete e un moribondo* è un altro lavoro postumo tra i più famosi: un breve scritto dedicato ai temi dell'ateismo, la cui prima edizione è pubblicata a cura di Maurice Heine nel 1926.

Tra i romanzi meno analizzati e studiati vi sono invece certamente *La marquise De Gange* (pubblicato in forma anonima nel 1813), *Adélaïde de Brunswick* e *Isabelle de Bavière* (pubblicati postumi). Anche tutto il teatro sadiano (v. cap. 7), pubblicato per la prima volta nel 1970 in quattro volumi presso l'editore Pauvert, è considerato di scarso interesse critico.

Tra le opere non narrative, va considerata l'importanza della corrispondenza di Sade¹⁰, e dei *Diari*. Degni di interesse sono considerati anche i due resoconti di viaggio di Sade, il *Viaggio in Italia* e il *Viaggio in Olanda* (soprattutto il primo, pubblicato per la prima volta nel 1967). Sade è inoltre autore di diversi *pamphlet* o saggi brevi, redatti in particolare durante il periodo rivoluzionario. Di questi citeremo nel corso del presente lavoro le *Considerazioni sui romanzi* e l'orazione

¹⁰ In edizione completa in 26 volumi presso l'editore Slatkine di Ginevra a cura di Alice M. Laborde, 1991-2007.

in onore di Marat *Discorso pronunciato alla festa decretata dalla Sezione delle Picche, ai Mani di Marat e di Le Pelletier*.

La massa di scritti critici, accademici e saggistici prodotti nel Novecento intorno alla figura, al pensiero e ai lavori letterari di Sade è davvero notevole. Essa si sviluppa in particolare negli anni che seguono la “riscoperta” di Sade ad opera di Maurice Heine e Gilbert Lely, che ne recuperano i manoscritti e curano la pubblicazione di inediti. I libri di Sade iniziano a essere disponibili o a conoscere una maggiore facilità di reperimento a partire dagli anni Trenta: nel 1931 vede la luce un'edizione delle *120 giornate di Sodoma* che gode di una diffusione sicuramente maggiore rispetto alla precedente, lacunosa, pubblicata nel 1904 a cura del medico Iwan Bloch sotto lo pseudonimo di Eugène Düren. Nello stesso periodo la fortuna di Sade comincia a prendere forma in seguito alla sua adozione da parte dei surrealisti, per i quali Sade costituisce non solo un esempio di uomo di lettere non compromesso, disposto a subire sulla propria pelle le conseguenze delle sue azioni, ma persino un modello da seguire in termini di azione politica e di impulso rivoluzionario.

All'inizio degli anni Cinquanta, la prima pubblicazione di Sade presso un editore non clandestino (Jean-Jacques Pauvert, cui tale coraggio costerà diversi processi) contribuisce ulteriormente alla diffusione e alla conoscenza dei suoi scritti, che attirano via via l'interesse certo non solo apologetico di pensatori quali Georges Bataille, Pierre Klossowski, Maurice Blanchot, Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, Simone de Beauvoir, Jacques Lacan, Roland Barthes, Philippe Sollers, Michel Foucault, Gilles Deleuze...¹¹ Il XX secolo – come gli rimprovera Eric Marty (2011) – ha davvero “preso Sade sul serio”.

Il momento di maggiore intensità di riflessione su Sade, in particolare negli ambiti del pensiero post-strutturalista, è quello in cui la filmografia da noi delimitata concentra il suo periodo di punta, con 18 pellicole prodotte tra il 1967 e il 1977, gli anni che trascorrono dal *Marat/Sade* di Peter Brook alle pellicole che si collocano sulla scia dell'interesse suscitato da *Salò* di Pier Paolo Pasolini, che

¹¹ Più che approfondire qui le singole letture di Sade (rimandiamo a tale fine ai recenti studi di Bridge, 2011, e Marty, 2011), preferiamo giovarcene nel corso di questo lavoro mano a mano che questi contributi si dimostrano strumenti utili per l'analisi del cinema sadiano.

segna, sempre per Marty (2011, p. 391), l'“epilogo del dialogo della Modernità con Sade”.

Va almeno richiamata infine l'influenza di Sade in ambito letterario, accennando alla letteratura che si colloca, citando il titolo del capitolo di Mario Praz ne *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, “all'insegna del Divin Marchese”:

Un “surromantique” il Sade? No, ma eminenza grigia del romanticismo sì, certo, spiritello familiare sussurrante all'orecchio di *mauvais maîtres* e di *poètes maudits*; poiché insomma egli non dette che un nome a un impulso che è in ogni uomo, impulso misterioso come le forze stesse di vita e di morte con le quali è inestricabilmente connesso (Praz, 1930, p. 6).

Per tutto l'Ottocento l'influenza di Sade si sviluppa in particolare nel mondo francese e prevalentemente in forma privata o clandestina, documentata nelle lettere, nei diari degli scrittori o in resoconti di testimoni.

Indipendentemente da quanto fossero familiari con i testi di Sade, autori francesi da Musset a Mirabeau (il cui *Le Jardin des supplices* fu pubblicato nel 1899) esibiscono una persistente fascinazione per la violenza eroticamente caricata, trasformando Sade in un antidoto sovversivo alla morale borghese. Questa maniera in cui interagiscono pubblica condanna e adulazione privata diventa particolarmente chiara nel caso di Flaubert, la cui preoccupazione pubblica per la sua reputazione in seguito al processo per *Madame Bovary* del 1857 contrasta in modo netto con la fascinazione privata per Sade così come emerge sia dalla sua corrispondenza personale sia dalle conversazioni registrate dai fratelli Goncourt nel loro diario (Bridge, 2011, pp. 132-133)¹².

Charles Baudelaire, cui Praz imputa di aver ereditato da Sade un presunto “satanismo” (p. 139), scrive anch'egli nel diario: “Bisogna ritornare sempre a Sade, vale a dire all'uomo naturale, per spiegare il male” (cit. in Praz, 1930, p. 147).

Nei primi decenni del Novecento l'influsso di Sade nel mondo letterario emerge finalmente in superficie. A fianco alla critica citata sopra, alla sua legittimazione partecipano importanti scrittori che dichiarano il loro interesse e assumono con

¹² Scrivono i Goncourt: “Flaubert, un'intelligenza perseguitata da de Sade, al quale ritorna come a un mistero e a una turpitudine che lo seducono...” (cit. in Praz, 1930, p. 150).

decisione l'eredità sadiana all'interno della loro scrittura. Tra essi Guillaume Apollinaire (*Les Onze Mille Verges*, 1907), Louis Aragon (*Le con d'Irène*, 1928) e Georges Bataille (*Histoire de l'oeil*, 1928).

I.

IL CORPO VIOLATO, SADE, IL CINEMA SADIANO

CAPITOLO 1.

IL CINEMA E IL CORPO VIOLATO

1.1. Sguardo, corpo, violenza

Bisogna convenire sul fatto che le immagini del corpo violato rispondono, per il nostro sguardo di spettatori, a un'evidente attrazione, di cui non si può che prendere atto: “La voglia di immagini che mostrano corpi sofferenti sembra essere forte quasi quanto il desiderio di immagini che mostrano corpi nudi. Per molti secoli, nell'arte cristiana, la raffigurazioni dell'inferno hanno permesso di gratificare entrambi questi bisogni primari” (Sontag, 2003, p. 35). La presentazione di corpi nudi o sofferenti, scrive Susan Sontag, risponde dunque a un *bisogno primario*. Lo sguardo è oggettivamente attratto da un corpo che possiamo definire indebolito ogni volta che esso si mostra *nudo, deforme, ferito* (o *morente*). In ognuna di queste diverse forme, per motivo della sua debolezza, il corpo si trova a disposizione di uno sguardo che si pone al di sopra di esso, in grado di assoggettarlo in modo più o meno volontario, conscio o inconscio. Lo sguardo, similmente a quella che è la sua posizione all'interno del dispositivo panottico, si inserisce in un regime della visibilità in cui a chi guarda viene riconosciuta una posizione di forza che non deriva solamente da un'asimmetria (l'impossibilità di restituire lo sguardo) ma anche dalle caratteristiche stesse del corpo osservato.

Prima nella tradizione classica romano-ellenistica, poi in quella cristiana e nelle società moderne lo sguardo diventa il senso preminente perché è collegato a

un'idea di attività e di indagine, giustapponendosi in questo all'udito, privilegiato dalla tradizione ebraica, più legato ai codici dell'obbedienza e della sottomissione (Curi, 2004). Il vedere finisce per assumere valenze non esclusivamente teoretico-conoscitive ma una forza specifica, un investimento che suscita un effetto perturbante in colui che vi rimane esposto.

Il vedere in quanto tale, e dunque indipendentemente dal fatto che esso preluda o meno all'uso esplicito della violenza fisica o di strumenti di coercizione, è accreditato di una forza particolare, direttamente proporzionale all'ampiezza pan-oramica, e all'intensità, della visione. Questo potere risulterebbe altresì ulteriormente rafforzato, in un certo senso elevato a potenza, ove la possibilità di vedere in senso attivo si combini con la capacità di restare invisibili. Di conseguenza, l'onnivagante-invisibile, vale a dire chiunque fosse in grado di vedere tutto, sottraendosi al contempo allo sguardo altrui, dovrebbe essere considerato onnipotente (Curi, 2004, p. 18).

In uno dei passaggi più controversi delle *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) di Jean-Luc Godard (capitolo 4a: *Le contrôle de l'univers*) si vedono passare sullo schermo una breve sequenza da un film pornografico (il corpo nudo), alcune inquadrature di *Freaks* di Tod Browning (il corpo deforme) e infine l'immagine di un cadavere portato via a braccia in un campo di concentramento (il corpo violato, morto). Questo accostamento lascia spazio a diverse interpretazioni. Si può ritenere che costituisca l'esempio di una tesi esposta immediatamente prima da Godard, ovvero quella di un pensiero (cinematografico) “pericoloso per il pensatore, e trasformatore del reale”. Ma prevale certamente una sensazione di profondo imbarazzo. Il turbamento deriva dall'aver di fronte, una vicina all'altra, le tre principali forme dell'attrazione filmica del corpo indebolito. È il disagio di trovarsi nella condizione di spettatori all'interno di un panorama audiovisivo che mette a disposizione e affianca *tutte* le immagini, tutte le possibili rappresentazioni o visualizzazioni del corpo violato. L'attrazione del corpo indebolito e del corpo violato (ferito o morente) pone diverse domande sui limiti del rappresentabile, riassumibili nella formulazione già citata: perché guardiamo? Le teorie che si preoccupano di affrontare il problema della relazione tra cinema e violenza sembrano risentire, in profondità, di due tipi di dubbio. Il primo è legato

a un possibile (sadiano) rinvenimento di violenza nel fondo dell'animo umano; il secondo a un possibile (altrettanto sadiano, come vedremo in seguito) rinvenimento di violenza nel fondo della natura cinematografica.

È interessante notare che su questa seconda questione (e sulle interferenze che sovrappone sulla prima) si esprimono due dei principali inventori del linguaggio cinematografico, D. W. Griffith e Sergej Eisenstein. Il primo (cit. in Slocum, 2001, p. 39) afferma che i film, così come gli esseri umani, hanno un appetito vorace per la violenza. La violenza fa parte della natura del cinema tanto quanto della natura umana. È per questo che il cinema ha il potere di scuotere violentemente gli spettatori. La perdita dell'inibizione induce al piacere perché riconduce l'uomo alla sua vera natura. Anche per Eisenstein (*ibid.*) l'essenza del cinema prevede che ogni fotogramma contenga il sangue del mondo: il film è originato da un atto di violenza della macchina da presa, che strappa pezzi di realtà dalla loro collocazione originaria.

Prima ancora che nella relazione con un corpo, prima di ogni discorso legato ai contenuti, prima ancora che con la rappresentazione della violenza, il cinema deve quindi confrontarsi con un trauma interno alla sua stessa ontologia, che si ripercuote sul rapporto che instaura con lo spettatore.

L'attrazione per ciò che il cinema ha di violento lo accompagna sin dalla sua nascita¹. Lo spettatore ha sempre cercato nelle immagini in movimento non solo la stupefazione, la meraviglia, ma anche l'agitazione, la paura, la scossa visiva, un "conscio diletto di ciò che è shock e tensione" (Gunning, 1989, p. 120). La violenza del mezzo e delle reazioni che riesce a creare fa parte delle attrazioni del cinema. Il brivido si afferma così come uno dei grandi paradigmi della modernità. Un suo simbolo può essere identificato nella coeva invenzione delle montagne russe, che vendono esattamente un intrattenimento basato sulla tensione: "lo shock diventa non solo una modalità dell'esperienza moderna, ma una strategia di una

¹ Prima o a fianco ai nomi di Griffith e Eisenstein va senz'altro citato infatti quello di Georges Méliès, realizzatore di diversi film che fanno riferimento alla spettacolarità della violenza (v. Yacowar, 1977): *Massacre en Crète* (1897), *Collision et naufrage en mer* (1898), *Charmant voyages de noces* (1899), *Les infortunes d'un explorateur* (1900), *Éruption volcanique à la Martinique* (1902), *Catastrophe du ballon 'Le pax'* (1902)... *Massacre en Crète*, filmato "d'attualità" sulla guerra greco-turca, è il primo lavoro di ricostruzione in teatro di posa di un fatto di cronaca realizzato da Méliès (Gerould, 1989). Con Méliès, che ne riconosce il fascino anche per i suoi debiti con il teatro macabro e il *grand guignol*, il massacro entra dunque subito nell'ambito del rappresentabile cinematografico.

moderna estetica della stupefazione. Da cui lo sfruttamento delle nuove eccitazioni tecnologiche che flirtano con il disastro” (p. 128). Posto davanti a un medium che sembra inscrivere la violenza nei propri tratti genetici, lo spettatore affronta dunque l'esperienza vertiginosa di un'illusione che produce una commistione di piacere e di ansia.

Tom Gunning prende spunto dal famoso episodio dell'*Arrivo del treno alla stazione di La Ciotat* dei Lumière e dal terrore che la visione avrebbe generato fra gli spettatori, fornendo convincenti prove in suffragio alla tesi secondo la quale non si trattava di una paura del mostrato (il treno che sembra uscire dallo schermo) ma di un'eccitazione e incredulità dovuta al dispositivo: “il piacere deriva dall'energia rilasciata nel gioco tra lo shock causato dall'illusione di pericolo e la delizia nel suo essere una pura illusione” (p. 129). Il cinema, per molti versi in contrapposizione alle norme che regolamentano il piacere estetico classico, va in cerca di piccoli e magari futili momenti che sappiano impressionare, spiazzare il suo pubblico nascente. Tra gli episodi particolarmente simbolici del cinema delle origini, Gunning cita il film di Edison *Electrocuting an Elephant* – breve sequenza in cui un elefante viene ucciso tramite elettrocuzione – che rappresenta perfettamente il nuovo tipo di estetica (o di anti-estetica) che il medium cinematografico sposa, diffonde e sfrutta commercialmente. Per spiegare i motivi dell'attrazione di immagini di questo tipo e la loro modernità, Gunning si rivolge però a un autore premoderno: Sant'Agostino.

Nei capitoli XXX-XXXIV de *Le confessioni*, Agostino di Ippona descrive e analizza i diversi tipi di tentazione e di concupiscenza (“*voluptates*”) provenienti dalla carne. Dedicava una pagina e mezza (Rizzoli, 1974) al piacere sessuale; tre pagine all'intemperanza alimentare; un quarto di pagina all'odorato; una pagina e alcune righe all'udito; per poi concludere con più di due pagine sulla vista. La vista (dopo la tentazione irresistibile fornita dal cibo e dalle bevande) sembra essere, almeno quantitativamente, il senso che procura maggiore apprensione. La vista è vittima delle tentazioni offerte dalla bellezza del mondo (“la bellezza e la varietà delle forme, i colori luminosi, armonizzati”, p. 294), che la colpiscono senza requie (“in tutta la giornata, basta che io sia sveglio, esse mi colpiscono, non c'è mai quiete da esse, come invece avviene da canti e persino da tutto il resto, nel

silenzio”, *ibid.*). Tale richiamo della bellezza (“che infinità di attrattive hanno raggiunto gli uomini alle lusinghe degli occhi in varietà di arti e industrie”, p. 295) è considerato da Agostino una deviazione dalle preoccupazioni dello spirito.

A catena a questo ragionamento sulla vista Agostino fa seguire un capitolo, il XXXV, intitolato “Vana curiosità”. Esso si pone in stretta continuità con il precedente: “alla concupiscenza accennata sta vicino un'altra specie di tentazione” (p. 296). Questa diverso tipo di tentazione è denominato “*vana curiositas*” oppure, con una citazione dalla Prima lettera di Giovanni (1 Giov 2, 16) “*concupiscentia oculorum*”. Ha la stessa origine percettiva, ma vi si perviene in modo affatto diverso rispetto alla *voluptas oculorum* sopramenzionata. La *concupiscentia oculorum* si propone

non il diletto della carne, ma esperienze per mezzo della carne; curiosa cupidigia che si scopre con il nome di sapere e di scienza. E poiché risiede nell'appetito del conoscere, e gli occhi sono, tra i vari sensi, i principali strumenti della conoscenza, essa è stata chiamata dal divino oracolo “concupiscenza degli occhi” (*ibid.*).

Questa accusa si rivolge quindi allo sguardo principalmente in qualità di strumento di conoscenza, dunque al desiderio inesauribile che esso nutre di assimilare nuove esperienze. “Proprio degli occhi, veramente, è il vedere. Però noi usiamo questo termine anche per gli altri sensi quando li indirizziamo all'acquisto di nozioni. [...] Gli altri sensi usurpano la funzione del vedere, che è propria degli occhi, ogni qual volta vanno in cerca di qualche cognizione” (1974, p. 296)².

Se questa distrazione sembra configurarsi in correlazione con la mente e con la sua sete di conoscenza più che con la visione, utilizzata semplicemente come strumento, l'esemplificazione fornita da Agostino costringe a concentrarsi sugli occhi, spingendoci a interpretare la *concupiscentia oculorum*, con le sue caratteristiche di curiosità e di vanità, come strettamente dipendente dagli impulsi più morbosi dello sguardo:

2 Già il linguaggio – con termini come “idea” e “teoria”, o anche “chiarezza” e “evidenza”, pertinenti al registro della visione – sanziona la capacità di vedere come requisito della conoscenza. E con essa, la superiorità della vista rispetto agli altri sensi (v. Curi, 2004).

Da ciò si vede distintamente la differenza nell'uso dei sensi da parte del piacere e da quella della curiosità: il piacere corre dietro a ciò che è bello, armonioso, soave, gustoso, morbido: la curiosità vuol fare l'esperienza anche dei loro contrari, non per sottoporsi a una sofferenza, ma per smania di provare, di conoscere.

Ed invero che piacere si potrebbe provare alla orribile vista di un cadavere fatto a pezzi? Eppure se ve n'è uno da qualche parte, tutti vi accorrono: vogliono esserne disgustati, vogliono diventar smorti!³ (Agostino, 1974, p. 296-297).

La distrazione esercitata da un cadavere è dunque attribuibile a una curiosità inspiegabile e illegittima. Non si tratta di piacere estetico ottenuto attraverso la vista come per la *voluptas oculorum*, ma di una forma di concupiscenza che va a caccia di esperienze nuove, di qualsiasi forma esse siano. È per questa morbosa curiosità, sostiene Agostino, che si fa esibizione del mostruoso negli spettacoli. Per motivo di questa indole siamo spinti a scrutare dettagli del tutto inutili, in cerca di stimoli che sappiano calmare la nostra smania.

Per tornare finalmente al cinema, questi problemi interno allo sguardo non possono che essere accentuati dalle possibilità di trasformazione dal visibile al visuale, ovvero offerti dagli strumenti che permettono di fermare, fissare, riprodurre l'immagine.

Il visuale è *essenzialmente* pornografico, il che significa che sbocca in una fascinazione estatica, irrazionale. [...] I film pornografici sono perciò il cinema all'ennesima potenza, che ci chiede di guardare al mondo come se si trattasse di un corpo nudo. D'altra parte, oggi lo si comprende più chiaramente perché la nostra società ha iniziato a proporci il mondo – costituito ora più che altro da un insieme di prodotti di nostra realizzazione – proprio come se fosse un corpo che si può possedere visivamente e di cui si possono collezionare le immagini. [...] Tutti i conflitti di potere e di desiderio devono aver dunque luogo qui, tra la signoria dello sguardo [the mastery of the gaze] e la ricchezza non limitabile dell'oggetto della visione (Jameson, 1992, p. 3).

3 L'ultima frase dell'originale latino recita: “Et tamen sicubi iaceat, concurrunt, ut contristentur, ut palleant [impallidire]”. Didi-Huberman (1998, p. 129) commenta così questo pallore: “Mentre impallidiscono, non si accorgono della loro stessa evidenza: non si accorgono che imitano la morte. Poiché, se la passione del visibile, legata stretta alla passione dei corpi, si definisce *perversio* o *nequitia*, è proprio perché l'uomo rivolge il proprio sguardo solo verso il nulla. [...] La tesi principale di Sant'Agostino è che *l'uomo tenda verso il visibile come tende verso il nulla*”.

Quando si ha di fronte sullo schermo un corpo violato, si ravvisa in conclusione un duplice rischio, che ha a che fare tanto con la natura umana quanto con quella del cinema, tanto con l'occhio quanto con l'obiettivo.

1.2. Spettacolo di finzione e spettacolo di realtà

Nel contesto della visione dello spettacolo della sofferenza i confini tra realtà e finzione appaiono particolarmente delicati. Il problema dello spettatore sembrerebbe a prima vista riguardare esclusivamente la visione di sofferenze reali, all'interno di una forma di spettacolo audiovisivo che si riferisce alla realtà – il reportage fotografico o televisivo, il documentario.

Un orrore inventato può essere percepito come insostenibile. Ma quando guardiamo da vicino un orrore reale, allo shock si aggiunge la vergogna. Forse le sole persone che hanno il diritto di guardare immagini di sofferenze reali così estreme sono quelle che potrebbero fare qualcosa per alleviarle [...] o che da questa immagine potrebbero imparare qualcosa. Noialtri, che lo vogliamo o no, siamo tutti voyeur (Sontag, 2003, p. 36-37).

Seguendo il filo di un ragionamento di Vivian Sobchack (2004), possiamo certamente affermare che è soprattutto quando l'oggetto sofferente è *percepito come reale* che la visione mette in crisi. In particolare, il problema dello spettatore cinematografico è posto nel modo più evidente e raggiunge il suo apice drammatico quando si ha di fronte la rappresentazione di una persona morente in un contesto documentario.

Nella non-fiction, in presenza di una morte reale, lo spettatore va in cerca di garanzie inscritte nel testo che lo rassicurino rispetto all'eticità della sua posizione di osservatore. È spinto a confrontare il suo sguardo con quello del filmmaker per cercare una legittimazione alla sua visione. L'atteggiamento del regista nei confronti della morte è sottoposto a uno scrutinio attento: mentre il filmmaker guarda il morente, lo spettatore lo guarda guardare e lo giudica. L'effettivo atto testimoniale di visione della morte e il contesto indessicale proposto dal documentario sono oggetto di indagine morale. La presenza della macchina da presa viene valutata in base alla qualità della ripresa, alla distanza dall'evento, al

tipo di inquadratura, alla persistenza o riluttanza dello sguardo di fronte al dramma. Si va in cerca dei modi attraverso i quali il cineasta ha inscritto nel film visibili significati etici⁴.

Ma non è solo il versante della rappresentazione ad essere caricato di peso e di responsabilità: lo è anche lo sguardo dello spettatore. Di fronte a uno schermo che mostra una non-fiction dove compare una morte non simulata l'atto stesso del guardare il film è sottoposto a un giudizio etico. Lo spettatore è ritenuto responsabile della sua visione, della sua risposta visiva. Si viene dunque a stabilire un rapporto tra lo spettatore del film e lo spettatore che è stato il cineasta davanti all'evento drammatico. Lo sguardo dello spettatore si posa su quello del regista. Giudicandolo, decidendo se si può allineare ad esso o se ne deve invece distanziare, lo spettatore si trova a verificare anche la legittimità del proprio sguardo⁵.

Se queste precisazioni sulla distanza tra spettacolo di finzione e spettacolo di realtà sono certamente essenziali, va rilevata la presenza di alcuni elementi di disagio all'interno di una suddivisione apparentemente netta ma di fatto

4 Sobchack (2004) raccoglie cinque (più una) modalità, iscritte nella rappresentazione, di rapporto tra oggetto filmato e sguardo del regista attraverso le quali il documentario giustifica la violazione di questo tabù visuale. Esse sono denominate: *sguardo accidentale* (il filmmaker non era in quel luogo per filmare una morte); *sguardo senza aiuto* (descrive uno sguardo che non ha la possibilità di portare soccorso); *sguardo in pericolo* (il videomaker condivide con la vittima la situazione di pericolo, anche lui è a rischio di morte); *sguardo interventista* (il videomaker esce dall'invisibilità, prova ad impedire la morte, si mostra con il suo corpo o con la sua voce); e, da ultimo, *sguardo umanitario* (fissato nell'orrore o nell'incredulità, conta su di una durata estesa ed è concepito con lo scopo di sensibilizzare lo spettatore per impedire altre morti). Sobchack aggiunge infine lo *sguardo professionale*, che non si giustifica però esclusivamente in quanto tale ma deve appoggiarsi, per non dimostrarsi meccanico, su uno o più degli altri sguardi: si può decidere di assistere passivamente al sacrificio di una vita se si ritiene che l'informazione prodotta possa creare un movimento di coscienza collettivo che ne salverà altre (lo sguardo *professionale* del documentarista o del reporter si trasforma quindi in sguardo *umanitario*).

5 Si confronti a questo proposito l'analisi proposta da Dinoi (2008) delle morti documentarie in *Appunti per un'Orestiade africana* (Pier Paolo Pasolini, 1970), *Level 5* (Chris Marker, 1997) e *ABC Africa* (Abbas Kiarostami, 2001): "Kiarostami ci ricorda che il cinema non è solo una macchina che serve per guardare, o per archiviare e per rappresentare [...], ma può anche essere un modo di guardare [...]; un cinema quindi pensato non come una protesi dell'occhio, che in questo modo vedrebbe di più e meglio e che corrisponde, come accade nella maggioranza del cinema industriale, a una sostituzione simulacrale del mondo, ma come un insieme di modalità operative per mettere in forma la nostra relazione con lo spazio e il tempo, per coimplicare lo sguardo e il mondo al di qua di tutte le nostre abitudini ottiche, che invece giocano contro la relazione, ingabbiandola in schemi che nella migliore delle ipotesi hanno forme drammaturgiche tanto reiterate quanto efficaci per accogliere l'evento, e nella peggiore ci fanno voltare dall'altra parte quando quest'ultimo è talmente disorientante da oltrepassare quegli stessi schemi" (pp. 114-115).

discutibile. La complicazione di una dicotomia difficile da accettare senza ulteriore indagine è frutto di indicazioni provenienti sia dal panorama audiovisivo contemporaneo (dove, ormai anche nel senso comune, la realtà si confonde con la sua rappresentazione), sia da diverse riflessioni teoriche che, da varie prospettive disciplinari, mettono sempre più l'accento, oltre che sulle caratteristiche di fantasia della realtà (ovvero sulla scomparsa della realtà, sostituita simulazioni o simulacri), sulle caratteristiche di realtà della fantasia⁶.

In quest'ultimo ambito Slavoj Žižek (2001) suggerisce che l'impossibilità di raccontare la realtà tramite le forme del realismo o del documentario sia un dato della realtà stessa: "It's so real, it must be fiction!", è lo slogan hollywoodiano che Žižek ripropone e adotta: "al livello più radicale si può rendere il Reale dell'esperienza soggettiva solo sotto forma di finzione" (p. 122). È con il riferimento a questa impossibilità di raccogliere semplicemente l'"impronta" della realtà che Žižek motiva la scelta del regista polacco Krzysztof Kieślowski di passare dall'attività di documentarista a quella di autore di lungometraggi a soggetto:

Poiché, quando filiamo scene di "vita vera" in modo documentario, facciamo *recitare* alla gente se stessa [...], il solo modo per ritrarre le persone *al di sotto* della maschera protettiva della recitazione è, paradossalmente, di far loro recitare direttamente un ruolo, ossia di passare alla finzione. La finzione è più vera della realtà sociale dei ruoli (p. 127).

La lezione della tensione dialettica tra fiction e non fiction sta dunque nel fatto che la stessa realtà poggia su una finzione simbolica o fantasia. Il medium cinematografico, oltre a ricreare la realtà entro una finzione narrativa (e quindi indurci a scambiare la finzione per realtà), può essere capace in alcuni suoi esiti (per Žižek più radicali) di mostrare, sotto l'apparenza della fantasia, quella che è la verità che ci viene rivelata dalla finzione: "dovremmo [...] essere capaci di distinguere – entro quello che sperimentiamo come finzione – il nocciolo duro del

6 Uno dei nuclei teorici essenziali alla costruzione di questo canone è rappresentato dallo scritto freudiano "Un bambino viene picchiato" (1919) e dalla teoria del fantasma, secondo la quale la consistenza soggettiva può essere definita da un'immagine o da uno scenario che non si lega alla memoria né a un evento presumibilmente traumatico effettivamente avvenuto nel passato. (Prendiamo qui spunto dal seminario di Pietro Bianchi "L'immagine e il fantasma. Il problema dell'indessicalità tra memoria e inconscio", Udine, 15 dicembre 2010).

Reale che siamo in grado di sopportare solo se lo finzionalizziamo” (Žižek, 2002, p. 23).

L'accordo, pur condiviso, sul fatto che violenza documentaria e violenza finzionale vadano tenute distinte per il diverso tipo di reazione che provocano nello spettatore sembra dunque minato alla base da un'incertezza, da una sfocatura che riguarda l'ontologia stessa dei termini del discorso⁷.

Per Aaron (2007) la visione della sofferenza nella fiction e nella non fiction non vanno livellate, ma collocate ai due lati opposti di quello che è in qualche modo uno stesso *continuum*, rappresentato dall'esperienza spettatoriale. La mediatizzazione della sofferenza nella non fiction si spinge infatti sempre nella direzione della narratività, del sentimento, del piacere visivo. Come afferma inoltre Boltanski (1993, pp. 32-36) citando il *De spectaculis* di Tertulliano, la distinzione tra finzione e realtà, nell'ambito della relazione sguardo-corpo-violenza, è *storicamente* sfumata. Volendo denunciarne il degrado, l'autore latino si indigna allo stesso modo contro il circo (dove si assiste a una violenza non simulata) e il teatro (dove colui che soffre è un attore), “senza che il carattere reale o di finzione dell'azione contemplata sembri molto pertinente” (p. 34). Ma pensiamo anche all'indifferenza, all'indistinzione tra reale e fittizio ogni volta che la critica morale ha come scopo la protezione dello spettatore da ciò che potrebbe corromperlo. Gli effetti sociali della comunicazione mediale non sembrano dipendere nemmeno in questo caso dall'appartenenza del contenuto a uno spettacolo di realtà piuttosto che di finzione.

La puntualizzazione di questa stessa vicinanza o confusione è già rilevabile nel passaggio delle *Histoire(s) du cinéma* citato, dove Jean-Luc Godard mostra un documentario (il cadavere di una vittima in un campo di sterminio) affiancato nel montaggio da due film a soggetto in cui è tuttavia messo in discussione lo statuto di finzione dell'immagine: in *Freaks* dal fatto che sono dei veri fenomeni da *sideshow* a interpretare i *lusus naturae* (è un vero corpo deforme quello che vediamo sullo schermo); e nel film pornografico, dalla stessa mancanza di

⁷ Hills (2005, p. 137) propone quale esemplificazione particolarmente efficace dell'interfacciarsi tra fiction e realtà il personaggio del serial killer (e la retorica costruita attorno a esso), che rende manifesta la permeabilità tra gli eventi fattuali e la loro resa narrativa.

finzione/simulazione (del rapporto sessuale) che è alla base della definizione di pornografia.

Possiamo infine constatare l'esistenza di oggetti teorici che sono in grado da soli di scombinare ogni ragionamento e classificazione – ad esempio l'opera centrale all'interno della nostra filmografia, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* di Pier Paolo Pasolini, davanti al quale lo spettatore non si sente certo rassicurato dalla consapevolezza di avere di fronte un lavoro di finzione.

1.3. Riflessività e autorizzazione: voyeurismo, sadismo, masochismo

La visione del corpo violato – ovvero i dubbi sulla liceità dello sguardo che essa solleva – spinge nella direzione della riflessività. Affrontare questi temi costringe a guardare se stessi mentre si guarda. Anche per questo le pellicole di ispirazione sadiana, quasi sempre, pongono al centro del loro interesse il tema della spettatorialità. Di fronte a questi film ci è impedito di dimenticarci di essere spettatori: il testo continua a interrogarci, a chiamarci in causa. L'immagine mette in discussione la nostra legittimità a porci davanti ad essa con il distacco dei semplici osservatori.

Con il termine riflessività si intende in prima definizione la “capacità della mente di essere allo stesso tempo oggetto e soggetto di se stessa all'interno del processo cognitivo” (Stam, 1985, p. xiii); e poi, in ambito artistico e comunicativo, “il processo attraverso il quale dei testi, letterari e filmici, esibiscono la loro stessa produzione, la loro autorialità, le loro influenze intertestuali, la loro ricezione, o la loro enunciazione” (*ibid.*). Le narrazioni riflessive concentrano l'attenzione su loro stesse in quanto testi, in quanto rappresentazioni artificiali e mediate. A questo scopo, le forme e i contenuti che espongono possono comprendere elementi di *visual arts* o di arti performative; esibire l'evidenza del lavoro cinematografico (meta-narrazione, meta-cinema), l'entrata in campo del dispositivo; costruire il proprio racconto o il proprio stile su altri racconti e altri stili, proponendosi così come un testo citazionista, intertestuale, post-moderno; ma anche esplicitare l'atto di guardare, tramite la rappresentazione diegetica di persone che guardano o

immagini ricorrenti di strumenti di ripresa o dell'organo della visione⁸. In questi ambiti il guardare viene spesso descritto come un gesto che combina piacere e pericolo: il voyeurismo denunciato come un rischio concreto, che si presenta allo spettatore con estrema facilità.

La riflessività si esprime inoltre attraverso i caratteri dell'interruzione del flusso narrativo, della discontinuità, delle intrusioni autoriali, delle digressioni saggistiche, dei virtuosismi stilistici. Nell'elenco di “luoghi enunciativi” proposto da Christian Metz (1991) compaiono le voci di appello interne all'immagine (gli sguardi in macchina); le voci di appello esterne all'immagine (la voice-over); gli appelli scritti (didascalie); gli schermi secondari dentro lo schermo principale (quadri interni, finestre, ritratti, televisori, schermi cinematografici – con effetto di raddoppiamento, *mise en abyme* o diegetizzazione del dispositivo); gli specchi; l'esplicita esibizione del dispositivo; il film nel film; la soggettiva; i segni di interpunzione (dissolvenze, tendine...); le oggettive irreali (*nobody's shots*). In questo modo il realismo del mondo originato dalla rappresentazione, la sua *mimesis*, diventa precario, fragile, quindi contestabile. I film e le narrazioni riflessive demistificano la finzione e la nostra fiducia in essa, facendo di questa demistificazione la fonte per nuove finzioni.

Se il concetto di voyeurismo “è strettamente intrecciato a una forma di disincarnazione – l'idea di non (dover) essere responsabili della propria stessa presenza corporea in un dato luogo e in un determinato momento” (Elsaesser e Hagener, 2007, p. 89), la riflessività mette in dubbio proprio la componente voyeuristica della presenza spettatoriale, la sicurezza e la distanza dello spettatore, la sua invisibilità, l'irresponsabilità o la neutralità del guardare. La riflessività può essere interpretata come un concetto che si pone in attrito rispetto al voyeurismo. Quest'ultimo vuol dire disincarnazione, distanza, irresponsabilità. La riflessività scalfisce la sicurezza da parte dell'osservatore di essere invisibile e nascosto: costretto a “guardarsi guardare” il voyeur guadagna in consapevolezza e perde in levità. Egli non è più così sicuro di essere protetto, sentendosi osservato, se non da altri, da se stesso.

⁸ È in questo senso che Michele Aaron (2007), volendo ragionare su film che mettono in relazione la vista (gli occhi) e la violenza, sceglie come testi esemplari *L'occhio che uccide* (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1960), *Gli occhi di Laura Mars* (*Eyes of Laura Mars*, Irving Kershner, 1978) e *Strange Days* (*id.*, Kathryn Bigelow, 1995).

Dei cinque sensi la vista è, assieme all'udito, un senso a distanza, distinto dai sensi a contatto (olfatto, gusto, tatto) che presuppongono una relazione diretta, una presenza fisica che unisce il *percipiens* e il *perceptum*. Il voyeurismo si costituisce proprio a partire da questa separazione tra l'oggetto osservato e la fonte pulsionale⁹. A prescindere, dunque, dal tipo di contenuto che essa veicola.

Il voyeur ha molta cura di mantenere uno scarto, uno spazio vuoto, tra l'oggetto e l'occhio, l'oggetto e il proprio corpo: il suo sguardo blocca l'oggetto a giusta distanza [...]. Il voyeur mette in scena nello spazio la spaccatura che lo separa per sempre dall'oggetto, mette in scena la sua stessa insoddisfazione (che è esattamente ciò di cui ha bisogno come voyeur) e quindi anche la sua 'soddisfazione', per quel tanto che essa è di tipo propriamente voyeurista. [...] Se è vero che ogni desiderio si basa sull'inseguimento infinito del suo oggetto assente, il desiderio voyeurista, insieme al sadismo in certe sue forme, è il solo che, per il suo principio di distanza, procede a una evocazione simbolica e spaziale di questa frattura fondamentale (Metz, 1977, p. 64).

Il regime scopico di tipo cinematografico, costruito proprio – spiega Christian Metz – sull'assenza fisica dell'oggetto della visione, asseconda nel migliore dei modi un rapporto di tipo voyeuristico tra spettatore e film. Lo spettatore può abbandonarsi al guardare, sicuro di non poter essere chiamato in causa dall'oggetto della sua visione. La passione di percepire può quindi dispiegarsi.

Secondo la concezione di Metz, la struttura che regge il rapporto voyeuristico prevede che l'oggetto della visione sia d'accordo, che esso sia quindi esibizionista. La relazione voyeuristica si basa su una convenzione (“una sorta di *finzione*”, p. 66) tra l'occhio desiderante e l'oggetto della visione. L'accordo – a teatro, o nello spogliarello – costituisce la base stessa dell'esibizione. La parte che si mostra sta al gioco: accetta di collocarsi all'interno di un dispositivo la cui componente complementare è lo spettatore voyeurista.

⁹ Sulla protezione fornita dalla distanza (fisica o simbolica), che garantisce allo spettatore una posizione di sicurezza, cfr. il saggio di Hans Blumenberg *Naufragio con spettatore*, un lungo commento a un passaggio del *De rerum natura* di Lucrezio in cui il poeta descrive un uomo che, da riva, osserva con curiosità attenta il naufragio di una nave al largo nel mare: “Bello, quando sul mare si scontrano i venti / e la cupa vastità delle acque si turba, / guardare da terra il naufragio lontano: / non ti rallegra lo spettacolo dell'altrui rovina, / ma la distanza da una simile sorte” (trad. it. di Enzo Cetrangolo, Firenze, Sansoni, 1969, p. 73). Il piacere dello spettatore del naufragio deriva dunque secondo Lucrezio proprio dalla distanza dall'evento, dalla separazione dal pericolo e dalla conseguente percezione della propria sicurezza.

Il voyeurismo cinematografico deve però necessariamente fare a meno di ogni segno esplicito di consenso da parte dell'oggetto: “Nel cinema, l'attore era presente quando non lo era lo spettatore (ripresa), e lo spettatore è presente quando l'attore non lo è più (proiezione): appuntamento mancato del voyeurista e dell'esibizionista” (p. 67). In ragione dell'assenza di colui che si mostra, viene quindi a mancare una formalizzazione esplicita dell'accordo tra voyeur ed esibizionista. La scopofilia cinematografica si trova tuttavia allo stesso tempo a risultare ammissibile in virtù di una semplice evidenza, della sua istituzionalizzazione. L'autorizzazione mancante dell'oggetto della visione è sostituita da una pratica che ne sancisce la legittimazione.

L'impossibilità di avere garanzie sull'effettiva volontà di partecipazione (che viene data per sottintesa) dell'oggetto dello sguardo produce tuttavia, secondo Metz, la conseguenza di insinuare una traccia di sadismo in ogni tipo di visione cinematografica.

Se il voyeurismo si basa su di un assenso (“è questa, ipocrita o meno, l'estrema difesa di cui ha bisogno il voyeurismo...”, p. 66), il sadismo si muove *contro* la volontà dell'oggetto della visione (“...fin tanto che le infiltrazioni sadiche non arrivano a rendergli necessario il rifiuto e la costrizione del soggetto”, *ibid.*). Il sadismo, secondo Metz, fa quindi sempre parte, sotto forma di “infiltrazione”, del voyeurismo. Quando queste infiltrazioni diventano preponderanti, il soggetto dello sguardo, oltre a non cercare il consenso dell'oggetto, ha bisogno del suo rifiuto o della costrizione. Anche se raramente si arriva ad esigere il diniego a mostrarsi da parte del soggetto, all'interno del regime scopico c'è sempre una componente che si dimostra disinteressata, indifferente all'effettivo accordo dell'oggetto dello sguardo. La formalizzazione dei ruoli (“io posso guardarti perché tu vuoi esibirti”) nasconde sempre l'eco di un disprezzo nei confronti dell'accordo. Come ribadisce a più riprese Metz, non esiste alcun voyeurismo esente da sadismo.

Il ragionamento di Metz si applica al dispositivo cinematografico e prescinde dai suoi contenuti, anche se il teorico francese aggiunge che, a causa della costitutiva distanza tra spettatore e oggetto della visione, il cinema è particolarmente vocato alla riproduzione di scene voyeuristiche in senso stretto, ovvero alla

rappresentazione dell'erotismo. Ci sembra tuttavia che la descrizione del funzionamento del dispositivo voyeurista si presti a essere applicata al tema dell'impatto della violenza sui corpi. Di fronte a immagini di corpi violati la componente del *consenso* dell'oggetto della visione o della sua forzatura è particolarmente importante.

Lo spunto va tuttavia complicato attraverso la riflessione successiva a Metz. Laura Mulvey, nel celebre articolo su *Screen* "Visual pleasure and narrative cinema" (1975) scrive della manipolazione del piacere visivo all'interno del regime di visibilità hollywoodiano. Il cinema americano classico propone allo spettatore un piacere voyeuristico, connotato ormai manifestamente in senso sadico, che corrisponde al piacere di uno sguardo maschile che si rivolge alla donna come a un mero oggetto. Questo schema – successivamente ripensato e complicato dalla stessa autrice (v. Mulvey, 1989) – è il pilastro su cui si poggia l'intero ambito femminista di studi sulla spettatorialità: "è solo una lieve esagerazione dire che gran parte della *film theory* e della critica femminista dell'ultimo decennio sia stata una risposta, implicita o esplicita, all'articolo di Laura Mulvey: la centralità dello sguardo, il cinema come spettacolo e narrazione, la psicoanalisi come strumento critico" (Judith Mayne, cit. in Studlar, 1988, p. 2).

Dal nostro punto di vista l'importanza di tale riflessione sta nell'elaborazione dell'elemento contrattuale che era sotteso alla teorizzazione di Metz, ovvero la stipula di un patto (implicito) con il film da parte dello spettatore, il quale dichiara la propria volontà di guardare e pretende una disponibilità a mostrarsi. La centralità del momento contrattuale induce a spostare il discorso sul regime scopico da un piano voyeurista-sadico a un piano masochista. Vediamone le ragioni.

È centrale all'interno di questi discorsi la distinzione tra sadismo e masochismo proposta da Gilles Deleuze ne *Il freddo e il crudele* (1967), dove il filosofo francese riflette sulla distanza concettuale tra i due termini, sulla loro non-complementarietà, sulla scissione dell'entità "sadosochista" e sulla distanza tra i due autori, D.-A.-F. De Sade e Leopold von Sacher-Masoch. "L'entità sadosochista non fu inventata da Freud; la si trova in Krafft-Ebing, in Havelock Ellis, in Feré. Tutti i memorialisti e tutti i medici hanno presentato lo strano

rapporto tra il piacere di fare il male e il piacere di subirlo” (p. 42). Il masochismo dei personaggi di Sade (che vanno in cerca essi stessi di punizioni e afflizioni) e il sadismo dei personaggi di Masoch sembrerebbe confermare la necessità della crisi. A un'analisi più approfondita si scopre tuttavia che il “masochismo” di cui va in cerca il personaggio sadico serve esclusivamente a sancire il suo definitivo trionfo, la sua superiorità rispetto a qualsiasi tipo di offesa: “i dolori che gli vengono inflitti rappresentano gli ultimi piaceri, e non perché verrebbero ad appagare un bisogno di espiatione o un sentimento di colpa, ma al contrario perché lo confermano in una potenza inalienabile e in una certezza suprema” (p. 43). Così, anche il presunto sadismo degli eroi di Sacher-Masoch è da ritenersi soltanto il frutto di una redenzione: “a forza di espiare, e di soddisfare un bisogno di espiare, l'eroe masochista si permette infine ciò che le punizioni erano tenute a impedirgli” (pp. 42-43).

Anche se il senso comune e la pratica sado-masochistica¹⁰ sembrerebbe spingere il masochista tra le braccia del sadico, in realtà l'incontro tra i due è impossibile: un autentico sadico non accetta una vittima masochista; e nemmeno il masochista un carnefice realmente sadico. L'attore sadico e l'attore masochista non frequentano quindi lo stesso palcoscenico, ma due teatri diversi: “Ogni persona di una perversione ha bisogno soltanto dell'elemento della stessa perversione, e non di una persona dell'altra perversione” (p. 46):

se la donna carnefice nel masochismo non può essere sadica, è proprio perché è *nel* masochismo, perché è parte integrante della situazione masochista, elemento realizzato del fantasma masochista: ella appartiene al masochismo. Non in quanto avrebbe gli stessi gusti della vittima, ma perché possiede quel 'sadismo' assente nel sadico che è come il doppio o l'immagine riflessa del masochista. La stessa cosa va detta del sadismo: se la vittima non può essere masochista, non è semplicemente perché il libertino sarebbe contrariato se ella provasse piacere, ma perché la vittima del sadico appartiene interamente al sadismo, è parte integrante della situazione. [...] Associare sadismo e masochismo significa astrarre due

10 Ad esempio Wikipedia (< en.wikipedia.org >) non prevede voci distinte per il Sadismo e il Masochismo ma rinvia per entrambe alla pagina “Sadomasochismo”. La pratica sadomasochista si trova spesso descritta dalla formula abbreviata SM (o S&M o S/M) o allargata nel nome composito che comprende comportamenti ritenuti apparentabili, ovvero BDSM: Bondage/Disciplina-Dominazione/Sottomissione-Sadismo/Masochismo. La pratica sadomasochista prevede luoghi e modalità d'incontro del tutto legali, normati da una precisa serie di regole contrattuali (v. Ayzad, 2009).

entità, porre il sadico indipendentemente dal suo mondo, il masochista indipendentemente dal suo, e ritenere scontato che queste due astrazioni si combinino, se private della loro *Umwelt*, della loro carne e del loro sangue (p. 45).

Sulla scia di questo importante chiarimento teorico, nel suo influente volume *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic* (1988), Gaylyn Studlar sostiene che se il concetto di sadismo si pone – come comunemente accettato – in opposizione alla complicità, esso non può essere adottato per caratterizzare la spettatorialità. Il sadismo è identificato dall'involontarietà della vittima, e non si può certo affermare che lo spettatore cinematografico intrattenga con l'oggetto della visione (con il personaggio, con l'attore, con la narrazione) una relazione di questo tipo. Come sintetizza Aaron (2007, p. 90), “anche se i film, specialmente quelli che fanno perno sulla violenza gratuita, contengano spesso figure di cattivi che fanno poco altro se non torturare e uccidere, tali personaggi, anche se non non sono essi stessi masochisti, sono in ogni caso 'puri elementi del masochismo' (Deleuze)”. Studlar propone dunque di spostare ogni discorso sulla spettatorialità, per sua natura contrattuale, dal palcoscenico sadico a quello masochista.

Il piacere cinematografico si basa dunque su regole contrattuali che sono implicite nell'istituzionalizzazione del medium e nelle forme del dispositivo. La relazione viene definita dalla presenza di un masochista (lo spettatore) che si pone come vittima e cerca la disponibilità di un carnefice. Se lo spettatore assume la parte del masochista, il ruolo giocato dal cinema è dunque quello del *masochizzante* (se si segue la definizione di Deleuze, 1967, p. 46), oppure dello *pseudo-sadico* (secondo la denominazione dello psicanalista Victor Smirnoff, cit. in Aaron, 2007, p. 61). “Il cinema non è un'istituzione sadica ma preminentemente contrattuale, basata sulla promessa di certi piaceri” (Studlar, 1988, p. 182). La spettatorialità cinematografica non viene descritta sotto il profilo del sadismo proprio per motivo della complicità, della natura contrattuale, del patto che si viene a instaurare tra spettatore e testo, così come avviene tra il masochista e lo pseudo-sadico. Questa relazione è fondata sull'appagamento dei bisogni del masochista, sul suo piacere di soffrire, evidenziato in modo particolare dei generi cinematografici che

producono conseguenze dirette sul corpo dello spettatore – le lacrime del melodramma, il tremito del thriller, le grida dell'horror (v. Williams, 1989).

In tutti i casi in cui uno spettatore sceglie di porsi davanti a uno schermo: il consenso della “vittima” masochistica è dunque decisivo. Lo spettatore, accettando la finzione, accetta anche, eventualmente, la sua immoralità o perversione: “Le fondamentali vicissitudini della spettatorialità appaiono inseparabilmente collegati al primario 'piacere dello spiacevole' [pleasure of unpleasure]” (Studlar, 1988, p. 193).

Così inteso, l'importanza del masochismo per la teoria psicoanalitica del cinema si estende oltre la lettura di singoli film, *corpora* o generi per applicarsi al piacere cinematografico nel suo complesso. Il piacere masochistico si configurerebbe quindi al di là del contenuto violento. Il prototipo del film masochista (o, meglio, masochizzante), una sorta di film masochista al quadrato, è per Aaron (2007) il melodramma *Lettera da una sconosciuta* (*Letter from an Unknown Woman*, Max Ophüls, 1948), in cui lo spettatore in cerca di sofferenza è portato a identificarsi con una protagonista che manifesta una personalità dai tratti indubbiamente masochisti. Diversamente dal sadismo, il masochismo è un piacere culturalmente riconosciuto e culturalmente performato, che suscita un notevole sentimento di indulgenza.

Applicando queste acquisizioni alla tematica più specifica delle immagini del corpo violato, il ruolo dello spettatore cinematografico che si pone davanti ad esse va interpretato come quello di un soggetto (masochista) che soffre ricavando in cambio un qualche tipo di piacere da questa sofferenza. Aaron (2007) in questo senso definisce la figura del “sadico” (il serial killer, lo stupratore) che compare nei film di genere dove la violenza è esplicita e gratuita un (deleuziano) “puro elemento del masochismo”, e quindi uno pseudo-sadico; è in relazione ad esso che lo spettatore assume il ruolo masochistico che questa costruzione gli assegna.

Rispetto al cinema sadiano e alla formulazione del nostro oggetto di studio, ci sembra di dover considerare e trattenere entrambe le concettualizzazioni brevemente esposte sul sadismo e sul masochismo del piacere cinematografico, poiché ambedue utili al nostro tentativo di definire, di fronte al corpo violato, le

tipologie di posizione spettatoriale che sviluppiamo qui sotto dando seguito alle diverse indicazioni raccolte in ambito teorico.

1.4. Posizioni spettatoriali

Sulla posizione *masochista* abbiamo appena concentrato la nostra attenzione. Si parla qui di uno spettatore che desidera provare dolore per ricavarne qualche tipo di piacere. Di fronte a un testo che assume dunque il ruolo dello pseudo-sadico, lo spettatore masochista può trovare piacere nelle lacrime o nell'abbandono al sentimento della paura. Non sono certo solo i rifugi del cinema di genere a fornire ospitalità allo spettatore masochista, che può evidentemente accostare con la stessa predisposizione anche film d'autore o documentari la cui sofferta fruizione può generare compassione, emozione e spavento, così come fornire (dolorose) conoscenze e informazioni o spingere all'azione.

Nelle situazioni in cui manca o si rompe il patto masochistico, quando lo spettatore è indifferente all'assenso del corpo (violato) rappresentato, ci sembra che non rimanga altra scelta se non quella di recuperare la possibilità di una relazione con il testo a tutti gli effetti *sadica*. L'esempio più immediato è costituito dallo spettatore dei (presunti) *snuff movies* o dei *mondo movies*: in particolare nel primo caso, a costituire l'attrazione del film e a procurare eccitazione nello spettatore è proprio la resistenza dell'oggetto della visione a prendervi parte¹¹. Questa posizione spettatoriale di tipo sadico è certamente minoritaria: “ben pochi hanno voglia di identificarsi con un voyeur, soprattutto quando filma una scena di agonia o linciaggio” (Jullier, 1997, p. 125)¹².

La terza tipologia che vogliamo proporre è quella dello spettatore *ludico*. Questo soggetto non trova piacere nel subire su di sé il pseudo-sadismo del film

11 Con riferimento alle pratiche di diffusione di video o fotografie in cui sono ritratti, a loro insaputa, individui o gruppi in situazioni generalmente intime o private, Lauren Langman (2004, p. 209 e ss.) parla di “sguardo intrusivo”. Questo specifico tipo di sguardo, strettamente voyeurista, è di certo parente di quello sadico appena delineato.

12 Si pone sulla stessa falsariga anche lo psicologo sociale Dolf Zillmann (1998, p. 195): “Assumiamo la posizione non-ortodossa che la soddisfazione della curiosità nei confronti della violenza, anche nella sua forma estrema di curiosità morbosa, generalmente non dà luogo a reazioni piacevoli. Se si escludono i sadici, che potrebbero provare piacere nel vedere, ad esempio, lo smembramento di una persona, un'esposizione a scene di violenza distruttiva che sia guidata meramente dalla curiosità induce stress e apprensioni paurose”.

(spettatore masochista) né cerca una rottura del patto tra voyeur ed esibizionista (spettatore sadico). Il suo rapporto con il tema della violenza è invece inserito in un contesto di completo distacco: la violenza della finzione viene considerata esclusivamente all'interno del suo quadro enunciativo. Con essa si intrattiene dunque un rapporto ludico o ironico¹³. Si inserisce in questa posizione il tipico spettatore del cinema horror – giovane, maschio, disincantato (cfr. Zillmann, 1998).

Per richiamare la tipologia tratteggiata da Agostino, una quarta categoria può essere costituita da uno spettatore *curioso*, che si avvicina alle immagini del corpo violato in cerca di sensazioni fresche che colpiscano il suo occhio. In relazione ai contesti dello sport e del tifo, questa pulsione viene definita dai sociologi Elias e Dunning (1986) “ricerca di eccitazione all'interno di una società non-eccitante”.

Il quinto e ultimo tipo potrebbe essere denominato – raccogliendo uno spunto di Jacques Rancière (2008) che parla di “*image pensive*” – spettatore *meditativo*. La presenza di forti elementi riflessivi all'interno del testo spinge tendenzialmente lo spettatore a collocarsi in questa posizione. Si può infatti decidere di affrontare la visione del corpo violato per ragionare sul tema stesso della violenza e della sua rappresentazione. Il lavoro che lo spettatore può e deve fare in relazione a quella che Rancière definisce “immagine intollerabile” è proprio reagire all'insensibilità che rischia di provocare il flusso continuo di immagini di corpi sofferenti proveniente dagli schermi. La prescrizione, per lo spettatore meditativo, consiste quindi nell'inserire l'immagine all'interno di un discorso più ampio, di un dispositivo della visibilità: “il problema non è sapere se bisogna o no realizzare e guardare tali immagini ma in seno a quale dispositivo sensibile lo si fa” (p. 110).

Queste posizioni spettatoriali sono quindi di volta in volta definite dall'incontro tra spettatore e testo. Si può ipotizzare, riprendendo le formule di Stuart Hall (1973), che di fronte a un testo che propone un certo tipo di codifica, la decodifica dello spettatore possa essere dominante (il soggetto accetta quindi il tipo di proposta

13 Cfr. le considerazioni di Jullier (1997, p. 128) sul cinema post-moderno: “Quando lo spettacolo della morte era totalmente a carico dello spettatore della *Corazzata Potemkin*, quando doveva egli stesso farsene un'idea *con la mediazione* degli occhiali imbrattati di sangue della testimone, l'immagine mentale che nasceva in lui era la *stessa* del ricordo che avrebbe potuto avere se avesse realmente assistito allo spettacolo del massacro. Sopprimendo *l'Altro* mediatore, il cinema postmoderno obbliga lo spettatore a sperimentare una ricezione sul piano ludico”.

che gli viene rivolta dal testo), oppositiva (rifiuta la proposta del testo e assume una posizione spettatoriale opposta) oppure mediata (si allinea ad alcuni tratti dell'*encoding* rifiutandone altri). Un testo può pensare di proporsi ad uno spettatore masochista e invece trovarsi di fronte uno spettatore sadico (o viceversa); creare i presupposti per una visione meditativa e invece trovare nello spettatore una semplice curiosità; cercare uno spettatore ludico e trovarne uno masochista; e così via.

Le cinque tipologie sopra delineate non sono naturalmente né esaustive né mutualmente esclusive, e difficilmente sottoponibili a una verifica empirica:

Lo spettatore sarà incline a regolare e a esprimere sentimenti all'interno del rango di “ciò che ci si aspetta” in risposta a una data scena. [...] Gli spettatori sentiranno che è loro richiesta una risposta-espressione normale, a prescindere dalla loro risposta interiore alla scena. Se gli spettatori ritengono che i loro sentimenti interiori rispetto a una scena siano abnormi (ad esempio nel caso in cui uno spettatore provi piacere mentre è testimone di una sofferenza), una sensazione di vergogna può indurli a manifestare, contro il loro stesso senso del piacere, una gamma di affetti più normativa (coinvolgimento, pietà, dolore) (Cartwright, 2008, p. 231).

È proprio su tali questioni – la definizione di ciò che è normativo e ciò che non lo è all'interno del regime scopico – che il cinema sadiano consuma chilometri di pellicola. Nella nostra analisi proveremo di volta in volta a trovare una collocazione per le diverse posizioni spettatoriali qui delineate, che non sono certo fisse, ma conoscono necessariamente vari spostamenti anche all'interno dello stesso testo. Il filo tematico della presenza cinematografica di Sade saprà mettere al centro dell'attenzione proprio gli elementi dello sguardo e della spettatorialità su cui ci siamo focalizzati in questo capitolo.

CAPITOLO 2.

TABLEAUX. CONFIGURAZIONI DELLO SGUARDO NELL'OPERA DI SADE

Se nel capitolo precedente abbiamo analizzato diverse declinazioni e tipologie della relazione tra spettatore cinematografico e spettacolo della violenza, in questo vogliamo concentrarci sui dispositivi della visione che emergono nell'opera di D.-A.-F. De Sade, all'interno della quale il corpo violato è elemento di continuo richiamo per lo sguardo del libertino. Il piacere fornito dalla vista entra tuttavia in concorrenza con quello procurato dagli altri sensi, che sembrano garantire maggiori possibilità di aggancio all'inesausto desiderio degli eroi sadiani, applicare ai quali la qualifica di “voyeur” appare perciò quantomeno riduttivo.

2.1. Le figure dell'immaginazione

“Quanto mi offrite è soltanto bello, ciò che invento è sublime” (*Juliette*, vol. 1, p. 373).

Il ruolo svolto dalle quattro narratrici delle *120 giornate di Sodoma* rivela la peculiarità della concezione sadiana di piacere. La sala del castello di Silling mette letteralmente le narratrici – e metaforicamente, suggerisce Barthes (1971, p. 134), la Parola – su un trono. Dominato dal racconto, lo spazio si trasforma in un teatro che fornisce occasione non solo di *mimesis* ma anche di *praxis*: le passioni, le pratiche fisiche dei libertini si legano indissolubilmente all'estasi

dell'immaginazione, al piacere mimetico cui i signori sono indotti dalla condizione di uditori dei racconti delle attrici. Sono le storie a eccitare la fantasia, a creare nella mente dei libertini lo stimolo da soddisfare nel contatto con le vittime.

In diversi punti della sua opera Sade ribadisce che l'immaginazione vale più dell'esperienza, che ciò che si trova nella natura è solo un simulacro rispetto a quel che può produrre la mente quando essa viene lasciata correre libera¹. L'esaltazione dell'immaginazione – “quasi [...] la parola sadiana per *linguaggio*” (Barthes, 1971, p. 20) – ribadisce la sovranità assoluta della mente libertina, che non dipende da nessun elemento esterno per la ricerca del proprio piacere².

Manifestazione di un potere interiore assoluto e incontenibile, l'immaginazione si presenta come un criterio di elitismo che distingue l'eroe sadiano da quello che Georges Bataille (1957b, p. 169) definisce l'“uomo normale”. L'immaginazione del libertino è superiore a quella ordinaria sia perché riconosce in se stessa la fonte del piacere del soggetto sia perché è capace di adeguare qualsiasi realtà alla propria volontà e interpretazione. Come racconta padre Clément ne *La nuova Justine*, per il libertino l'immaginazione è uno specchio deformante, un'ottica attraverso la quale può appropriarsi a piacimento, rileggendolo e rimodulandolo, del mondo che lo circonda. Ciò che appare brutto, eccentrico, sbagliato, immorale, disgustoso o perverso per l'uomo normale, passando attraverso il filtro di un'immaginazione superiore diventa meraviglioso e eccitante³.

1 Un rapido esempio da *La nuova Justine* (vol. 2, p. 194): “Lasciando tutto all'immaginazione, l'eccitamento è stato maggiore”.

2 In tali rivendicazioni si percepisce naturalmente la voce di uno scrittore costretto per ventisette anni in prigione, ma la loro caparbietà e insistenza (anche al di là dei periodi di detenzione) non permette di ricondurle a una motivazione solamente biografica o psicologica.

3 La pur lunga citazione merita forse di essere riportata in nota: “Gli oggetti hanno valore ai nostri occhi unicamente e in proporzione a quello che vi mette l'immaginazione: è dunque assai possibile [...] che non soltanto le cose più stravaganti ma anche le più vili e orrende, possano agire su noi assai sensibilmente. L'immaginazione dell'uomo è una facoltà della sua mente, in cui, tramite l'organo dei sensi, vengono rappresentati, modificati gli oggetti, e quindi formati i pensieri, in base alla prima impressione di quegli oggetti. Ma l'immaginazione, essa stessa risultato del tipo di organizzazione di cui è dotato l'uomo, adotta gli oggetti ricevuti in questo o quel modo, e crea quindi i pensieri in base agli effetti prodotti dall'urto degli oggetti percepiti. [...] Non hai mai visto, Justine, degli specchi di forme diverse? alcuni rimpiccioliscono gli oggetti, altri li ingrandiscono, questi li rendono brutti, quelli bellissimi. Ora, non credi che, se ognuno di quegli specchi unisse la facoltà creatrice a quella oggettiva, darebbe dello stesso uomo che si specchiasse in esso un'immagine totalmente diversa? e tale immagine non sarebbe secondo il modo con il quale lo specchio ha visto l'oggetto? Se alle due facoltà che abbiamo attribuito allo specchio, sommassimo quella della sensibilità, non avrebbe esso per quest'uomo, visto in tale o tal'altra maniera, la specie di sentimento che gli sarebbe possibile concepire in

Davanti a Padre Clément Justine mantiene il solito contegno di chi insiste a non capire. Justine non è all'altezza della vertigine della filosofia libertina. La sua principale funzione diegetica come personaggio è di rappresentare la prospettiva limitata dell'essere umano senza immaginazione, costretto a scontrarsi con la forza imperiosa di energie fisiche e mentali al di fuori della sua portata.

Di fronte alla potenza dell'immaginazione la scrittura stessa si pone come ostacolo. Sono frequenti i momenti in cui Sade riflette sull'inadeguatezza del piano dell'espressione, incapace di tradurre le sue visioni. Il passaggio dall'immaginazione alla parola finisce per dimostrare quanto limitata sia la seconda rispetto alla prima. Oltre al narratore, anche i personaggi di Sade denunciano la medesima impotenza a rendere l'idea di ciò che vedono o hanno visto, di ciò che provano o hanno provato. Il flusso libidinale oltrepassa in ogni caso le capacità del dire.

Non si tratta tuttavia di sancire solamente le difficoltà della scrittura. Anche la comunicazione per immagini viene convocata, per essere bocciata, all'esame dell'immaginazione sadiana. Il passaggio chiave a questo riguardo è contenuto in *Juliette*, dove, di fronte a uno dei *tableaux vivants* che i libertini si apprestano a progettare, la protagonista del romanzo esclama:

Ah! Qui sarebbe stato necessario un illustratore, per trasmettere alla posterità questo quadro voluttuoso e divino; ma la lussuria, che troppo rapidamente colmò i nostri attori, non avrebbe forse concesso all'artista il tempo di coglierla. Non è facile per l'arte che non ha movimento realizzare un'azione di cui il movimento costituisce l'anima, ed ecco ciò che fa dell'illustrazione l'arte più difficile e ingrata (vol. 1, p. 183, *traduzione modificata*).

Secondo Juliette, quindi, la pittura possiede dei requisiti (la capacità di visualizzare i quadri composti dai libertini) che la narrazione scritta non può

base al tipo di soggetto che esso ha percepito? Lo specchio che lo avrà visto brutto lo odierà; quello che lo ha visto bello lo amerà; e tuttavia si tratterebbe dello stesso individuo. Tale è l'immaginazione dell'uomo, Justine: il medesimo oggetto si presenta sotto tante forme quanti sono i differenti modi; e, secondo l'effetto ricevuto dall'immaginazione, e non ha importanza quale sia l'oggetto, essa è spinta ad amarlo o ad odiarlo. [...] Non è assolutamente strano, quindi, che ciò che piace agli uni possa spiacere agli altri e, reversibilmente, che la cosa più straordinaria e la cosa più mostruosa trovi i suoi adepti” (*La nuova Justine*, vol. 1, pp. 258-259, *traduzione modificata*).

restituire, ma in compenso perde la caratteristica fondamentale del movimento (l'“anima” dell'azione) che il romanzo sa conferire alle scene⁴.

Se tanto il linguaggio scritto quanto l'immagine appaiono inadeguati a restituire la potenza delle visioni che popolano la mente di Sade, una prima strategia per uscire dall'*impasse* è tentare di combinare i due linguaggi: è lo stesso linguaggio scritto che deve farsi immagine, quadro, *tableau*: “Il gruppo sadiano frequente è un oggetto pittorico o scultoreo: il discorso coglie le figure di lussuria non solo disposte, architettate, ma soprattutto, fissate, inquadrare, illuminate; le tratta da *tableaux vivants*” (Barthes, 1971, p. 141).

Con il termine “*tableaux*” (“quadri”, “figure”, “scene”, “spettacoli”) vengono denominati in Sade dei raggruppamenti di persone che praticano atti voluttuosi o si dispongono collettivamente per la soddisfazione di una passione. Proponendosi di dare una connotazione plastica e figurativa alle scene erotiche, il *tableau* si basa sull'iscrizione del corpo all'interno dello spazio dello sguardo e su una configurazione architettonica nella disposizione dei corpi: “i gruppi erotici sadiani, con i loro corpi portanti, le loro verticali, le aggiunte e le loro articolazioni si dispongono spazialmente attraverso una rete di metafore che trasmutano le loro parti in elementi di fortificazione o di architettura sacra” (Kozul, 2005, p. 44).

Alla base della concezione dei *tableaux* vi è la teorizzazione teatrale di Denis Diderot (v. Champarnaud, 1992) per la quale, in una rappresentazione equilibrata e ben concepita, ogni scena si può fermare e fissare in un quadro⁵. Secondo la definizione dello stesso Diderot (cit. in Champarnaud, 1992, p. 111), “una disposizione di personaggi sulla scena così naturale e così vera che, resa fedelmente da un pittore, mi piacerebbe sulla tela, è un *tableau*”. Oltre al teatro anche il romanzo, cercando il piacere estetico “in una certa forma di immobilità pitturale” (*ibid.*), può fare riferimento a questa teoria estetica.

Alcuni esempi di *tableaux* sadiani:

4 Avremo modo di approfondire quest'aspetto, ma è già il caso di rilevare come, in questo senso, il cinema, arte delle immagini in movimento, sembrerebbe costituire la forma espressiva ideale per rispondere alle richieste di Juliette.

5 Sade possedeva nella sua biblioteca privata le *Oeuvres de Théâtre de M. Diderot, avec un Discours sur la poésie dramatique* (v. Kozul, 2005, p. 78).

A seguito delle mie cure, le ragazze fanno tornare in tiro gli uomini e io vengo fottuto ancora due volte da ognuno. Faccio passare il cazzo in ogni culo, sistemo diversi quadri [*tableaux*], e Caterina si tocca mentre mi guarda (*Juliette*, vol 2, p. 189, *traduzione modificata*).

“Che gruppo delizioso!” dice la squaldrina presentando il suo didietro a un quinto personaggio. “Tieni, amico, eccoti il culo, uniamoci al *tableau*, formiamo uno dei suoi episodi” (*Juliette*, vol. 2, p. 294, *traduzione modificata*).

Mi sembra che ci debbano entrare due o tre cazzi in più nel *tableau* che disponete (cit. in Champarnaud, 1992, p. 115).

“Andiamo bene così, Dolmancé?” DOLMANCÉ: “Augustin si volti un po' a destra, non vedo abbastanza il culo, si pieghi in avanti: voglio vedere il buco” (*La filosofia nel boudoir*, p. 235).

“Ma manca qualcosa al quadro [*tableau*]: Rosalie, monta Marthe, e mettili in modo che possa manipolare insieme i vostri due culi”. Per un attimo il quadro [*tableau*] resta fisso. Ma Rodin aveva troppi desideri, troppa immaginazione per non variarlo prontamente. Ed ecco come si sistemano (*La nuova Justine*, vol. 1, p. 133, *traduzione modificata*).

Attraverso i *tableaux* il corso della narrazione sadiana viene dirottato, immobilizzato: le figure intervengono a interrompere la logica discorsiva per “disegnare” un quadro. Si assiste a un passaggio continuo dal racconto a forme di didascalia che fermano la narrazione per svolgere una funzione pittorica. Permettendo una cristallizzazione, una brevissima pausa contemplativa, tale fissità sembra un requisito indispensabile al godimento libertino:

Una volta che la composizione è equilibrata e fissata, il *tableau* permette al personaggio di arretrare per vedere, di testimoniare di una fase della messa in scena del proprio fantasma. In questo movimento dove indietreggia per vedere e vedersi, il soggetto è doppiamente presente: il desiderio appare come un surplus dell'essere. La fissazione sull'immagine, sia nel senso psicologico sia statico della parola, e la sua iscrizione narrativa permettono l'articolazione della coscienza e del godimento, della riflessione e della sensazione. Il *tableau* iscrive il fantasma sulla scena e sottomette alle sue leggi gli elementi di realtà che essa contiene. In Sade non si tratta più della teatralità di fare scendere il fantasma nel paese della realtà ma di promuovere quest'ultima sottomettendola all'impero del fantasma (Kozul, 2005, pp. 193-194).

Il movimento narrativo che, dopo l'attimo di contemplazione, sblocca la fissità del *tableau* riattiva la dinamica del desiderio e costringe il quadro a variare e la scena ad assumere la forma di una *suite* di figure: “Non si immagina con quale leggerezza... con quale rapidità si eseguivano tutte le varianti della scena: non dovevamo aspettare un minuto. Sotto le nostre bocche, le fiche, i cazzi, i culi si succedevano tanto prontamente quanto il desiderio” (*Juliette*, vol. 2, p. 150, *traduzione modificata*).

Per permettere alla narrazione di specificare tutte le possibili percezioni provate dai corpi, è richiesto un principio d'ordine che ne sorregga la base. Il *tableau* viene disposto, organizzato e variato all'interno di un regime rigoroso, razionale rispetto allo scopo. È l'ordine a sorreggere il movimento. L'edificazione estetica è pianificata e diretta, non lasciata all'arbitrio di un'improvvisazione casuale.

La funzione del mantenimento dell'ordine è spesso svolta da uno dei protagonisti dei romanzi, che svolge il compito del regista teatrale. Questo ruolo è evidenziato in modo particolare ne *La filosofia nel boudoir*, dove Dolmancé assume allo stesso tempo l'incarico dell'educatore sessuale, dell'istruttore filosofico e del *metteur en scène*. La necessità di tale mansione, del disciplinamento del gesto, è esplicitamente riconosciuta dai protagonisti dei romanzi. La signora di Saint-Ange (*La filosofia nel boudoir*, p. 90) esclama: “Mettiamo, vi prego, un po' d'ordine in queste orge, ci vuole, anche nel delitto e nell'infamia”; Delbène (*Juliette*, vol. 1, p. 53): “Mettiamo ordine ai nostri piaceri, che non se ne gioisce che fissandoli”. La regia calibrata e la regolamentazione (come insegnano i numerosi regolamenti libertini, a partire dal più famoso, contenuto nelle *120 giornate di Sodoma*) sono condizioni indispensabili per il piacere.

L'esatta concatenazione dei quadri erotici trasmette l'“energia visuale” (Sauvage, 2007, p. 11) del testo pornografico anche grazie a strumenti ottici che mettono costantemente in scena lo sguardo dei personaggi e il loro punto di vista sui *tableaux*. Per facilitare e allo stesso tempo complicare il gioco riflessivo, gli spazi sadiani prevedono la presenza di specchi attraverso i quali i libertini possono vedere inquadrati in una rifrazione esterna se stessi, il quadro nel suo complesso, oppure dei particolari che non sarebbero visibili senza l'utilizzo di dispositivi ottici. Amplificando gli effetti spettacolari della composizione, la godibilità della

scena diventa totale. Un dialogo da *La filosofia nel boudoir* (p. 47, traduzione modificata) spiega in modo didattico all'inesperta Eugénie questa funzione:

EUGÉNIE: Mio Dio! che deliziosa nicchia! Ma perché tutti questi specchi?

SIGNORA DI SAINT-ANGE: Perché, ripetendo i gesti in mille prospettive diverse, moltiplicano all'infinito gli stessi piaceri agli occhi di chi li gusta su questa ottomana. Nessuna parte dei corpi in questo modo può rimanere nascosta: bisogna che tutto sia in vista; sono altrettanti gruppi raccolti intorno a coloro che l'amore unisce, altrettanti imitatori dei loro piaceri, altrettanti quadri deliziosi, di cui la loro lubricità si inebria e che servono per completarla.

EUGÉNIE: Che invenzione deliziosa!

Le parole d'ordine sono moltiplicazione (dei punti di vista e dei raggruppamenti di corpi) e onnivisibilità (Hénaff, 1978, p. 129). Gli eroi sadiani dimostrano di essere dei bulimici della visione, ansiosi di vedere tutto e di trovare nelle immagini nuove motivazioni per la loro lussuria. La riflessività serve inoltre a riprodurre quadri nel quadro, a inserire nella rappresentazione ricercati effetti di *mise en abyme*:

Parallelamente alla sovrapposizione dei livelli di rappresentazione (enunciazione del progetto o del modello da seguire, esecuzione o imitazione – immediata o differita –, rendiconto) si mette in opera una *mise en abyme* delle passioni. La *Nouvelle Justine* gioca, come *Le centoventi giornate di Sodoma*, su questo effetto di imbottigliamento e di moltiplicazione grazie alla presenza di specchi e di altri soggetti di arredamento che stabiliscono dei legami tra il dire e il fare, tra il fare e la ripetizione del fare (Sauvage, 2007, p. 90).

Il libertino – cui piace porsi al centro del salone, “condurre la sua orgia in mezzo ai riflessi” (Barthes, 1971, p. 126) – ha dunque a disposizione sia la visione diretta del *tableau* sia la riproduzione che gli forniscono gli specchi. Si viene a creare “una sorta di cubismo” (Champarnaud, 1992, p. 120): l'immagine è vista sotto tutti gli angoli, simultaneamente. “Il dispositivo mira [...] a rendere lo spazio assolutamente circolare nell'onnivisibilità, a garantire la chiusura della scena e il suo dominio da parte dell'occhio libertino” (Hénaff, 1978, p. 129). Il cerchio, che prevede il corpo di una vittima posta al centro con i libertini che vi si dispongono

attorno, si afferma inoltre come una figura sadiana ricorrente. Esso dimostra simbolicamente la coesione della sfera libertina e delimita precisamente lo spazio dell'interazione, distinguendo tra ciò che è interno al loro circolo e ciò che rimane al di fuori.

Quali sostituti testuali di descrizioni iconiche, i *tableaux* si presentano come una proposta di lettura, un modo per rendere leggibile il desiderio. Lo scritto si appoggia al visuale per creare immediatamente una percezione nella mente del lettore. La scrittura ambisce in questo modo a realizzarsi come un “prodotto dell'immaginazione dotato dello spessore e dell'immediatezza del reale, una rappresentazione mentale [...] la cui chiarezza rivaleggi con la realtà vissuta come lo fanno il sogno o il fantasma” (Kozul, 2005, p. 27). Sade scommette in un superamento della pittura per mezzo della scrittura, considerata definitivamente come una forma espressiva superiore⁶.

Il testo originale (pubblicato nel 1797 in dieci volumi) de *La nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu suivie de l'Histoire de Juliette, sa soeur* contiene cento incisioni erotiche che ritraggono dei gruppi sessuali. Omologhe ai *tableaux* scritti, le illustrazioni si rivelano tuttavia inadeguate a confrontarsi con la vertigine della parola stampata, caratterizzate come sono dalla staticità del loro essere “in posa”: “l'immobilizzazione dei corpi dentro l'immagine asfissia il movimento nell'estetizzazione, edulcora la scena rappresentata” (Abramovici, 2001, p. 131). Fornendo poche o nessuna informazione aggiuntiva rispetto al testo, le figure restituiscono la sensazione che non ci sia “niente da vedere al di là del potente linguaggio di Sade” (Airaksinen, 1995, p. 140). I “quadri di parole” si dimostrano più evocativi delle illustrazioni, che soddisfano solamente una curiosità grafica. Le incisioni, con la loro “simbolizzazione incitativa” (Kozul, 2005, p. 191), risentono inoltre di un problema generale della comunicazione pornografica, ovvero quello di forzare l'impianto rappresentativo e il punto di vista al fine di mostrare, in modo spesso inverosimile e contraffatto, le zone erogene.

6 Felicitandosi di un passaggio contenuto in un libro (scritto dallo zio, l'Abbé De Sade, sulla loro antenata Laura amata da Petrarca), Sade, in una lettera, esalta la poesia in contrapposizione al ritratto: una “giusta gerarchia” delle arti – così si esprime Sade – pone la letteratura in una posizione di superiorità rispetto alla pittura (cit. in Roger, 1976, p. 116).

Con la loro inadeguatezza, le figure finiscono quindi per confermare la direzione verso cui si muove la scrittura sadiana: non lo sguardo di uno spettatore esteriore ma la luce interiore che Sade chiama immaginazione.

2.2. Per iscritto. Strategie sadiane

Il racconto sadiano, ponendosi in una “rivalità evidente e dichiarata con i riferimenti visuali” (Bordas, 2010, p. 122), si sforza dunque di portare all'interno del linguaggio scritto le qualità di altre arti. A essere coinvolta non è solo la pittura ma anche la drammaturgia: la narrazione ambisce a conservare il movimento proprio della scrittura per aggiungervi l'immediatezza della rappresentazione pittorica e il dinamismo del dialogo teatrale. È la stessa fedeltà alle leggi dell'immaginazione a costringere il linguaggio a superare i limiti di una forma scritta che tende a proteggere e separare, non prevedendo la possibilità di contatto diretto tra i corpi dell'enunciatore e dell'enunciatario. In contrapposizione a questo dato di fatto, Sade cerca di ricreare una sensazione di co-presenza tra scrittore e lettore avvicinandosi al modello della comunicazione orale o teatrale, che possono contare su un'immediatezza visivo-uditiva, su un'istantaneità che “non soffre l'assenza né l'attesa” (Bordas, 2010, p. 52).

La prediletta forma del dialogo è la prima risposta a questa esigenza. La seconda è costituita dalla continua iterazione dei verbi di percezione – “guarda”, “osserva”, “ascolta”, spesso all'imperativo –, e dall'uso frequente dei punti esclamativi. La scrittura di Sade è denotativa, anaforica, funzionale, figlia di “rabbia dimostrativa” (Hénaff, 1978, p. 8); procede veloce, in cerca di accumulazione, rilanciando continuamente i suoi spunti. La sua urgenza di dire “rende derisorio il lavoro stilistico” (*ibid.*). Il segno va cancellato a profitto della cosa, il significante disattivato al fine della creazione di un'evidenza. Il principio di efficienza richiesto al testo è misurato sulla base della sua capacità di presa sul corpo. Il piano dell'espressione cerca di assumere su di sé un carattere di realtà, strumentale al raggiungimento di un effetto *perlocutorio*, quello di suscitare l'eccitazione erotica del lettore.

Se questo è un tratto generico valido per la pornografia nel suo complesso, la differenza sadiana – oltre che nella natura estrema, repellente e quindi quasi sempre anti-erotica dei contenuti – sta nella volontà di incitare il lettore a lasciarsi convincere non solo dalla forza del desiderio fisico ma anche dalla proposta teorico-filosofica che gli viene rivolta dal testo. La scrittura aspira ad adeguare *nel suo complesso* l'immaginazione del lettore a quella dell'autore, che vorrà ripercuotersi tanto sui corpi dei lettori, creando una serie di effetti pratici che abbattano la distanza imposta dal testo scritto, quanto sulle loro menti (v. Warman, 2002). L'immaginazione si configura come l'origine comune del desiderio e del pensiero.

Le dissertazioni, le lunghe digressioni che punteggiano ciascuna delle opere di Sade, hanno dunque anch'esse, pur in modo diverso, un intento perlocutorio. L'autore, oltre a voler ripercuotere sul lettore una tensione fisica, a volerne mettere in moto il corpo, sente l'esigenza di convincere chi presta orecchio alle sue parole, di convertirlo alla filosofia che sta alla base del suo pensiero. Negli scritti e nei romanzi di Sade tale componente dimostrativa interrompe il corso dell'azione per dar luogo a sterminate orazioni materialiste, libertine, teologiche, anti-clericali, antropologiche, politiche... Il discorso viene inserito proprio là dove solitamente la parola tace: nei luoghi e nei momenti del godimento sessuale o in quelli in cui scoppia la violenza.

Il tempo del discorso non è sottratto al tempo del godimento, ma ne fa parte. La dissertazione “è un oggetto erotico” (Barthes, 1971, p. 133): essa – scrive Sade – “seduce”, “anima”, “sconvolge”, “elettrizza”, “infiamma”. Solo le *cattive* dissertazioni, apparentemente, tolgono spazio al godimento. Ad esempio quella del Cavaliere di Mirvel, quando prova con scarso successo a confutare un ragionamento di Dolmancé sul disprezzo per il sentimento della pietà ne *La filosofia nel boudoir*. La Signora di Saint-Ange non ha imbarazzo a dirgli: “Sì, amico mio, fottici bene, ma non tenerci sermoni” (p. 211).

Oltre a costituire un piacere in sé, la dissertazione predispone inoltre un'occasione di accrescimento energetico per il filosofo libertino. Le pause nell'azione ribadiscono il tipo di piacere di cui va in cerca l'eroe sadiano, che non è mai solo fisico ma in ogni caso anche mentale. Le due componenti, la sessualità violenta e

la riflessione, non si oppongono ma si completano: si assiste a un continuo passaggio, senza gerarchie, dalla testa al corpo e dal corpo alla testa. La capacità di immaginazione del libertino è inarrivabile non solo per quanto riguarda la configurazione dei piaceri sessuali ma anche i ragionamenti sulla natura, l'uomo, la società.

L'irrefrenabile vena oratoria del libertino segna ancor più la distanza tra l'uomo sovrano di Sade e una vittima che rimane muta. La logofilia del primo si infrange contro la logofobia della seconda (cfr. Hénaff, 1978, pp. 78 e ss.), silenziosa o balbettante di fronte alle riflessioni filosofiche dell'eroe sadiano, costretta a vivere nel continuo timore che la teoria della crudeltà si trasformi, come quasi sempre accade, in una pratica che la coinvolge. La dimostrazione si identifica così “con la perfetta solitudine e l'onnipotenza di colui che dimostra. [...] Il ragionamento non deve essere condiviso dall'ascoltatore a cui lo si rivolge più di quanto il piacere debba essere condiviso dall'oggetto dal quale lo si ricava” (Deleuze, 1967, p. 22).

Al veloce spostamento delle *suite* sadiane si sommano dunque momenti di fissazione, dei fermo-immagine; alle sequenze d'azione vengono contrapposte delle scene meditative e filosofiche; alla velocità temporale con cui viene tratteggiato il quadro complessivo sono affiancati gli innumerevoli passaggi in cui Sade si dedica ai più piccoli particolari. Una percepibile ansia di “dire tutto” rende la scrittura spasmodicamente spinta nella direzione della descrizione minuziosa e del dettaglio, evocato in modo ossessivo come fonte di piacere per i libertini, ad esempio quando il Presidente, ne *Le 120 giornate*, richiama proprio su questo una delle narratrici:

“Duclos [...], non vi era stato forse imposto di arricchire il racconto con particolari più numerosi e più dettagliati? Non possiamo giudicare se la passione di cui state narrando sia in rapporto con le tendenze e con il carattere dell'uomo, sin quando ci nasconderete ogni circostanza, mentre proprio queste minime circostanze risultano estremamente utili per ciò che ci aspettiamo dai vostri racconti e per l'eccitamento dei nostri sensi” (p. 119).

La maggior parte delle passioni hanno come premessa l'accurata descrizione dei personaggi, del contesto, delle regole di vita della comunità libertina dove esse si svolgono. Su questo presupposto si innestano altre componenti fondamentali della

scrittura sadiana: l'organizzazione combinatoria, l'accumulazione, la lista (cfr. Lasowski, 1998) e l'ossessione matematica, ovvero la necessità di contare i corpi, misurare gli organi, tenere il conto degli atti, stilare il bilancio delle operazioni...

Nelle loro descrizioni i libertini sono così precisi che sembrano avere “un compasso nell'occhio” (Hénaff, 1978, p. 35)⁷. La scrittura di Sade è anche un'aritmetica. Il godimento è nell'ordine della quantità. La precisione e la variazione delle cifre intendono aggiungere specificità laddove il racconto non produce che ripetizione. Tale volontà di esattezza costituisce inoltre un modo per rimediare alla difficoltà posta dalla vastità dell'immaginazione, dall'impossibilità di rendere con verosimiglianza le visioni che da essa provengono: la rete di cifre e geometrie serve a imbrigliarla, realizzarla, fermarla sulla carta.

All'interno dell'ordine combinatorio previsto dai riti libertini il dispiegamento di ogni scena passa attraverso quattro operazioni essenziali (Hénaff, 1978). La prima è la programmazione, quando i signori discutono i termini delle loro azioni e ne stabiliscono lo svolgimento. La seconda è l'esecuzione, il passaggio all'atto. Seguono poi le variazioni, di cui il desiderio libertino è insaziabile. Ogni minimo scarto crea differenza, “fonda la singolarità della figura ottenuta” (p. 41), stabilisce una nuova unità e permette di aumentare la somma totale delle variazioni. In particolare all'interno delle *120 giornate* le più piccole sfumature dei tratti delle passioni servono a differenziare, a circoscrivere una passione originale, a perpetuare una meccanica della mutazione. La scrittura si sforza di trovare frasi inedite per raccontare azioni apparentemente analoghe. Gesti che appaiono piatti, monotoni, iterativi sono resi vivi dalla ricerca di parole e numeri nuovi. La quarta e ultima operazione essenziale allo svolgimento della logica combinatoria sadiana prevede la fase della saturazione, che si manifesta in due sottospecie. La prima è la saturazione della scena attraverso la somma di un gran numero di personaggi coinvolti nell'azione sessuale, secondo i principi di un'estetica molto vicina a quella barocca, rivista in funzione dell'appello all'esaltazione o all'ubriachezza dei sensi e del “pan-sessualismo” (Boutoute, 1999, p. 37); la seconda specie di saturazione è quella del corpo, di cui vanno tenute impegnate o occupate tutte le

⁷ Citiamo come esempio un passaggio della *Filosofia nel boudoir* in cui Dolmancé si preoccupa di informarsi su una penetrazione in corso: “Quanto ne resta fuori, Eugénie? EUGÉNIE: Appena due pollici. DOLMANCÉ: Dunque ne ho dentro il culo undici!” (p. 126, *traduzione modificata*).

parti⁸. La strategia sadiana prevede dunque la saturazione di uno spazio attraverso un collettivo di corpi basato sulla saturazione di ogni corpo coinvolto nel collettivo: si forma un corpo-gruppo, un meccano del godimento. La saturazione coinvolge inoltre il linguaggio, ridondante, gonfio, che si fa notare per l'eccesso di sinonimi, aggettivi, predicati dell'azione.

Attraverso una scrittura che si costruisce come enfasi e violazione, Sade mira a edificare il sogno di un'"immensa negazione" (Blanchot, 1963, p. 34), di realizzare un crimine assoluto capace di ripercussioni che si protraggono oltre i confini temporali del gesto violento per continuare a colpire persino al di là dell'esistenza terrena del soggetto che lo perpetra:

"Vorrei", disse Clairwil, "trovare un crimine il cui effetto perpetuo agisca anche quando io non agirò più, in modo che non ci fosse un solo istante della mia vita in cui, anche dormendo, non fossi causa di un disordine qualunque e che questo disordine possa estendersi al punto che ne conseguirebbe una corruzione generale o uno sconvolgimento così netta che il suo effetto si prolungherebbe ancora anche al di là della mia stessa vita". (*Juliette*, vol. 1, p. 375, *traduzione modificata*).

A questa invocazione Sade, attraverso il personaggio di Juliette, trova una risposta ammirevolmente semplice: "Prova con il crimine morale al quale si perviene per iscritto" (*ibid.*). Si confronti anche questo passaggio da *La nuova Justine* (vol. 1, p. 269, *traduzione modificata*):

Come quei perversi scrittori la cui corruzione è così perniciosa, così attiva, che non hanno per scopo, stampando i loro orrendi sistemi, che estendere al di là della loro stessa vita la somma dei loro crimini: non possono più farne, ma i loro maledetti scritti ne faranno commettere; e tale dolce idea, che portano nella tomba, li consola dell'obbligo di rinuncia al male imposto dalla morte.

⁸ Un esempio dalle *120 giornate* (p. 436, *traduzione modificata*): "25. Utilizza otto uomini contemporaneamente: uno in bocca, uno nel culo, uno sotto l'ascella destra, uno sotto la sinistra; ne masturba uno con ciascuna mano; il settimo è tra le sue cosce, e l'ottavo si masturba sul suo viso"; e uno dalla *Nuova Justine* (vol. 2, p. 190, *traduzione modificata*): "Quattro prostituti lo circondavano: uno sosteneva il vaso da notte; il secondo teneva una candela vicino al buco perché l'atto fosse ben illuminato; il terzo gli succhiava il bischero; e il quarto, con in mano un asciugamano bianchissimo, lo baciava sulla bocca".

La scrittura di Sade, proponendosi con evidenza di realizzare il “crimine morale”, tradisce ogni codice, ogni convenzione della comunicazione; accoglie al suo interno termini inammissibili, rinnega la figura della metafora, sottopone la lingua a una corruzione generalizzata.

2.3. La vista e gli altri sensi

In Sade tutti i sensi sono iper-sfruttati e sovraesposti, continuamente chiamati in causa dal rilancio e dal superamento delle percezioni richiesto dalla libidine libertina. Passandoli in rassegna uno per uno, va certo detto che, in un'ipotetica gerarchia, il senso della vista non è quello che De Sade privilegia nella considerazione mostrata all'interno dei romanzi – basta prendere atto delle indicazioni fornite a livello di contenuto e misurare il trasporto enunciativo con cui gli altri sensi (il tatto, l'udito, l'odorato, il gusto) vengono presentati nelle diverse opere.

Per quanto riguarda il tatto, la scrittura di Sade mette in campo, come abbiamo visto, una serie di strategie per rendere il testo perlocutorio e tentare così di porre rimedio all'aporia fondamentale della pornografia, ovvero l'impossibilità di procurare direttamente delle sensazioni appartenenti alla dimensione tattile⁹. In contrapposizione a questa difficoltà, Sade enfatizza a ogni passo la componente materiale, la tangibilità delle scene che racconta: “In Sade non si cessa di *toccare*: toccare i corpi, le 'nature', di entrarvi, di farsene penetrare – come se [...] si dovesse imporre la finzione di un toccare generalizzato, eroico, radicalmente performante” (Prigent, 2004, p. 10).

Anche il senso dell'odorato è centrale nella paletta dei sensi sadiana. Esso merita, a partire dalla quinta delle centoventi giornate, delle passioni dedicate¹⁰. L'olfatto si abbina inoltre indissolubilmente al gusto, grandissima passione libertina di cui

9 Angela Carter, includendo (forse in modo troppo poco problematico) la pornografia sadiana in un ragionamento generale sulla comunicazione pornografica, ha buon gioco ad affermare: “Questi tableaux della falsificazione allontanano la nostra vita sessuale dal mondo, dall'esperienza tattile. Gli amanti si smarriscono in un'intimità che non trascende ma nega la realtà. Così il rapporto non può mai appagarli, perché non tocca la loro vita” (Carter, 1979, p. 12).

10 Un esempio, fra i più innocui, proprio dalla quinta giornata: “Quando la ragazza fu madida di sudore, s'avvicinò al libertino, alzò un braccio e gli fece odorare l'ascella da cui il sudore colava per tutti i peli” (p. 174).

Sade si premura di raccontare i dettagli. Sappiamo con precisione che cosa mangiano i libertini. Il momento del pasto non è presentato come secondario o decorativo. Lo scatenamento degli eroi sadiani prevede un'orgia anche culinaria, una *dépense* alimentare che accumula quintali di cibo e seleziona i prodotti più ricercati. Oltre al resto, è impossibile essere anche semplici compagni di tavola dei personaggi sadiani, che continuano a respingerci sul bordo della nostra normalità. Fink (1983) parla di “fagotopia”, di utopia del cibo. In modo simile al sesso, nell'universo sadiano nulla è in-edibile.

L'alimentazione ha inoltre un ruolo fondamentale nel “lavoro del libertinaggio” (cfr. Châtelet, 1983): la tavola, che certo si afferma come piacere in sé, è anche funzionale al mantenimento dell'energia indispensabile all'incessante attività erotica dei libertini. Come afferma uno dei protagonisti di *Justine* (cit. in Hénaff, 1978, p. 214), “non è che mangiando molto che si scarica bene”.

Ai fini della lussuria il libertino si prende carico anche dell'alimentazione delle vittime, di cui va conservata la bellezza delle forme e curata l'evacuazione, in servizio alla nota predilezione (dei signori delle *120 giornate* in particolare) per la coprofagia. Anch'essa va annoverata (ennesimo motivo di contrapposizione con l'“uomo normale”) tra i piaceri del gusto e dell'odorato ricercati dai libertini.

La centralità del gusto è infine ribadita dalla metafora alimentare che vale come premessa “metodologica” alle *120 giornate*, dove il narratore afferma:

Senza dubbio numerose stranezze che vedrai descritte potranno rivoltarti, lo so, e però altre sapranno eccitarti sino all'orgasmo, ed è proprio questo lo scopo che mi sono prefisso: se non avessi detto tutto, analizzato tutto, come avrei potuto intuire dove tende il tuo desiderio? [...] Ecco dunque la descrizione di un banchetto sontuoso in cui seicento diverse portate saranno offerte alla tua golosità: le mangerai tutte? No, senza dubbio, ma questo numero prodigioso dilata gli orizzonti della tua scelta e così, inebriato da tale illimitata varietà, non criticherai certo l'anfitrione che sa invitarti a un simile banchetto (p. 101)¹¹.

¹¹ Riportiamo il perspicace commento a questo passo di Mladen Kozul (2005, p. 77): “Per trovare un piatto (una passione, una ricostruzione fantasmatica) che gli sia proprio, ciascuno dei lettori deve ingoiarne (ricostruirne) tutti i seicento – e per farlo, è costretto a aderire al contenuto di tutti, almeno per il tempo e nella misura necessaria alla comprensione del testo. Il racconto impone un meccanismo di ricezione che è all'opposto di quello che propone come ideale: lontano dal poter esercitare la propria libertà di scelta, ciascuno dovrà prendersi carico di tutte le mostruosità e crudeltà della storia umana, e metterle in scena a suo rischio e pericolo”.

Il senso privilegiato rimane tuttavia l'udito. All'interno dell'opera di Sade vi sono precise indicazioni in merito. In un importante passaggio delle *120 giornate di Sodoma* il narratore afferma esplicitamente: “È sperimentato come, per i veri libertini, le sensazioni comunicate dall'organo dell'udito sono quelle che lusingano maggiormente e che suscitano le impressioni più vive” (p. 67, *traduzione modificata*). La funzione delle narratrici all'interno del castello di Silling (“persone in grado di raccontare ogni sorta di mostruosità, di analizzarle, di esasperarle, di graduarle e di descriverle a tinte vivaci”, *ibid.*) è conseguenza di questo principio. Il corpo, per diventare ancora più eccitante, va rivestito di parole. La preminenza dell'udito sugli altri sensi segna il dominio del linguaggio. I primi organi erotici sono quelli che permettono di ascoltare e parlare.

L'esperienza uditiva dell'ascolto delle dissertazioni non è un semplice afrodisiaco ma procura essa stessa, da sola, l'orgasmo. Il libertino presta orecchio a monologhi anche lunghissimi senza stancarsi perché l'ascolto è *in sé* godimento. Come abbiamo ricordato, è solo la vittima, muta e logofoba, ad annoiarsi ascoltando le tante digressioni; oppure il servo, come quello de *La filosofia nel boudoir*, apprezzato per le sue doti sessuali ma invitato a ritirarsi quando si tratta di dare spazio alla lettura del pamphlet rivoluzionario *Francesi, ancora uno sforzo se volete essere repubblicani* (“Esci, Augustin, non son cose per te, ma non allontanarti. Suoneremo quando occorrerà che tu ritorni”, p. 153).

Davanti alle pratiche sadiche, alla tortura e all'assassinio, il grido della vittima è inoltre la certificazione più sicura della verità della sua sofferenza. Come scrive Octavio Paz (1993, p. 84), “il godimento di Sade sta nell'orecchio che raccoglie l'urlo di dolore”.

L'attività erotica e filosofica dei libertini richiede dunque uno scatenamento di tutti i sensi. Per quanto riguarda la considerazione del senso della vista (e della pulsione scopica, del voyeurismo), all'interno della letteratura critica su Sade esistono posizioni piuttosto diverse. Le caratteristiche di piacere nascosto del voyeurismo sembrerebbero trovare poco spazio all'interno di libri dove tutto è sin dal principio visibile, dove è data per scontata la certezza di avere la vittima a portata di sguardo, senza doverla in nessun modo scoprire. Ogni presupposto di violazione dell'intimità viene a cadere quando i corpi sono sin dall'inizio nudi e in

piena luce. La mancanza di assenso da parte dell'oggetto dell'osservazione, alla base del voyeurismo di tipo sadico, è inoltre per il libertino un'ovvietà, non un motivo di eccitazione. In base a questi elementi Philippe Roger (1976, p. 117) trae la conclusione che “c'è poco voyeurismo in Sade, non tanto per quello che questa passione conserva in termini di passività, quanto in ragione dell'errore teorico che commette il voyeur privilegiando l'organo della vista, meno 'libertino' di quello dell'udito”. Anche per Marcel Hénaff (1978, p. 124) il voyeurismo non si configurerebbe come una passione “propriamente sadiana”, considerato il fatto che nei testi non gode di un'evidenziazione particolare e non le viene attribuita un'importanza specifica¹².

Se questa argomentazione è per alcuni versi convincente, occorre tuttavia aggiungere che il senso della vista, sicuramente meno enfatizzato rispetto agli altri, si propone come una costante indispensabile sia a livello tematico che teorico per portare avanti la narrazione e le istanze perlocutorie ad essa collegate. La vista funge infatti da intensificatore delle percezioni legate agli altri sensi e assume su di sé un fondamentale compito sinestesico. Il guardare (a livello di enunciato) e (a livello di enunciazione) la focalizzazione interna su un personaggio che vede sono una condizione *sine qua non* per l'esecuzione di ciascuna passione. L'intensità dell'attività visuale esercitata dai libertini è innegabile, il loro sguardo è costantemente messo in scena: “il piacere di vedere e, di ritorno, di essere visti, la volontà di snidare le vittime più belle, di sorvegliarle e di contemplare le loro sofferenze costituiscono altrettante prove dell'onnipotenza oculare dei libertini” (Sauvage, 2007, p. 205). Gli occhi degli eroi sadiani, descritti come “penetranti e lascivi” (p. 226), sono capaci di veri e propri stupri oculari: divorano, bruciano, uccidono, paralizzano, affascinano. Da organo della visione, “l'occhio si trasmuta in strumento del tatto, prolungamento o sostituto del 'sesso-arma” (p. 205).

12 Nell'immensa opera sadiana si trovano naturalmente eccezioni, ad esempio nella scena di *Juliette* in cui viene avvelenata Madame Noirceuil. Le contorsioni della vittima fanno comprendere ai libertini che è “meglio non perderla più di vista” (vol. 1, p. 186). La moribonda viene posta al centro della sala, sopra un tappeto. Intorno al corpo sofferente si raccolgono in cerchio i libertini. Eccitati dalla visione, compongono presto un *tableau* erotico. Le “grida spaventevoli” della vittima, lo “spettacolo della morte” (p. 187) aggiungono godimento a godimento.

Nel momento della selezione delle vittime i libertini cercano di scrutare il più possibile i dettagli di ogni singolo corpo, arrivando talvolta a dividersene le parti per osservarle con maggiore accuratezza. La selezione più nota è quella de *Le 120 giornate*, quando “i quattro amici, in cerchio, accoglievano la fanciulla che veniva posta al centro”; “l'adescatrice rientrava e sollevava le gonne della fanciulla, affinché l'assemblea potesse osservarne le natiche”; “il minimo difetto provocava l'allontanamento immediato” (p. 73). Ma anche in *Aline et Valcour* si assiste a un esempio interessante: nel regno di Butua il portoghese Sarmiento ha il compito di selezionare le donne che entreranno a far parte dell'harem del sovrano. Sarmiento non vede le donne in viso, ma le sceglie esclusivamente in base alla bellezza dei loro corpi. La limitazione dello sguardo serve a renderlo più vigile davanti alle qualità di cui il sovrano va in cerca – forme “molto regolari, belle e ben fatte” (pp. 267-268). Lo sguardo, che si contraddistingue per la sua razionalità, va tenuto al riparo dalle distrazioni che ne possono sviare il rigore.

La verifica oculare della perfezione fisica, primo passaggio delle selezioni, dimostra che “la vista precede il tatto e l'odorato, ma ha bisogno di essere assecondata da questi sensi prima di fondersi con essi nel crogiolo delle sensazioni” (Sauvage, 2007, p. 249). Se in Sade non è certo lecito parlare di predominanza del visuale, allo sguardo si può però attribuire un “primato nella cronologia delle sensazioni” (*ibid.*). Esso si pone inoltre in ogni caso come una soglia per entrare non solo nello spazio delle passioni, ma anche, foucaultianamente, in quello del dominio e del controllo.

Le rappresentazioni della attività oculari e dei dispositivi destinati alla visione onnipresenti nelle opere di Sade (specchi, finestre, tende scostate, fessure nel muro...) prevedono quasi sempre uno sguardo unidirezionale, un voyeurismo “per effrazione” che permette di vedere senza essere visti: lo sguardo libertino può penetrare in tutta quiete gli spazi più intimi, popolati appunto di spettatori che operano all'insaputa degli attori. Questa configurazione “non solo concretizza la distanza tra vittima e torturatore, tra la sofferenza dell'una e il godimento dell'altro, ma la cecità della vittima è il segno per eccellenza del suo statuto di vittima” (Sauvage, 2007, p. 230).

Quella derivante dal controllo panottico costituisce una prima, basilare, quasi ovvia ma non trascurabile forma di dominio. L'occhio è l'agente di un'intelligenza fredda che mantiene una costante vigilanza sulle sue vittime. Nell'esercizio del vedere viene riconosciuta l'inerenza del potere. Secondo l'icastica metafora del gatto e del topo concepita da Elias Canetti la presenza del potere non si dimostra nell'uccisione della preda (gesto che si configura piuttosto sotto la specie della *forza*) ma nella sorveglianza che il predatore esercita su di essa, quando il topo è coperto da un'ombra, sotto lo stretto dominio di un campo visivo da cui non può uscire¹³. Il potere si regge sulla certezza dello sguardo.

L'onnipotenza oculare si pone quindi come un requisito di base all'interno delle microsocietà sadiane. Lo sguardo dei libertini si estende libero e possente sul territorio su cui governano, proprio come quello del Re Sole, nel corso del cui regno i signori di Silling seviziano. L'intemperanza e la sete di potere dei libertini favoriscono ogni eccesso, anche visivo. Nello sguardo degli eroi sadiani si stratificano *libido videndis* (Sauvage, 2007, p. 205), intensificazione, sinestesia, autorità, volontà di dominio... La loro relazione con il mondo si stabilisce attraverso una percezione debordante, sovraccarica e multisensoriale.

13 “Lo spazio sul quale il gatto proietta la sua ombra, gli attimi di speranza che esso concede al topo, sorvegliandolo però con la massima attenzione, senza perdere interesse per il topo, per la sua prossima distruzione, – tutto ciò insieme, spazio, speranza, sorveglianza, interesse per la distruzione, potrebbe essere definito come il vero corpo del potere, o semplicemente il potere stesso” (Canetti, 1960, p. 340). Cfr. Escobar (2006, pp. 20 e ss.).

CAPITOLO 3.

L'ARTE CHE (NON) HA MOVIMENTO. IL CINEMA, SADE, I LIMITI DELLA RAPPRESENTAZIONE

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, il cinema sadiano deve affrontare il problema di una scrittura particolarmente refrattaria a essere filmata. Essa nasce dall'immaginazione e si propone con forza di rimanere immaginativa, di colpire il dominio non percettivo della fantasia. La copertura del dicibile, il “dire tutto” cui dichiaratamente ambisce Sade si confronta al cinema con un “vedere tutto” che spalanca un abisso.

Il problema non si pone solo per le trasposizioni dei romanzi sadiani o i film che a vario titolo vi fanno riferimento, ma coinvolge anche le maggior parte delle opere che affrontano la biografia di Sade o lo prevedono come personaggio diegetico: sia perché esse molto spesso scelgono di dare visibilità all'immaginazione radicale o ad alcune delle fantasie romanzesche dello scrittore (è il caso ad esempio di *Marquis* di Xhonneux o *Sade* di Benoît Jacquot); sia perché è il *pensiero* di Sade a risultare irrapresentabile ed eccessivo, dal punto di vista politico (*Marat / Sade* di Peter Brook) o religioso (*La via lattea* di Luis Buñuel); sia perché – e questo vale per tutti i film – è lo stesso nome di Sade a rimanere legato a un'inintegrità e a un'innominabilità perduranti¹.

Come scrive Annie Le Brun (1989, p. 15), Sade può vantare una formidabile resistenza allo spettacolare. Ma anche, aggiungiamo, alla società dello spettacolo.

¹ Per ogni approfondimento sui titoli che compongono la nostra filmografia rimandiamo alle pagine ad essa dedicate in coda a questo lavoro.

È in questo senso che Guy Debord sceglie di intitolare il suo primo lungometraggio, che non contiene nessun riferimento all'autore delle *120 giornate*, *Hurlément en faveur de Sade* (1952). Secondo una tesi di Hervé Joubert-Laurencin² – che rifiuta le ipotesi di “sadismo rivolto contro lo spettatore” con cui viene a volte interpretato il titolo di un'opera che per decine di minuti mostra uno schermo nero e muto – Debord utilizza Sade come un significante vuoto, un referente che mira a ottenere un puro “effetto di propaganda”: il nome di Sade è destinato a creare aspettative che un film, necessariamente, non può che deludere. “Sade” è una promessa impossibile, che non può essere rispettata. Essendo Sade inimmaginabile, lo schermo è destinato a rimanere buio.

In conformità con l'oggetto teorico di Debord, la stragrande maggioranza degli studiosi di Sade nega al cinema ogni possibilità di accostarsi all'opera o alla figura dello scrittore. Sono molto significative in tal senso le reazioni a quello che è certamente il più importante dei film sadiani, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* di Pier Paolo Pasolini. La disapprovazione quasi unanime nei confronti dell'operazione del regista italiano è motivata certo dalla discussa imposizione di un contesto storico nazi-fascista all'ambientazione del romanzo di Sade, ma riguarda anche o soprattutto la supposta impossibilità dell'immagine cinematografica di dare senso a una scrittura che non ha un corrispondente sul piano figurativo. La realtà fotografica dei corpi e la loro configurazione indessicale entrerebbe infatti in conflitto irresolubile con la scrittura. Tale reazione accomuna tanto gli intellettuali che ragionano, alla metà degli anni Settanta, sulla loro esperienza di visione di *Salò* in sala, quanto le figure accademiche che, negli ambiti della letteratura francese, si sono fino a oggi occupati di Sade. Nel primo gruppo spiccano i profili di Roland Barthes e Michel Foucault.

Un'intervista del secondo alla rivista *Cinématographe* (n. 16, dicembre 1975-gennaio 1976) viene significativamente intitolata *Sade, sergent du sexe*. L'intervista ha una particolare rilevanza nel nostro discorso, ma anche all'interno del percorso intellettuale di Foucault: apre l'anno in cui si inaugura la riflessione sulla biopolitica (v. Denunzio, 2007, p. 198) e segnerebbe inoltre secondo Marty

2 Esposta nel corso della conferenza “Guy Debord. Il suo cinema, il cinema del suo tempo”, Bologna, Dams, 27-28 aprile 2011.

(2011, p. 133) un passaggio “spettacolare” nella (presunta) “abiura” della fascinazione di Foucault nei confronti di Sade.

Non c'è niente di più allergico al cinema delle opere di Sade. Tra le numerose ragioni, intanto queste: la meticolosità, il rituale, la forma di cerimonia rigorosa che assumono tutte le scene di Sade escludono tutto ciò che potrebbe essere gioco supplementare della macchina da presa. La minima addizione, la minima sottrazione, il più piccolo ornamento sono insopportabili. Non si apre un fantasma, ma una regolamentazione accuratamente programmata. Dal momento in cui qualcosa manca o viene in sovrimpressione, tutto si rovina. Non c'è posto per un'immagine. I bianchi non devono essere riempiti che dal desiderio dei corpi. [...] Voler ritrascrivere Sade, tale anatomista meticoloso, in immagini precise, non funziona. O Sade sparisce, o si fa un *cinéma de papa* (Foucault, 1976b, pp. 818, 820).

In modo altrettanto chiaro e negativo si esprime Roland Barthes in una recensione pubblicata su *Le Monde* il 16 giugno 1976. Dopo le consuete critiche all'omologia sadismo/fascismo, Barthes scrive:

La lettera ha uno strano effetto, un effetto inatteso. Si potrebbe credere che la lettera sia al servizio della verità, della realtà. Niente affatto: la lettera deforma gli oggetti di coscienza rispetto ai quali noi siamo tenuti a prendere posizione. Restando fedeli alla lettera delle scene sadiane, Pasolini giunge a deformare l'oggetto-Sade e l'oggetto-fascismo. [...] Sade non è affatto figurabile. Esattamente come non ci sono ritratti di Sade (se non fittizi), così nessuna immagine è possibile dell'universo sadiano, il quale, per una decisione imperiosa dello scrittore Sade, è affidato tutt'intero al solo potere della scrittura. Se ciò è possibile, è senza dubbio perché esiste un accordo privilegiato tra la scrittura e il fantasma: entrambi sono bucati; il fantasma non è il sogno, non segue mai i collegamenti di una storia, per bizzarri che siano; e la scrittura non è la pittura, non segue la pienezza dell'oggetto: il fantasma può solo scriversi non descriversi. Ed è per questo motivo che Sade non passerà mai al cinema e, da un punto di vista sadiano (dal punto di vista del testo sadiano), Pasolini non poteva che sbagliarsi. Cosa che ha fatto con ostinazione (seguire la lettera è ostinarsi) (Barthes, 1976, p. 159).

Salò, secondo Barthes, è quindi doppiamente cattivo: da una parte irrealizza il fascismo isolandolo dal contesto e conferendogli una patina letteraria, dall'altra

realizza l'opera sadiana, tentando goffamente di descriverla³. L'articolo di Barthes riecheggia due articoli pubblicati sulla stampa italiana da Alberto Moravia e Italo Calvino⁴. Il primo scrive che Pasolini è stato “fedele, sin troppo, al testo di De Sade, in maniera critica e mimetica”; il secondo aggiunge: “ne è venuto un film che è fedele alla lettera di Sade più di quanto sarebbe stato necessario ed è troppo lontano dallo spirito di Sade per giustificare questa fedeltà letterale” (p. 1930).

Anche nel secondo gruppo, pochi critici, interpreti e studiosi di Sade si mostrano morbidi nei confronti di un tentativo considerato perlopiù fallito. Andando a pescare tra gli interventi più recenti citiamo Chantal Thomas (2002), che afferma che ogni raffigurazione di Sade le è insopportabile; per Nobert Sclipa (2004, p. 15) Pasolini ha tradito Sade; Annie Le Brun (2004, p. 45) parla di “gigantesco controsenso cinematografico”, di “falsificazione pura e semplice”...⁵ Tra le voci discordanti, Sauvage (2007, p. 9) sostiene che gli adattamenti teatrali e cinematografici fanno emergere “l'enorme potenziale visivo” dell'opera sadiana; e Michel Delon (curatore delle *Oeuvres* di Sade per le prestigiose edizioni *Pléiade*), pur affermando che “al cinema, l'effetto di realtà aumenta e la poesia propria a Sade è pertanto più minacciata” (Delon, 2007, p. 130), riconosce i meriti di *Salò*: “improvvisamente, ciò che è insopportabile alla lettura delle *Centoventi giornate* lo è alla visione di *Salò*. La rappresentazione della violenza non significa più forzatamente compiacenza e voyeurismo”. È inoltre paradossale notare come Philippe Sollers – il cui *L'écriture et l'expérience des limites* è citato nella “bibliografia essenziale” dei titoli di testa di *Salò* – si chieda, ancora nel 1985: “a quando un Sade al cinema?”⁶.

3 Sulla relazione tra Barthes e Pasolini cfr. Joubert-Laurencin, 2007.

4 Rispettivamente su *L'Espresso* del 23 novembre 1975 (“*Salò o le 120 giornate di Sodoma*”) e sul *Corriere della sera* del 30 novembre del 1975 (“Sade è dentro di noi”).

5 Ci troviamo qui all'interno del campo dei sostenitori di un Sade “bianco” (cfr. Parrot, 1947), che difendono la figura di uno scrittore e pensatore vittima del suo tempo, martire della libertà d'espressione, grande visionario, inaccostabile ad ogni idea totalitaria. L'ambito degli studiosi di Sade si può infatti essenzialmente bipartire tra apologeti (da Georges Bataille a Jean-Jacques Pauvert a Annie Le Brun...) e critici (da Raymond Queneau a Adorno e Horkheimer a Simone De Beauvoir fino a Éric Marty...). Una simile partizione non vale in ambito cinematografico, dove la stragrande maggioranza degli autori che si avvicinano a Sade – citiamo Luis Buñuel, Jess Franco, Jan Švankmajer, la notevolissima eccezione è costituita da Pier Paolo Pasolini – sono motivati da un interesse appassionato per la sua opera e figura.

6 Intervista a Philippe Sollers di Jean-Claude Bonnet in *Cinématographe*, n. 107, 1985, pp. 26-28, cit. in Schifano, 2002, p. 5.

Altro punto di vista importante è quello di Jean-Jacques Pauvert, biografo di Sade e primo editore a pubblicare non clandestinamente i suoi libri a partire dal 1947, finendo per questo sotto processo⁷. Citiamo il significativo dialogo che intrattiene con il regista Pierre Beuchot ai margini della messa in onda del film per la tv *Sade en procès*, da loro co-sceneggiato:

Pierre Beuchot: Adattare i romanzi di Sade per il cinema mi pare altamente pericoloso. Dei cineasti ci hanno provato, o lo stanno per fare. C'è, certamente, *Salò* di Pasolini, un film superbo e spaventoso. Ma credo che la confusione fascismo/sadismo è più che discutibile... So che voi non amate questo film...

Jean-Jacques Pauvert: Ah!, per nulla. Credo che Pasolini si sia dimostrato incapace di aver la pur minima idea di ciò che può rappresentare Sade. E che l'abbia assimilato, come Queneau, Foucault e tanti altri, al nazismo mi ha sicuramente impedito di vedere in *Salò* della bellezza che senza dubbio c'è, mi fido di voi... (Pauvert e Beuchot, 1999, p. 20).

Può destare qualche motivo di interesse segnalare che nell'abito della “serata Sade” organizzata dal canale televisivo franco-tedesco “Arte” il 5 ottobre 1999 per presentare *Sade en procès*, al film di Beuchot e Pauvert non viene fatta seguire un'opera che si allaccia direttamente alla figura o alle opere di Sade ma *I racconti immorali* (*Contes immoraux*) di Walerian Borowczyk (1974).

Andando oltre *Salò* e provando ad allargare lo sguardo al cinema sadiano nel suo complesso, si osserva che le accuse rivolte al film di Pasolini, in particolare l'insistenza sull'irrappresentabile come caratteristica della scrittura di Sade, si estendono all'insieme dei film che si relazionano all'autore delle *120 giornate*.

Nella monografia *Le sadisme au cinéma* (1964) Georges De Coulteray si indigna contro i malintesi creatisi al cinema attorno alla figura di Sade e se la prende in particolare con il recente *Le vice et la vertu* (Roger Vadim, 1963), che “sembra consacrare il divorzio tra Sade e il cinema” (p. 7). André Cornard, nell'articolo *Sade, sadisme et cinéma* (1973), afferma che esistono molti film sadici, ma nessun film sadiano. Aggiunge la considerazione che, per tradurre cinematograficamente Sade, per essergli fedeli, occorrerebbe tradirlo. Va notato tuttavia che *Salò* viene attaccato da una parte perché è “troppo letterale”, dall'altra perché ha “tradito

7 Per approfondimenti v. Bridge, 2011.

Sade”. Tanto la fedeltà quanto l'infedeltà sembrano dunque condurre in un vicolo cieco.

Un intervento di qualche anno successivo (1976) è particolarmente articolato e degno di nota. Si intitola *Limites de la réalisation filmée: Mozart revu et Sade corrigée* ed è pubblicato sulla rivista *Critique* fondata da Georges Bataille. L'autore, Antoine Compagnon, ragiona parallelamente sul fallimento del *Flauto magico* (*Trollflöjten*) di Ingmar Bergman (1975) e delle trasposizioni di Sade, con riferimento particolare a *Salò*, appena uscito. Fermanoci alla questione che qui ci interessa, Compagnon imputa al cinema sadiano il suo eccesso di realismo: il testo di Sade “non è per niente un bene realizzabile, ma un insieme eccessivo e dissipato che la lettura elabora, che l'emozione interpreta” (p. 183). Il suo spessore immaginario si basa sul grido, sul gesto antisociale e asimbolico. Il lavoro del lettore di Sade sta proprio in questa ricostruzione di uno spazio puramente immaginario. Le altre obiezioni che Compagnon rivolge a *Salò* e al cinema sadiano sono: 1) un film non può rendere l'idea della noia sadiana: raffigurandola e sintetizzandola, la trasforma in ogni caso in un oggetto di consumo e intrattenimento; 2) al cinema non arriva una realizzazione del testo sadiano ma una sua riscrittura; 3) il movimento del cinema crea un problema perché la scrittura di Sade non è movimento ma successione di *tableaux*, con sospensione del gesto tra l'uno e l'altro (questo momento, per Compagnon, costruisce il luogo dove si nasconde il desiderio); 4) al cinema il fantasma diventa simulacro; 5) la stessa modalità di lettura delle *120 giornate* è anti-cinematografica: il romanzo sadiano va letto come un dizionario, saltando le pagine, scorrendole, andando avanti e indietro, cosa che la sequenzialità del film impedisce: al cinema non c'è scelta, si prende tutto o si lascia tutto. Il cinema, inoltre, riduce o annulla gli elenchi puntati, le soluzioni di continuità del testo sadiano. Secondo Compagnon un film sadiano non dovrebbe mostrare le azioni in sequenza ma ripeterle e enumerarle seguendo una temporalità discontinua e delle unità discrete.

Non possiamo non notare, rispetto a quest'ultimo punto, che la “logica del database” (Manovich, 2001, p. 273) e la frammentazione digitale sembrerebbero oggi fornire una sponda perfetta alle richieste della scrittura di Sade. Compagnon prefigura anche una modalità “interattiva” di fruizione del testo audiovisivo di

origine sadiana, in cui uno spettatore posto davanti a uno schermo televisivo possa scegliere cosa guardare e ascoltare e cosa no. Finora, aggiungiamo, non si assiste in Rete a nessun tentativo di lavorare su Sade con queste modalità e intenzioni.

Un altro articolo di quegli stessi anni è significativamente intitolato *Sade et le cinéma ou les infortunes du divin marquis* (1977). L'autore, Jean A. Cherasse, lo conclude scrivendo: “Cineasti, ancora uno sforzo!... Liberiamo Sade, liberiamoci” (p. 191). La tesi è evidentemente che il cinema ha fallito nei suoi tentativi di accostare l'opera sadiana. Più che analizzare i film legati direttamente alla figura di Sade, Cherasse sceglie quindi di passare in rassegna una serie di pellicole “d'atmosfera sadiana”, da *Fantomas* (*id.*, Louis Feuillade, 1913-1914) a *The Black Cat* (*id.*, Edgar G. Ulmer, 1934) a *Ecco l'impero dei sensi* (*Ai no korida*, Nagisa Oshima, 1976)... Di *Salò* scrive che “sfortunatamente si è per forza obbligati a chiamarlo un tradimento” (*ibid.*), lo accusa di monotonia e lo rimprovera, come di consueto, per la fascistizzazione dei libertini. Il rilievo più interessante è tuttavia quello “ontologico”, che critica, anche qui, il film per il suo eccesso di realismo: “*Le 120 giornate* rappresenta una delle somme dell'utopia libertina. Questo vuol dire espressamente che l'opera non può in nessun caso darsi come un modello realista...” (*ibid.*).

Più recentemente, nell'introduzione alla monografia *Sade et le cinéma* (2010), Jacques Zimmer sostiene che “una settima arte famosa più per i suoi bianchi e neri che per i suoi chiaroscuri ha dato [di Sade] un'immagine diversificata e ricca di sfumature” (p. 9). Il riferimento è qui al Sade personaggio biografico, secondo Zimmer uno degli scrittori più rappresentati al cinema. Passando invece alle riduzioni, il critico rileva come i film “non arrivino mai né a uguagliare la crudezza del testo né a restituirne lo spirito” (p. 10).

Anche il regista Jesús Franco, autore di una dozzina di lavori che si ispirano a Sade, ammette: “Continuo a pensare che gli adattamenti di Sade al cinema sono sempre molto brutti, compresi i miei!” (intervista del 2008, in Zimmer, 2010, p. 122). In un'altra occasione lo stesso Franco (intervista del 2002, cit. in Herranz, 2010, p. 87) entra nel merito della questione dell'adattamento da Sade, descrivendo *La filosofia nel boudoir* come “una storia atroce, scritta con una mentalità 'sadiana', per così dire, troppo esplicita per essere girata nel modo in cui

è scritta”⁸. Il problema dei limiti del rappresentabile che la lettera sadiana richiederebbe di superare non ha certamente a che fare solo con i contenuti pornografici del testo, ma anche, come riconosce Franco, con un problema di “mentalità”.

È inoltre importante prendere atto di un adattamento mancato e del dibattito che è scaturito da questo fallimento. Il caso è quello di João César Monteiro, che per diversi anni ha lavorato a una riduzione de *La filosofia nel boudoir*. In qualche modo accostabile a *Hurlément en faveur de Sade*, il film realizzato da Monteiro dopo l'accantonamento del soggetto da Sade è *Branca de neve* (2000), un'opera che nella sua quasi totalità è priva di immagini: cinque attori leggono un testo di Robert Walser su uno schermo nero⁹. Delle note molto dettagliate sul progetto *Filosofia nel boudoir*, redatte nel 1999, sono pubblicate in *Trafic* (n. 44, inverno 2002, pp. 42-54). Questo trattamento è da segnalare come una delle considerazioni fra le più sensibili e attente sul passaggio di Sade dalla parola scritta all'audiovisione, sulle esigenze del testo, sulle precauzioni che un regista avvertito deve approntare¹⁰.

Pierre Eugène (2009, pp. 45 e ss.) prende in considerazione le reazioni di diversi critici di fronte a questo film rimasto puramente ipotetico. Essi si dividono tra chi vede in Monteiro il “sadiano perfetto” e chi sostiene che il regista portoghese è più un nevrotico che un perverso, e quindi un *falso sadiano*. Si legga quanto scrive Jean Douchet (cit. in Eugène, 2009, p. 45): “Sappiamo che Monteiro ha pensato di portare Sade sullo schermo, ma non l'ha fatto, e penso che non lo

8 Con riferimento al suo *Eugenie... the Story of her Journey into Perversion* (1969), il regista aggiunge: “Eppure nel film c'è tutto – è lì! Ecco perché Harry [lo sceneggiatore Harry Alan Towers] ha fatto un lavoro così buono con l'adattamento, perché ha tenuto tutti gli elementi senza renderlo una cosa che poteva essere mostrata solo a mezzanotte in oscuri cinema a luci rosse, ma una storia che ha valore per il mondo intero. Perché *ha valore*”.

9 Donatien Alphonse François, Marquês de Sade, viene ringraziato nei titoli di coda di *Branca de neve*.

10 Ne citiamo uno stralcio: “La rappresentazione delle pratiche sessuali è stata più o meno mostrata in tutte le età e tutte le civiltazioni, secondo criteri più o meno permissivi. La si ritrova, per esempio, sacralizzata nei templi indù o miserabilmente volgarizzata dalla teleglobalizzazione della nostra società. [...] In Sade, la composizione dei *tableaux* proviene da un immaginario fantasmatico, provocato dalla solitudine dovuta alla sua condizione di prigioniero. Se si ammette che il classicismo è l'apogeo della forma, il manierismo un formalismo, quindi una crisi della forma, si trova qui un'organizzazione specificamente barocca, vale a dire la libertà sovrana dell'immagine e dei suoi multipli e interminabili giochi di specchi. Per ragionare come un cinefilo che si dà arie (che arie?), non siamo lontani da una coreografia alla Busby Berkeley. Sfortunatamente, noi non ragioniamo come un cinefilo che si dà arie. E che male c'è?” (p. 4).

potesse fare. Perché ci sarebbe dovuto essere un punto di vista di vera dominazione. Ora, non è questo il caso: Monteiro non vuole né può dominare nessun altro [...]. Ciò che desidera, se lo prende, senza dover schiacciare nessuno”. In base a tali osservazioni, occorrerebbe dunque, per realizzare un buon film da Sade, essere dei registi sadiani. Così usato, il termine “sadiano” slitta però inevitabilmente verso la denotazione attribuibile al termine “sadico”, al punto che l'obiezione sembra suggerire, piuttosto bizzarramente, che per realizzare un film da Sade occorre in fondo in fondo essere sadici.

In altri casi la domanda di essere dei “veri sadiani” sembra richiedere ai cineasti di dimostrarsi degli studiosi di Sade, anzi, non solo: degli studiosi che sono allo stesso tempo ferventi sostenitori del loro oggetto di studio – quelli che oggi si potrebbero definire, con Henry Jenkins, degli *aca-fan*. La cosa avrebbe escluso un autore come Pier Paolo Pasolini dalla possibilità di avvicinarsi all'opera di Sade con delle probabilità di successo.

Altro motivo di riflessione posto da João César Monteiro riguarda la sua piena consapevolezza del problema della rappresentazione delle pratiche sessuali, che non chiama in causa solo una questione di eccesso: a una pornografia ansiosa di rappresentare alla lettera le scene sadiane si pone infatti con forza il dilemma insolubile della verosimiglianza. Come Monteiro (2002, p. 4) scrive in modo efficace, una rappresentazione che ricalcasse i *tableaux* sadiani si muoverebbe nella direzione di una “coreografia alla Busby Berkeley”, ovvero di un barocco inattuabile, o della parodia. Roland Barthes rileva giustamente (1971, p. 123): “se [...] a una qualche compagnia venisse voglia di realizzare alla lettera una delle orge descritte da Sade [...], la scena sadiana si rivelerebbe presto fuori di ogni realtà”¹¹. Sulla sua scia, Kozul (2005, p. 191) aggiunge:

i *tableaux* narrativi sadiani non potrebbero essere effettivamente eseguiti in un teatro reale. L'inverosimiglianza delle piramidi di corpi in equilibrio instabile lo dimostra adeguatamente. Inoltre, le incisioni corrispondenti alle descrizioni sono spesso deludenti in rapporto allo spessore lirico del testo. Se Pier Paolo Pasolini non ha tentato di mettere in

¹¹ Ecco l'elenco dei problemi rilevati da Barthes (*ibid.*): “complicazione delle combinazioni, contorsioni dei partner, dispendio dei gaudenti e sopportazione delle vittime, tutto supera la natura umana: ci vorrebbero parecchie braccia, parecchie pelli, un corpo da acrobata e la facoltà di rinnovare l'orgasmo all'infinito”.

scena i *tableaux* orgiastici in *Salò*, è senza dubbio tanto per ragioni poetiche ed estetiche quanto a causa della trappola costruita dal circuito pornografico del cinema: l'insieme immaginario delle *Centoventi giornate* non sopravviverebbe a una rappresentazione filmica effettiva delle scene descritte.

Si schiera su questa stessa linea il curatore della Cinématèque Française e critico dei *Cahiers du cinéma* Jean-François Rauger (intervistato in Zimmer, 2010, pp. 10-11), ribadendo il problema del “realismo ontologico” del cinema, che si oppone alla creazione di uno spazio immaginativo richiesta dal testo sadiano:

Il fantasma altrui, quando è visibile, è spesso ridicolo e il cinema, quando ha voluto illustrare l'universo sadiano, è divenuto caricaturale, come un universo che crolla, che appare un po' derisorio... [...] Penso dunque che, globalmente, l'adattamento dei romanzi di Sade al cinema sia un fallimento. Non può funzionare. È un vecchio dibattito, questo della non-permeabilità cinema/letteratura, ancora più in stridente in Sade: si ha l'impressione che sia molto decorato [*imagé*]. E invece no: è immaginario. Sade e il libertinaggio diventano derisori quando si mette da parte il romanzo: sullo schermo non passa niente (*ibid.*).

Accostarsi all'*opus* o alla figura di Sade non equivale dunque alla trasposizione di un testo letterario qualunque. Come un'esposizione al sole, la sua maledizione sembrerebbe bruciare la pellicola. Si tratta a questo punto di confrontare pur brevemente le difficoltà che pone il testo di Sade (con le tracimazioni di cui abbiamo detto sul piano della biografia) con le problematiche che la vastissima letteratura in quest'ambito attribuisce all'adattamento in generale¹².

Come abbiamo visto, anche nel dibattito su Sade continua a riproporsi la *vaexata questio* della fedeltà del film al romanzo. Eppure è ormai condiviso l'assunto in base al quale la fedeltà – concetto ancora in attesa di definizione: alla “lettera”? allo “spirito”? (cfr. Bazin, 1951c) – non è un parametro utile per ragionare sulla relazione tra letteratura e cinema: essa presuppone una costitutiva superiorità del romanzo al quale il cinema dovrebbe accontentarsi di assomigliare il più possibile, in base a un modello gerarchico ed essenzialista di relazione intertestuale, implicito nella stessa stessa nozione di “riduzione”.

12 Ci limitiamo a rimandare alla sintesi di Manzoli (2003) e alle curatele di Stam e Raengo (2005) e Albrecht-Crane e Cutchins (2010).

Si tratta dunque eventualmente di ragionare sulla differenza tra romanzo e film più che sulla somiglianza, ovvero sul lavoro di interpretazione e di rilettura compiuto dal cinema: “gli *adaptation studies* dovrebbero focalizzarsi sullo spazio di disgiunzione tra testi e media per chiedersi cosa quello spazio, quella necessaria differenza, rende possibile” (Albrecht-Crane and Cutchins, 2010, p. 20). Gli adattamenti “possono fare di più che essere fedeli o infedeli alle fonti letterarie. [...] Possono criticare degli aspetti delle fonti, dibattere i loro temi e tradurli in differenti culture e tempi in modi che ne alterano i significati e gli effetti” (Kranz, 2007, p. 84).

Per esigenze di sintesi e volontà di comparazione con i problemi posti specificamente da Sade, proviamo a raccogliere in sei punti i principali motivi di scetticismo o ostilità verso l'adattamento cinematografico, ovvero le obiezioni che i film con maggiore frequenza si vedono rivolgere. Il breve elenco riassume e rimodula alcuni elementi formulati nei contributi teorici citati nei paragrafi precedenti:

- 1) Costitutiva superiorità della letteratura. Essa può vantare una duplice priorità cronologica: nasce prima del cinema, così come il romanzo vede la luce prima del film che lo porta sullo schermo.
- 2) Infedeltà, tradimento. Il film fornisce una versione non adeguata del libro, non può o non sa dimostrarsi all'altezza dell'ipotesto.
- 3) Perdita, semplificazione. Il film riduce il testo scritto: elimina parti della storia, ne velocizza i passaggi, semplifica la costruzione della psicologia dei personaggi, etc.
- 4) Maggiore complessità della scrittura. Il film è costretto a rimanere alla superficie del racconto. “È sintomatico, in questo senso, che molti *littérateurs* rigettano i film basati sulla letteratura, che la maggior parte degli storici rigetta i film basati sulla storia, e che alcuni antropologi rigettano i film basati sull'antropologia” (Stam, 2005, p. 6).
- 5) Anti-corporalità. Si rifiuta la materialità che caratterizza il testo filmico per privilegiare l'incorporeità, l'immaterialità, la trascendenza della scrittura.

6) Limitazione del lavoro immaginativo. In base a questa obiezione la lettura “stimolerebbe la fantasia del lettore, mentre il [cinema] lo coinvolgerebbe in una forma di narrazione in cui egli trova tutto 'già pronto’” (Manzoli, 2003, p. 35).

Alcune di queste diffidenze teoriche entrano certamente in gioco quando si tratta di valutare la “riuscita” di un film sadiano. Il tema dell'anti-corporalità, ad esempio, è ovviamente enfatizzato e portato al parossismo dai contenuti del testo di Sade: un film sadiano somma la “pornografia ontologica” del visuale (Jameson, 1992) all'osceno in cui già risiedeva il testo, creando un’“oscenità al quadrato” che diventa insopportabile o caricaturale. Degli elementi di arroccamento su una concezione di assoluta supremazia della letteratura sono inoltre certamente presenti nei critici più legati alla forma esatta del testo di Sade e alla sua specificità. Il Sade cinematografato diventerebbe in ogni caso “consumo”, “intrattenimento”; verrebbe “tradito”, “riscritto”. Così come gli storici – rileva Stam – escono quasi sempre perplessi da film ambientati nel periodo storico di loro competenza, i sadiani tendono a rigettare le pellicole che riguardano il loro oggetto di studio.

Per ricapitolare e concludere, a queste obiezioni generali (e solo in parte superate) aggiungiamo, anche qui in forma di breve elenco, quelle più specifiche che provoca il cinema sadiano, sollevate da studiosi, critici, artisti e intellettuali a proposito dei limiti del rappresentabile posti dalla scrittura di Sade. Vanno riconosciute evidenti sovrapposizioni, poiché l'elenco non è esaustivo, né mutualmente esclusivo.

1) Realismo. Il realismo ontologico (o la pornografia ontologica) del cinema, la realtà fotografica dei corpi pone un problema. Il cinema sadiano corre il pericolo di diventare “troppo letterale” (Barthes).

2) Inverosimiglianza. Ai corpi di Sade viene richiesta una performatività impossibile da riprodurre fotograficamente. L'eccesso di coreografia rischia di dar vita non al verosimile ma alla parodia (il “genere Busby Berkeley” di cui parla João César Monteiro).

3) Eccesso. Eccesso pornografico e eccesso di violenza. Il testo, come afferma Jess Franco, è “troppo atroce”. Il suo erotismo e la sua violenza non sono

trasponibili cinematograficamente: il primo è privo di eccitazione, la seconda di adrenalina.

4) Illustrazione, ornamento. Ogni trasposizione è troppo “*imagé*” (Rauger); Sade al cinema diventa “*cinéma de papa*”, pura illustrazione (Foucault); il cinema aggiunge, toglie, orna – cosa che il linguaggio di Sade, fatto di meticolosità, rito, rigore, ripetizione, non ammette (Foucault).

5) Sequenzialità. Il film obbliga a una visione lineare, mentre il testo sadiano (le *120 giornate* in particolare) va letto “come un'enciclopedia”, lasciandosi guidare dalle continue soluzioni di continuità che lo caratterizzano (Compagnon).

6) “Non sadiano”. Portando in giudizio l'autore del film, gli si imputa una scarsa empatia con Sade o un'incomprensione dello spirito o dell'essenza dei testi.

7) Fantasma. La dimensione sadiana della fantasia, la creazione come prodotto dell'immaginazione non sopporta il passaggio dal letterario al filmico. Il salto dal piano della fantasia alla rappresentazione è impossibile per il fantasma sadiano. Il fantasma di qualcun altro non è visualizzabile se non in modo deludente (Rauger). Il fantasma può solo scriversi, non descriversi (Barthes).

A quest'ultimo punto – lo spazio del fantasma che il filmico sottrarrebbe al letterario – è interessante accostare la tesi di André Guyeaux (1979, p. 48) sul teatro di Sade, dove il problema è costituito esattamente dal fatto che “fa saltare la relazione sadiana tra scrittura e fantasma, poiché li colloca in una prospettiva di rappresentazione”. Il fantasma non sarebbe messo in discussione da una sua eventuale realizzazione, ma proprio dalla rappresentazione stessa: esso è realizzabile, ma non mostrabile.

All'interno di questo elenco di obiezioni va presa nota anche di alcune omissioni. Nessuno insiste sul fatto che il visuale – come affermano molti studiosi – sembra contare poco in Sade, mentre i sensi non audiovisivi hanno un'importanza fondamentale; o sul fatto che i cinque sensi trovano espressione, “passano” nella scrittura multisensoriale di Sade, mentre il cinema deve arrendersi all'impossibilità di andare oltre la vista e l'udito.

Sade sarebbe dunque immaginabile ma non visualizzabile, rappresentabile o filmabile, un oggetto destinato a rimanere pertinenza esclusiva e non trasponibile della parola scritta, dove “tutto è rimesso al potere del discorso” (Barthes, 1971, p.

124). In relazione a Sade la fedeltà sembra essere un difetto tanto quanto l'infedeltà. Ricostruendo con esattezza fotografica i tratti precisi delle descrizioni, il cinema priverebbe la scrittura di Sade della vocazione allo sforzo individuale di immaginazione su cui basa il suo approccio diretto al lettore. Eppure, se si richiama alla mente un passaggio di *Juliette* citato nel capitolo precedente – in cui la narratrice si duole di non avere a disposizione un'arte che somma la capacità di descrizione figurativa alla possibilità di raccontare il movimento della scena – la premonizione degli strumenti in possesso del cinema appare evidente. La vogliamo riproporre:

Ah! Qui sarebbe stato necessario un illustratore, per trasmettere alla posterità questo quadro voluttuoso e divino; ma la lussuria, che troppo rapidamente colmò i nostri attori, non avrebbe forse concesso all'artista il tempo di coglierla. Non è facile per l'arte che non ha movimento realizzare un'azione di cui il movimento costituisce l'anima, ed ecco ciò che fa dell'illustrazione l'arte più difficile e ingrata (*Juliette*, vol. 1, p. 183, *traduzione modificata*).

Il cinema, arte delle immagini in movimento, sembrerebbe almeno in linea di principio costituire per Sade la forma espressiva ideale. Ma anche in commento a questo preciso passaggio, Kozul (2005, p. 191) ribadisce che l'immaginario di Sade non sopravviverebbe a un'effettiva rappresentazione filmica delle scene descritte. Compagnon (1976, p. 185) arriva a “smentire” Juliette affermando che proprio il *movimento* del cinema, in contrapposizione alla stanzialità dei *tableaux*, costituisce uno dei problemi del cinema sadiano.

In base a questi contributi, nessun cineasta sembra dunque autorizzato a rispondere alla chiamata in campo di Juliette nella sua evocazione del cinematografo: la fantasia sadiana non solo non richiamerebbe ma addirittura respingerebbe il falso movimento del cinema.

È forse interessante notare che, mentre la principale letteratura su Sade proviene certamente dall'ambito francese, il cinema sadiano maggiormente degno di nota non è cinema transalpino, come se i cineasti di questa nazione avessero in qualche modo recepito l'iconoclastia espressa dai teorici¹³.

¹³ I quattro registi di riferimento, come abbiamo accennato, sono due spagnoli (Buñuel e Franco), un inglese (Brook) e un italiano (Pasolini).

Si pone però a questo punto con ulteriore forza il problema dell'uso cinematografico dell'opera e della figura di Sade. Se riteniamo piuttosto sterili le considerazioni sulla “sadianità” del cinema sadiano, che equivalgono al vecchio e superato dibattito sulla fedeltà, ci sembra proficuo spostare la discussione sul piano dei film: la relazione con una materia simile costringe ogni regista, dal più al meno preparato, a porsi delle domande sui limiti della rappresentazione, sulla relazione tra sguardo e corpo violato.

L'irrepresentabilità “ontologica” del testo sadiano somma la difficoltà a mostrare dei corpi sessuali in posizioni irreali con l'impossibilità ad affrontare figurativamente il grado di violenza con cui la scrittura li colpisce. La violenza, semplicemente, oltrepassa ogni soglia del mostrabile. Davanti a un universo composto di un accumulo barocco di corpi e della moltiplicazione di penetrazioni, ferite e torture, all'immagine non rimane che la possibilità di qualificarsi come intollerabile.

Questo limite costituisce una sfida decisiva. La rilevanza del cinema sadiano si sviluppa proprio in relazione a esso: è “dall'interesse per questi punti limite della rappresentazione che, più o meno esplicitamente, ha avuto origine la fortuna di Sade nei due secoli che ci separano da lui” (Tonazzo, 2010, p.117). Come scrive Georges Didi-Huberman (1985, p. 12), “là dove si enuncia qualche cosa come un 'limite' del pitturale [...], è là dove si espongono i paradigmi su cui, di fatto, la pittura lavora”.

Entrando in rapporto con Sade il cinema è costretto a mettere in campo non solo o non tanto la sua capacità di raffigurare quanto quella di manifestarsi come pensiero – in questo caso, pensiero legato alla teoria dello sguardo e alla relazione tra sguardo e corpo violato. Il nucleo d'interesse del cinema sadiano ci spinge a ragionare sulla definizione di normalità all'interno del regime scopico, su cosa è rappresentabile e cosa non lo è e sulle motivazioni che stanno dietro l'uno e l'altro. I modi attraverso i quali questo pensiero cinematografico prende forma sono molteplici, così come i suoi intenti. Nella seconda parte di questo lavoro vogliamo ragionare sui testi, per studiare le scelte di registi spesso consapevoli delle conseguenze teoriche della loro opera.

II.

GLI SPAZI DEL CINEMA SADIANO

“Non è una filosofia, né un discorso e ancora meno una scrittura che Sade ha inventato ma uno spazio” (Annie Le Brun, 1982, p. 57)

Il godimento del libertino può trovare la sua soddisfazione tanto nel fantasma della trasparenza perfetta, manifestandosi a scena aperta, dando espressione al suo esibizionismo di fronte a degli osservatori, quanto nell'eccitante opacità del gabinetto, dove va in cerca di *scarto* (Le Brun, 1986, p. 374), di uno spazio di solitudine con il suo oggetto di godimento. Nella casa della “Società degli amici del crimine” di *Juliette*, dove trova domicilio l'ennesima utopia sadiana, sono previste sia delle sale per coloro che vogliono provar piacere gli uni di fronte agli altri sia dei gabinetti per chi desidera restare solo con il suo partner o la sua vittima.

In ogni caso il piacere si relaziona a uno *spazio*, naturale o, più spesso, architettonico: “la potenza del racconto sadiano di progettare un mondo si basa largamente sulla dimensione architettonica di questo mondo, poiché da essa dipende l'esperienza finzionale dello spazio, così come è resa dai personaggi essi stessi finzionali del racconto” (Kozul, 2005, p. 11). Sade mette costantemente in rapporto il disegno architeturale e il fantasma erotico: spazio, azione e attori entrano in una relazione continua, che fornisce al racconto le sue coordinate di senso: “il corpo architeturale e il corpo erogeno organizzano uno spazio funzionale che di volta in volta circoscrivono e saturano” (p. 27).

Anche dal punto di vista della costruzione architettonica Sade si spinge nella direzione dell'utopia. I suoi edifici non hanno né sono interessati ad avere base pragmatica, ma rimangono un puro frutto dell'immaginazione. In una lettera spedita alla moglie (cit. in Kozul, 2005, p. 11) Sade parla di un bozzetto di edificio da lui tracciato. Madame De Sade, su sua indicazione, lo fa pervenire a un architetto. Quest'ultimo ne ricava un progetto, ma Sade lo rigetta considerandolo una totale incomprendimento. Afferma che la sua idea fa riferimento a un “sublime che è al di fuori di ogni esecuzione”, parla di “piacevole chimera”, ribadendo anche in quest'ambito la superiorità dell'immaginazione rispetto ad ogni tipo di realizzazione. La parola “sublime”, che partecipa sicuramente della definizione burkiana del termine, indica qui un “punto di convergenza, ma anche di rottura, tra l'effetto di realtà e l'investimento immaginativo e fantasmatico che dovrebbe concorrervi” (Kozul, 2005, p. 15).

La logica con cui vengono costruiti gli edifici di Sade è quella dell'organizzazione del racconto, di una tassonomia delle passioni, non quella di una disposizione equilibrata degli spazi. Entrando nei luoghi sadiani viene meno ogni interesse per la verosimiglianza: si abbandona la realtà per avventurarsi nel suo “cuore sepolto” (Le Brun, 1986, p. 375), in un mondo oscuro fatto di pietra e di vuoto.

La condizione, il prerequisito perché gli spazi architettonici (o, in seconda battuta, naturali) siano ritenuti confortevoli e ospitali dai signori sadiani è la loro chiusura e inaccessibilità. La sovranità del libertino è basata sull'isolamento. Sade, che lo teorizza, definisce questo stato con un neologismo: “*isolisme*”. Tale condizione è ontologica, rappresenta una “tesi filosofica”, il “motto stoico dei libertini”, una “promessa di piacere”, il “nocciolo dell'impolitica sadiana” e della sua “antropologia negativa” (Roger, 1995, p. 88). L'isolamento risponde alla situazione esistenziale più autentica per l'uomo sovrano (l'uomo integrale, l'Unico...) che ha bisogno di segregare il proprio godimento per portarlo al grado massimo di intensità. Gli spazi geografici e architettonici di cui egli va in cerca sono studiati per assecondare questa esigenza.

Nei romanzi di Sade compaiono così case qualificate come deserte, lontane, impenetrabili, impraticabili, inabbordabili, isolate, ritirate, segrete, separate, solitarie... La geografia dei romanzi è occupata da castelli, fortezze, padiglioni,

conventi, monasteri; gabinetti, cripte, celle, cellule, loculi, nicchie, cappelle, camere, ridotti, cantine; isole, sotterranei, buchi... A essi si aggiungono, come spazi per l'intimità, l'alcova, il bordello, il *boudoir*, il bagno... (cfr. Fauskevåg, 2001). I luoghi in cui Sade ambienta le sue storie si inseriscono in buona parte nella definizione di *istituzioni totali* proposta da Erwin Goffman¹. Tutta la giornata dei protagonisti, tutte le loro attività – lavoro, svago, mangiare, fottere... – si svolgono infatti all'interno di un'unità di spazio che garantisce la continuità del vivere libertino.

Questa chiusura accanita risponde secondo Barthes (1971) a una triplice funzione. Prima di tutto, naturalmente, serve a isolare e proteggere la lussuria dalle spedizioni punitive del mondo. Ma a questa caratteristica pratica si somma un'esigenza di tipo filosofico, una qualità di esistenza, una “voluttà di essere” (Barthes, 1971, p. 6) che si libera solo nella lontananza da ogni sguardo anche complice, nell'irreversibile solitudine del libertino con il proprio oggetto². L'isolamento, in terza battuta, risponde alla funzione di aprire lo spazio a un'autarchia sociale: “una volta rinchiusi, i libertini, i loro aiutanti e i loro soggetti formano una società completa, fornita di un'economia, di una morale, di una parola, e di un tempo, articolato in orari, lavori e feste. Qui come altrove, è la chiusura a permettere il sistema, vale a dire l'immaginazione” (*ibid.*).

Queste righe di Barthes permettono un'ulteriore riflessione che parte dal dato storico-biografico della vita di Sade, così come ci viene suggerita dagli studi di Michel Foucault sul tema della follia. In Sade abbiamo infatti di fronte la figura di un autore che, costretto alla detenzione, costruisce storie ambientate in ambienti da cui non si può fuggire. A partire da questo dato, Foucault (1972, pp. 302-303) inferisce:

-
- 1 “Uno degli assetti sociali fondamentali nella società moderna è che l'uomo tende a dormire, a divertirsi e a lavorare in luoghi diversi, con compagni diversi, sotto diverse autorità o senza alcuno schema razionale di carattere globale. Caratteristica principale delle istituzioni totali può essere appunto ritenuta la rottura delle barriere che abitualmente separano queste tre sfere di vita” (Goffman, 1961, p. 35).
 - 2 Barthes (1971, p. 6) cita il seguente passaggio delle *120 giornate*: “Non ci si immagina come la voluttà sia servita da tali sicurezze e che cosa s'intraprenda quando si può dire: 'Io qui sono solo, sono in capo al mondo, sottratto a tutti gli sguardi e senza che ad alcuna creatura possa occorrere la possibilità di arrivare a me; non più freni, non più barriere’”.

Non è un caso se il sadismo, come fenomeno individuale che reca il nome di un uomo, è nato dall'internamento e nell'internamento, se tutta l'opera di Sade è ispirata dalle immagini della Fortezza, della Cella, del Sotterraneo, del Convento, dell'Isola inaccessibile, che formano così il luogo naturale della sragione. Non è un caso neppure se tutta la letteratura fantastica di follia e d'orrore che è contemporanea all'opera di Sade, si situa nei luoghi dell'internamento.

Secondo Foucault l'apparizione del sadismo, definita “una delle più grandi svolte del pensiero occidentale” (p. 302), come fenomeno storico (e non come tendenza sempre presente nelle manifestazioni dell'eros) coincide con il momento in cui la sragione³ viene rinchiusa. Le fortezze dell'internamento, nate per adempiere a una funzione sociale di segregazione e di purificazione, per rispondere alla richiesta di bloccare il contagio della sragione tramite l'esclusione dal vivere sociale di chi ne era colpito, hanno svolto un ruolo culturale del tutto opposto. Proprio mentre si riteneva di essere riusciti a proteggere il mondo dal male dopo che lo si era costretto ed isolato, si scopre che esso trova proprio in quel luogo concentrazionario un fulcro che ne alimenta la forza. Ecco quindi ricomparire sotto un aspetto immaginario, come discorso che manifesta una paura e nasconde un desiderio. Lo spavento morale nei confronti di tali spazi di reclusione non riesce a celarne (cosa particolarmente interessante nel contesto del nostro studio) la forza di fascinazione:

questi stessi pericoli affascinano a un tempo l'immaginazione e i desideri. La morale sogna di scongiurarli; ma nell'uomo c'è qualcosa che comincia a sognare di viverli, di accostarli almeno, e di liberarne i fantasmi. L'orrore che ora circonda le fortezze dell'internamento esercita anche un'irresistibile attrazione. Si popolano volentieri quelle notti di inaccessibili piaceri; quelle figure corrotte e straziate diventano fisionomie di voluttà; su quei paesaggi oscuri nascono – dolori e delizie – delle forme che ripetono Bosch e i suoi deliranti giardini. I segreti che sfuggono al castello delle Centoventi Giornate vi sono stati a lungo mormorati (Foucault, 1972, p. 301).

3 Foucault distingue la sragione dalla follia: mentre la seconda ha a che fare, secondo le indicazioni cliniche dell'epoca, con le figure dell'alienazione, della debolezza di spirito, del furore, la prima viene a indicare la perdita di accettabilità sociale identificata in pensieri devianti (libertinaggio, ateismo...) e in comportamenti rubricati sotto le forme del vizio, della corruzione e della deviazione sessuale.

Queste immagini che si liberano alla fine del XVIII secolo, “invece di manifestare allo sguardo l'improvvisa presenza dell'insensato, lasciano scorgere la strana contrapposizione degli appetiti umani: la complicità del desiderio e del delitto, della crudeltà e della sete di sofferenza, della sovranità e della schiavitù, dell'insulto e dell'umiliazione” (p. 302).

In un'ottica di storie delle idee, dunque, il legame tra internamento e la nascita storica del sadismo come fenomeno culturale (e anche come nome: abbiamo visto che la parola “sadismo” è attestata nei dizionari sin dal 1834, appena vent'anni dopo la morte di Sade) non è occasionale ma strutturale, conseguenza di un tentativo empirico di rimozione della sragione, che produce un contagio simbolico originato dall'internamento. La figura di Sade assume in questo contesto una funzione di deflagrazione: “l'uomo scopre in fondo a se stesso, all'estremità della propria solitudine, in un punto che non è mai raggiunto dalla felicità, dalla verosimiglianza e dalla morale, i vecchi poteri che l'età classica aveva scongiurato ed esiliato alle frontiere più lontane della società” (p. 387).

Nei fatti, ogni volontà di isolamento ed esclusione che si voleva affidare all'istituzione manicomiale viene dunque annullata. Le visioni della follia che si intendevano cancellare ne escono invece conservate e moltiplicate. Come per gli spazi chiusi descritti nei romanzi di Sade, l'immaginazione trova in quei luoghi una nuova impronta su cui modellarsi: i muri sono destinati ad accenderla con la forza di un'attrazione irresistibile.

In parallelo, le fortezze inespugnabili di Sade sono costruite letterariamente in modo funzionale alla violazione della loro chiusura da parte dello sguardo dei lettori. Il luogo chiuso narrativo a sua volta si propone lo scopo di eccitare il voyeurismo del lettore (e poi dello spettatore) attraverso le pratiche di infrazione della segretezza che il testo gli offre. Lo spazio per lo sguardo si apre nel momento stesso della sua interdizione.

Ragionare sulla presenza cinematografica di Sade equivale a percorrere i luoghi che la contengono, esplorare gli ambienti – in genere circoscritti e invalicabili – in cui i film trovano il loro contesto. I luoghi occupati dai film a tematica sadiana non rimangono infatti solo funzionali al racconto ma mettono a fuoco alcune delle

questioni chiave poste dalla figura di Sade nel suo rapporto con il tema dello sguardo e della visione.

Per analizzare le pellicole prescelte, ci è sembrato quindi utile – più che affrontarle da un punto di vista autoriale, osservando capitolo dopo capitolo come la figura di Sade venga presa in considerazione dai singoli registi – utilizzare le cornici offerte da questi spazi. L'accostamento di pellicole diverse accomunate dall'inserimento del racconto nel medesimo spazio permette di circoscrivere le domande affrontate sinora sui temi della riflessività, della *mise en abyme*, del voyeurismo, della protezione dello sguardo e della sua chiusura.

È proprio sull'interazione tra i personaggi e le costrizioni dello spazio in cui si muovono che si concentra spesso, come vedremo, l'interesse di registi che si avvicinano alla figura o all'opera di Sade. Ai luoghi evocati nelle pagine di Sade vanno affiancati quelli occupati dalla sua biografia, in virtù (oltre che della sedimentata confusione tra l'autore e la sua vita) dell'ampia intersezione tra i primi (il castello, il bordello, il viaggio, il convento, la foresta...) e i secondi (il castello, il bordello, il viaggio, la prigione, il manicomio...). Abbiamo voluto quindi individuare cinque spazi, che ci permettono di racchiudere quelli che sono i più importanti film a tematica sadiana:

1. Il castello. “Il modello del luogo sadiano è Silling” (Barthes, 1971, p. 5), il castello nella Foresta Nera in cui si rinchiodono i quattro libertini delle *120 giornate di Sodoma*. Vi fanno riferimento *L'âge d'or* di Luis Buñuel e *Salò o le 120 giornate di Sodoma* di Pier Paolo Pasolini.

2. La prigione. La Bastiglia, una delle tante prigioni in cui Sade viene detenuto nel corso della sua vita, costituisce un altro luogo dalla fortissima carica simbolica. È al suo interno che si ambienta, tra gli altri, *Marquis* di Xhonneux/Topor.

3. Il manicomio. Il manicomio parigino di Charenton, luogo centrale nella storia della psichiatria, ospita D.-A.-F. De Sade negli ultimi undici anni della sua vita. All'interno di un manicomio trovano la loro collocazione il *Marat / Sade*, dramma di Peter Weiss portato in scena e poi al cinema da Peter Brook, *Šilení* di Jan Švankmajer e altre opere a dedica sadiana.

4. Il teatro, altro contesto chiuso indispensabile per collocare l'opera (gli scritti teatrali ma anche la totalità dei romanzi) e la vita di Sade, drammaturgo mancato.

È all'interno di questa cornice che si possono collocare film come il biopic *Sade di Cy Endfield*, che ricostruisce la vita di Sade mettendola in scena su di un palcoscenico, ma anche altre opere che giocano sulla *mise en abyme* e sulla meta-narrazione.

5. Il viaggio, luogo imprescindibile quanto effimero all'interno dell'opera sadiana. Come insegna Roland Barthes, si viaggia infatti solo per rinchiudersi: il viaggio serve come transizione, come tendina, costituisce il pretesto per spostarsi da una scena all'altra, da un luogo chiuso all'altro⁴. Il regista che mostra con maggior insistenza il movimento dei personaggi sadiani è Jess Franco.

Lo spazio chiuso non chiude, ma apre anzi lo spazio a nuove presenze: lo spettatore è introdotto in luoghi nascosti, letteralmente esclusivi. Il film lo invita a sentirsi parte di un scena (un retroscena) che non dovrebbe essere a disposizione del suo sguardo. La sua visione diviene quella di chi ha accesso a uno spazio proibito. Basta questo a stabilire una complicità su cui lo spettatore sarà costretto a interrogarsi, anche per motivo della struttura riflessiva di molti dei film a tematica sadiana. Alcuni registi vorranno ribadire questa complicità, assecondarla; altri denunciarla; altri porla in tutta la sua crudezza davanti ai nostri occhi. Sono ragionamenti che, in ogni caso, ci portano sempre a fermarci sulla soglia della visione, indecisi tra un dentro e un fuori, il guardare e il non guardare, l'inclusione o l'esclusione. Ci sembra sia quindi utile condurre la nostra indagine provando a ragionare sugli spazi e sulle dinamiche dello sguardo, interne ed esterne al film, che essi propongono.

4 “Si viaggia molto in certi romanzi di Sade [in particolare *Justine, Juliette e Aline e Valcour*, NdR]. Juliette percorre (e devasta) la Francia, la Savoia, l'Italia fino a Napoli; con Brisa-Testa si raggiunge la Siberia, Costantinopoli. Il viaggio è facilmente un tema iniziatico; tuttavia, benché Juliette cominci con un apprendistato, il viaggio sadiano non insegna niente; [...] le città non sono che procacciatrici, le campagne ritiri, i giardini scenari e i climi operatori di lussuria; sempre la stessa geografia, la stessa popolazione, le stesse funzioni; ciò che conta percorrere non sono contingenze più o meno esotiche, è la ripetizione di un'essenza, quella del crimine [...]. Se quindi il viaggio è diverso, il luogo sadiano è unico: si viaggia tanto solo per rinchiudersi” (Barthes, 1971, p. 5).

CAPITOLO 4.

SILLING. IL CASTELLO

4.1. Una macchina ottica: il castello sadiano

Accanita. È l'aggettivo attribuito da Roland Barthes (1971, p. 6) alla chiusura degli spazi nei romanzi di Sade. Tale *chiusura accanita* è naturalmente funzionale all'esigenza di isolare i libertini: la loro lussuria va protetta dagli interventi della Legge o della Morale, da ogni eventuale spedizione punitiva mossa o comandata in loro nome. Oltre a tale funzione, che risponde a un interesse eminentemente pratico, l'isolamento dello spazio sadiano serve però anche a stabilire “una qualità di esistenza, una voluttà di essere” (*ibid.*). La chiusura non costituisce un semplice rifugio. Essa contribuisce a definire la forma filosofica delle parole e della azioni che si svolgeranno al suo interno: “è la chiusura a permettere il sistema, vale a dire l'immaginazione” (p. 7).

È specialmente il *castello*, per eccellenza edificio chiuso, remoto, inattaccabile, a permettere alla comunità libertina di stanziarsi al suo interno stabilendo regole proprie, che danno forma a un'incontestabile autarchia sociale. Simbolo nobiliare per eccellenza, detentore dei segni del potere militare (in quanto sistema di difesa), politico (designa uno stato di eccezione) e economico (sfarzo, lusso), “il castello designa a un tempo la classe d'elezione dei libertini così come i loro diritti, privilegi e pretese” (Hénaff, 1978, p. 167).

Con i suoi passaggi, nicchie, pertugi, il castello fornisce al singolo libertino il modo per allontanarsi da ogni sguardo anche complice, concedendogli una

completa e irreversibile intimità con l'oggetto della sua passione. La segretaria sadiana “è solo la forma teatrale della solitudine” (Barthes, 1971, p. 7).

Topos della letteratura gotica, luogo comune dove si concentrano convenzioni, aspettative e misteri, il castello assume una valenza centrale in relazione alla figura di Sade, alle sue opere e alla sua biografia. La vita di Sade può essere descritta attraverso un elenco di castelli. Dei castelli-fortezza destinati a rinchiuderlo (tra le quali Vincennes, Miolans, la Bastiglia) parleremo nel capitolo dedicato allo spazio della prigione. Ci interessa qui richiamare solamente il castello di famiglia nel villaggio di La Coste in Vaucluse. In particolare dal gennaio 1774 al gennaio 1777 il castello di La Coste sarà la sede principale dell'organizzazione delle attività erotiche del Marchese. Posto in cima a una collina, sopra un piccolo villaggio scosceso, il castello dei De Sade, diversamente dai rifugi romanzeschi, si rivelerà incapace di proteggere Sade e la sue passioni dalle obiezioni provenienti dal mondo esterno. Gli abitanti di La Coste avranno più volte modo di protestare contro i comportamenti di Sade: i genitori di alcune ragazze coinvolte nei violenti giochi del Marchese busseranno prima alle porte del castello e poi a quelle della giustizia¹. Il dato può gettare luce sull'ossessione e la precisione con cui il Sade scrittore esprime la volontà di sigillare i suoi spazi romanzeschi: nel corso della sua vita non riuscirà mai trovare un luogo la cui protezione sia all'altezza di uno scandalo tale da oltrepassare anche le mura più imponenti².

Al di là dell'elemento biografico, la presenza di castelli all'interno di romanzi tardo-settecenteschi risponde al *cliché* creatosi con l'enorme diffusione europea della letteratura gotica, che nasce convenzionalmente proprio con l'invenzione di una fortezza, il *Castello d'Otranto* (1764) dello scrittore inglese Horace Walpole. Teatro “dell'incertezza stessa della luce” (Le Brun, 1982, p. 92), il castello si afferma come luogo centrale in un genere che ama ambientare le sue avventure in un medioevo di maniera. Al pari del luogo in cui gli eventi trovano spazio, la

1 I due scandali vengono denominati “affaire des petites filles” (1775) e “affaire Trillet” (1776) (v. Lely, 1982, pp. 217-250).

2 È interessante a questo proposito prendere atto di una nota stesa da Sade nel corso del suo viaggio in Italia. In commento a una visita alle catacombe della chiesa di San Lorenzo a Roma, Sade scrive: “Questi impenetrabili sotterranei sarebbero custodi sicuri del delitto, se i monaci del convento costruito qui sopra avessero qualche interesse a delinquere” (*Viaggio in Italia*, p. 183).

letteratura gotica, nata nell'età in cui si sviluppa il pensiero illuminista, viene interpretata come un rifugio, un ricovero artistico e psicologico ove riparano le forze dell'oscurità che non ne sopportano la luce. Allo stesso tempo, concentrando la struttura romanzesca, facilita allo scrittore il lavoro di mantenimento delle tre unità di tempo, spazio e azione.

Tra i tanti castelli vissuti o attraversati dai personaggi dei romanzi di Sade spicca il “modello del luogo sadiano” (Barthes, 1971, p. 5), ovvero il castello di Silling che ospita le *120 giornate di Sodoma*. Se costruzioni isolate e castelli sono sparsi su tutta la superficie dei romanzi di Sade, il castello delle *120 giornate* si erge infatti come un monumento anche simbolico, capace da solo di evocare gli spettri di uno spazio centripeto che spinge i suoi abitanti, vittime o carnefici, a un'obbligata, totale adesione ad esso³.

3 Riportiamo in nota alcuni stralci della lunga descrizione del castello di Silling che compare nel romanzo (pp. 83-85, *traduzione leggermente modificata*): “Ma è ormai giunto il momento di descrivere al lettore il famoso tempio destinato agli infiniti sacrifici alla lussuria, durante quei quattro mesi stabiliti. Capirà con quale cura fosse stato scelto un luogo isolato e solitario, come se il silenzio, la lontananza e la quiete fossero potenti stimoli per il libertinaggio e come se tutto ciò che ispira, grazie a tali caratteristiche, un sentimento di terrore religioso che coinvolge i sensi, possa offrire alla lussuria un'attrattiva più grande. [...] Per raggiungerlo bisognava arrivare prima a Basilea, e lì attraversare il Reno [...]. Ci si inoltrava, subito dopo, nella Foresta Nera e si percorrevano circa quindici leghe di una strada impervia, tortuosa ed assolutamente impraticabile senza una guida, per giungere infine a un sinistro gruppo di case abitate da carbonai e guardiacaccia. [...] Essendo gli abitanti nella quasi totalità tutti ladri e contrabbandieri, era stato facile per Durcet [il proprietario del castello, uno dei quattro signori protagonisti degli eventi, NdR] procurarsi la loro complicità. Il primo ordine che impartì fu d'impedire a chiunque l'accesso al castello dopo il primo novembre, giorno in cui l'intera compagnia sarebbe stata qui riunita. [...] La descrizione che segue mostrerà [...] quanto fosse difficile, una volta bloccato questo accesso, raggiungere Silling [...]. Superata la carbonaia, si doveva affrontare la scalata di una montagna alta quasi quanto il San Bernardo, e però molto più impervia [...]. È vero che i muli potevano scalarla, ma i precipizi che si aprivano da una parte e dall'altra del sentiero, rendevano estremamente pericoloso il cavalcarli. [...] Occorrevano cinque lunghe ore per raggiungere la vetta [...]. Senza l'aiuto di artifici umani, sarebbe stato impossibile ridiscenderne una volta saliti. Durcet aveva congiunto i bordi che si aprivano sopra un abisso profondo più di mille piedi, con un bellissimo ponte in legno che venne distrutto dopo il passaggio del gruppo; da quel momento divenne impossibile ogni comunicazione con il castello di Silling. Scendendo il versante settentrionale, si arriva ad un pianoro [...] circondato da ogni lato da rocce a picco le cui cime s'innalzano sino al cielo, rocce che formano attorno alla la pianura come un paravento, non lasciando fra l'una e l'altra il minimo spazio. Questo passaggio, chiamato sentiero del ponte, è quindi l'unico da cui si può scendere e raggiungere il pianoro: una volta distrutto, è impossibile per qualsiasi creatura della terra [...] raggiungere quella località. Al centro del pianoro così perfettamente protetto e difeso, s'innalza il castello di Durcet. Un muro alto trenta piedi lo circonda e dietro questo un fossato molto profondo e colmo d'acqua difende una nuova muraglia di cinta che forma una galleria circolare; qui si apre una postierla bassa e stretta che si affaccia su un vasto cortile interno attorno a cui si trovano gli alloggi”. In controtendenza rispetto alle raffigurazioni prevalenti, Vidler (1987, p. 303) invita significativamente a immaginare Silling non come un castello medioevale ma come una costruzione razionalista simile a un falansterio.

Silling raccoglie tutto l'accanimento di chiusura e la “volontà di scarto” (Le Brun, 1986, p. 374), di smarcamento rispetto alla sfera pubblica e all'opinione comune, caratteristici dei luoghi sadiani. Il suo raggiungimento mette in scena con insistenza una serie di abbandoni della realtà storica, della realtà sociale, della realtà umana e infine della realtà *tout court*. Il castello diviene il regno dell'irrealtà. All'interno delle sue mura l'immaginazione più estrema può rimbombare libera.

Si assiste in questo modo, come sostiene Le Brun (1982, p. 56), alla sovrimpressione di un'esistenza e di un'architettura, di un pensiero e di uno spazio. L'ossessiva ricerca dello scarto spaziale riproduce la volontà di deviazione dalla norma tipica della riflessione di Sade sulla ricerca del piacere, che risponde a un progressivo e personale percorso di allontanamento da ciò che è comune o ritenuto normale.

Ma la radicale separazione consentita dal castello, oltre che spaziale e simbolica, è anche temporale. All'interno delle *120 giornate di Sodoma*, la Passione 31 (v. Le Brun, 1986, p. 442) delle “passioni di terza classe o criminali” rivela in modo particolarmente franco questo senso di schiacciamento temporale: “31. Fotte una capra stando a tergo, mentre lo fustigano. Fa fare un figlio alla capra, che pure incula, benché sia un mostro” (p. 289). Questa estrema sintesi di bestialità, algolagnia, teratofilia e incesto, di corpo violato e corpo deforme, fa cozzare un presente e un futuro che diventano simultanei. La rapidità di Sade corrisponde alla velocità stessa di propagazione dell'immagine. Tale sintesi può essere interpretata sia come il frutto di un'accelerazione, di un *flash-forward*, sia come il prodotto di un congelamento, in seguito al quale l'unico tempo verbale possibile è un presente indicativo che comprime gli eventi – il passato, il presente, il futuro. Il castello sadiano è dunque anche un luogo dove il tempo si ripiega su se stesso: il mondo sadiano “è come una striscia di Möbius” (Airaksinen, 1995, p. 2). Tra gli infiniti tipi di perversione che esso ospita c'è anche quella cronologica.

Come nota Hénaff (1978, p. 143), “ogni dispositivo di soddisfazione libertino è principalmente un dispositivo di riduzione del ritardo temporale che separa il desiderio dalla sua esecuzione”. I mezzi per cancellare questo *délai* sono la riserva, che permette di accedere in permanenza a molti corpi; la nudità, che

consente di avere immediatamente a disposizione tutto il corpo; e l'onniessualità, attraverso la quale accedere senza divieti a tutti i corpi, senza barriere che fermino davanti a incesto, bisessualità, bestialità... Molti corpi, tutto il corpo, tutti i corpi: spazio e tempo sono polverizzati dalla violenza.

Alla compressione spaziale e allo schiacciamento temporale si aggiunge un'ulteriore componente: la purificazione di ogni contenuto che proviene dall'esterno del castello. Lo si nota in particolare nella forma che prendono i racconti delle narratrici che occupano gran parte del romanzo, quando le quattro attrici – Madame Duclos, Madame Champville, la Martaine, la Desgranges – vanno a pescare nella loro esperienza e memoria le avventure erotiche più vivaci ed estreme. Di fronte a queste testimonianze l'architettura interna del castello si comporta come una macchina ottica, un “gigantesco occhio mentale” (Le Brun, 1986, p. 397) che serve a depurare la percezione dei signori, a lasciare cadere sulla superficie sensibile (la retina, l'immaginazione) sensazioni che siano prive di ogni contesto, ideologia o psicologia. Gli elementi spaziali dell'architettura interna – il trono, i gradini, le nicchie – si comportano come una camera ottica: si pongono tra gli ascoltatori e il racconto, assorbono e filtrano le narrazioni delle attrici per ridurli alla loro forma più pura. La disposizione interna del castello sottrae le presentazioni erotiche tanto alla realtà sociale che ospita le condotte raccontate quanto a ogni pretesa di realtà psicologica nella rappresentazione dei protagonisti del racconto. Le gesta sono senza tempo, senza luogo, addirittura senza personaggi. Persino ogni realtà fisiologica è cancellata dalla paradossale neutralità o indifferenza che caratterizza la prestazione degli intercambiabili corpi meccanici di cui ci vengono narrate le peripezie: “Una passione cruda, resa viva dall'immaginario, con attorno niente, ecco ciò che ci fa vedere la macchina ottica di Sade” (Le Brun, 1986, p. 398).

Le caratteristiche di macchina ottica del castello sadiano hanno un'implicazione inevitabile con il tema della rappresentazione cinematografica. Lo spazio del castello, ponendosi come un prisma che separa non i colori ma le modalità dello sguardo, mette in gioco diverse tipologie di relazione tra lo sguardo dello spettatore e le azioni dei personaggi all'interno di quello spazio. Dal punto di vista

analitico, ci sembra di poter individuare tre modalità prevalenti di questa relazione.

La prima modalità è quella che si concentra sulla *solitudine* del libertino con il suo oggetto di godimento. Il punto di vista della macchina da presa (e conseguentemente lo sguardo dello spettatore) possono scegliere di rispettare questa ricerca di solitudine oppure di violarla. Nel primo caso la segreta mantiene la sua funzione barthesiana di forma teatrale della solitudine; nel secondo caso quel teatro è provvisto di una platea in cui lo spettatore si trova ad essere seduto, rompendo la solitudine cercata con ostinazione dal libertino, annullando la sua volontà, condividendo invece il suo segreto.

La seconda può essere descritta come modalità *panottica*: un singolo individuo guarda molte persone (detenuti, vittime) che sono guardati e non hanno diritto di ri-guardare. Le alte mura dei castelli servono infatti evidentemente ad escludere ogni sguardo proveniente dall'esterno, ma allo stesso tempo costruiscono al loro interno un'architettura che si presta ad essere organizzata secondo la forma del Panopticon. La possibilità di avere sempre a disposizione di sguardo le proprie vittime è centrale per il cinema sadiano che si avventura in questo spazio. La macchina da presa assume il punto di vista dei signori e si propone come un dispositivo che recapita agli occhi dei carcerieri ogni sfaccettatura del quotidiano delle vittime. All'interno di questa modalità lo spettatore sovrappone quindi il suo sguardo a quelli (entrambi panottici) della macchina da presa e del libertino/carnefice. La macchina da presa consente anche allo spettatore la libertà di scrutare in ogni momento le vittime, e quindi di adottare lo stesso sguardo dei signori, per identificarsi con esso oppure per rigettarlo.

Se lo sguardo panottico è quello di un singolo guardiano che scruta una molteplicità di carcerati, all'interno del castello è possibile anche il regime di visibilità complementare: una quantità di sguardi che si posano su una singola vittima o su di un piccolo gruppo di vittime. In questo terzo caso, lo sguardo dello spettatore è un ulteriore sguardo *accerchiante* o *sinottico* (cfr. Escobar, 2006, p. 31) che si affianca quelli che già si posano sul corpo violato.

All'interno di tutti e tre questi scenari si può mettere in gioco la tipologia di posizione spettatoriale delineata nella prima parte di questo lavoro: ognuna di

queste relazioni tra spazio, personaggi e spettatore è compatibile con lo sguardo dello spettatore masochista, sadico, ludico, curioso o meditativo. Il castello sembra fornire un contesto e un'occasione particolarmente adatti all'essenzializzazione di queste categorie.

Cercheremo di identificare tali modalità di presentazione e tipologie di sguardo all'interno della filmografia che entra nel castello sadiano, in particolare in *L'âge d'or* e *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Per ulteriori esempi – tra cui *Il vizio e la virtù* (Roger Vadim, 1963) e *Woods are Wet* (Tatsumi Kumashiro, 1973) – rimandiamo alla filmografia in coda a questo lavoro.

4.2. *L'âge d'or* di Luis Buñuel

4.2.1. Il surrealismo, Sade e Buñuel

Fra i registi che si sono avvicinati a Sade, Luis Buñuel è senza dubbio quello che ha manifestato l'interesse più dichiarato e continuo. La presenza dell'autore di *Justine* è rintracciabile, tramite riferimenti diretti o indiretti, in molte pellicole del regista aragonese.

L'incontro di Buñuel con Sade avviene alla fine degli anni Venti del Novecento e nel *milieu* culturale del surrealismo parigino, all'epoca della prima riscoperta dell'opera di Sade. In questi anni vengono pubblicate per la prima volta diverse opere rimaste per più di un secolo inedite, tra cui il *Dialogo tra un prete e un moribondo*, stralci dalla corrispondenza, diversi racconti e la prima riedizione delle *120 giornate*. Su Sade si focalizza l'attenzione critica di letterati, artisti, storici e biografi⁴. Il surrealismo, che sta conoscendo il suo periodo di massima vitalità, adotta subito Sade a proprio paladino⁵. Diversi protagonisti e fiancheggiatori del movimento surrealista legano o legheranno in anni successivi il loro nome a quello di Sade, scrivendo saggi intorno alla sua figura o alla sua opera, citandolo nei loro articoli, ritraendolo nei dipinti: Antonin Artaud, Georges

4 Per una cronologia della pubblicazioni (in vita e postume) di Sade v. Rosart (1977). Negli anni Venti e Trenta è Maurice Heine (1884-1940) lo studioso di Sade più importante e il principale curatore degli inediti e delle edizioni critiche. Sulla centralità del suo ruolo v. Heine, 1950. In seguito all'uscita de *L'âge d'or* Heine scriverà una “Lettre ouverte à Luis Buñuel” pubblicata in *Le surréalisme au service de la révolution*, n. 3, 1931.

5 Sui rapporti tra Sade e il surrealismo, cfr. Fauskevåg, 1982.

Bataille, André Breton, Paul Eluard, Ado Kyrou, Jacques Lacan, André Masson, Man Ray, Georges Sadoul...

Il nome di Sade viene più volte evocato negli stessi manifesti del surrealismo (v. Breton, 1962). Nel “Primo manifesto” del 1924 Sade viene incluso (dopo Swift e prima di Chateaubriand) nella genealogia surrealista: “Sade è un surrealista nel sadismo” (p. 31). Nel “Secondo” (1930), la figura di Sade è almeno in parte coinvolta nel ripensamento critico (da cui sembra salvarsi con formula piena solo Lautréamont) attraverso il quale Breton emenda e glossa la lista dei veri padri del surrealismo: il fatto che le origini aristocratiche di Sade gli abbiano impedito di sposare completamente la causa rivoluzionaria è presentato come un esempio della difficoltà ad abbinare con assoluta coerenza vita e pensiero (p. 67). Nel medesimo manifesto Sade viene poi usato come strumento di contrapposizione nei confronti di Georges Bataille (p. 115), nel frattempo allontanatosi dal movimento. Nel successivo “Posizione politica del surrealismo” (1935) Breton scrive:

Nel periodo attuale, uno dei nostri primi doveri culturali, uno dei nostri primi doveri sul piano letterario, è di mettere [le] opere *piene di linfa* al riparo da ogni falsificazione di destra o di sinistra, che avrebbe l'effetto di impoverirle. Se portiamo ad esempio quella di Rimbaud, sia chiaro potremmo segnalare anche quella di Sade o, a parte certe riserve, quella di Freud. Niente ci costringerà a rinnegare questi nomi, come niente di costringerà a rinnegare i nomi di Marx e di Lenin (p. 172).

Fino ai “Prolegomeni a un Terzo Manifesto del Surrealismo” (1942), Breton continua ad affermare che la sua linea “piuttosto sinuosa” (p. 218) passa per Eraclito, Abelardo, Eckhardt, Retz, Rousseau, Swift, Sade, Lewis, Arnim, Lautréamont, Engels, Jarry...

Tra i fattori che spingono i surrealisti a rivendicare in Sade un predecessore e un riferimento assoluto: l'asperità della sua vicenda biografica (il suo ruolo di vittima di un sistema oppressivo), la censura che è costretto a subire, la dimenticanza cui il tempo l'ha costretto, e poi il coraggio dell'estremo, la scrittura ostinata, l'impulso rivoluzionario, l'inintegrabilità, la totale estraneità rispetto alla sua (e ad ogni) epoca, l'espansione del dicibile, del pensabile e dell'immaginabile che mette in atto. Il gruppo “integra all'interno del suo Pantheon un Sade che sa sposare la

Poesia alla Rivoluzione” (Delon, 2007, p. 115). Come scrive in proposito il biografo di Sade Maurice Lever (1991, p. 370), il Marchese

interpreta in seno al gruppo la figura del “mito dell'origine”, al quale il surrealismo verrà a legare il proprio enigma: relazione con la sessualità, con la Rivoluzione, con il pensiero. Partecipa alla sua lotta ideologica contro l'estetica dominante. E ancora, il surrealismo rivendica l'implicazione terrorista di Sade per articolare la sua posizione in relazione al marxismo. [...] Il nome di Sade, come quelli di Hegel e Lautréamont, è rivendicato da tutti coloro che pretendono di incarnare una logica della libertà, della frenesia.

Il decisivo incontro di Luis Buñuel con l'opera di Sade avviene dunque in seguito alla sua adesione al gruppo surrealista, che egli inizia a frequentare dopo l'adozione da parte del movimento di *Un chien andalou*. La scoperta di Sade viene raccontata così dallo stesso Buñuel in un esteso passaggio della sua autobiografia e in alcune interviste:

Ho amato Sade. Avevo più di venticinque anni quando l'ho letto per la prima volta, a Parigi. È stato uno shock ancora più forte della lettura di Darwin.

Le centoventi giornate di Sodoma fu pubblicato per la prima volta a Berlino, in pochissime copie⁶. Un giorno, ne vidi una in casa di Roland Tual, dove mi trovavo insieme a Robert Desnos. Una copia reliquia, nella quale Marcel Proust e altri avevano letto quel testo introvabile. La presi in prestito.

Fino ad allora non conoscevo niente di Sade. Leggendo mi sentivo profondamente stupito. All'università, a Madrid, in teoria non mi avevano nascosto nessuno dei grandi capolavori della letteratura universale. Da Camões a Dante e da Omero a Cervantes. Come potevo quindi ignorare l'esistenza di questo libro straordinario, che esaminava la società sotto tutti i punti di vista, magistralmente, sistematicamente, e che per di più proponeva una tabula rasa culturale? Lo shock fu molto forte. L'università mi aveva mentito. Altri “capolavori” mi apparvero subito privi di qualsiasi valore e importanza. [...]

Mi dicevo: “Avrebbero dovuto farmi leggere Sade prima di ogni altra cosa! Quante letture inutili!”.

Cercai di procurarmi subito gli altri libri di Sade, che però, severamente proibiti, si trovavano solo in rarissime edizioni del XVIII secolo. Un libraio di rue Bonaparte, dal

6 L'edizione cui Buñuel fa riferimento è quella del 1904: *Le cent vingt journées de Sodome ou l'école du libertinage* par le marquis de Sade, publié pour la première fois d'après le manuscrit original, avec des annotations scientifiques par le Dr Eugen Dühren [pseudonimo del Dr. Iwan Bloch]. Paris, Club des Bibliophiles [il vero editore è Michalon, Parigi. Il libro è pubblicato contemporaneamente a Berlino da Max Harwitz], 1904.

quale mi portarono Breton e Eluard, mi mise in lista d'attesa per *Justine*, che non mi procurò mai. In compenso ho avuto per le mani il manoscritto originale delle *Centoventi giornate di Sodoma* e per poco non l'ho comprato. Alla fine, la spuntò il visconte di Noailles – un rotolo di carta piuttosto grosso.

[...] Se oggi come oggi il mio interesse per Sade è invecchiato – ma l'entusiasmo, per qualsiasi cosa, è sempre effimero – non posso tuttavia dimenticarne la rivoluzione culturale. La sua influenza su di me fu indubbiamente notevole (Buñuel, 1981, pp. 229-230).

In Sade ho scoperto un mondo di sovversione straordinario, nel quale entra tutto: dagli insetti ai costumi della società umana, il sesso, la teologia. Insomma, mi ha davvero colpito (Luis Buñuel, in Pérez Turrent e De La Colina, 1993, p. 29).

A ventotto anni ero anarchico e la scoperta di Sade fu per me assolutamente straordinaria. Questo non aveva niente a che vedere con l'erotologia ma con il pensiero ateo. Insomma, fino a quel momento mi era puramente e semplicemente stata occultata la libertà, ero stato totalmente imbrogliato su ciò che era la religione e, soprattutto, la morale. Ero ateo, avevo perduto la fede, ma l'avevo rimpiazzata con l'idea di libertà, con l'anarchia, con il sentimento di bontà naturale dell'uomo, e in fondo ero convinto che l'essere umano avesse una predisposizione alla bontà guastata dall'organizzazione del mondo, dal capitale, e all'improvviso, scoprivo che tutto questo non valeva niente [...], che niente, assolutamente niente aveva importanza al di fuori della totale libertà per l'uomo di comportarsi come ne aveva voglia, e che non c'erano né bene né male. [...] La cosa straordinaria è che in questa occasione, nel 1929, ho capito la ragion d'essere dell'inclinazione, dell'attrazione, della totale affinità che mi portava verso il surrealismo. L'influenza di Sade è stata più forte di qualsiasi altra, non solo per me, ma per i surrealisti, per il surrealismo (Buñuel, 1991, p. 63)⁷.

7 Sulla vicinanza “etica” tra pensiero surrealista e pensiero sadiano si confronta anche questa affermazione dalla biografia di Buñuel (1981, p. 117): “Contro le disuguaglianze sociali, lo sfruttamento dell'uomo da parte dell'uomo, l'influenza abbruttente della religione, il militarismo rozzo e colonialista, [i surrealisti] considerarono a lungo lo scandalo come il rivelatore onnipotente, capace di mettere a nudo le molle segrete e odiose del sistema da abbattere. [...] Ma era soprattutto la forza dell'aspetto morale ad affascinarli [...]. Per la prima volta in vita mia avevo trovato una morale coerente e rigorosa, senza il minimo cedimento. Va da sé che quella morale surrealista, aggressiva e chiaroveggente, offendeva molto spesso la morale comune, che a noi sembrava abominevole, i cui valori codificati respingevamo in blocco. La nostra morale si basava su ben altri criteri, esaltava la passione, la mistificazione, l'insulto, la risata nera, il richiamo degli abissi. Ma all'interno di questo nuovo territorio, dai contorni ogni giorno più imprecisi e lontani, tutti i nostri gesti, i riflessi, tutti i pensieri ci apparivano giustificati, senza la minima ombra di dubbio. Tutto collegato. La nostra morale era più esigente, più pericolosa, ma anche più salda e coerente, più compatta dell'altra”.

Richiami a Sade – siano essi semplici echi, riferimenti diretti nei dialoghi o la presenza di Sade come personaggio diegetico – si ritroveranno nei film del periodo messicano e anche in seguito, nelle pellicole realizzate al ritorno di Buñuel in Europa. In *Lui (El, 1953)*, oltre al cartello di una ditta di costruzioni che si chiama “Sade”, vi è il riferimento all'ago e al filo che in *La filosofia nel boudoir* sigillano l'organo della generazione nella madre di Eugénie; ne *Le avventure di Robinson Crusoe (Las aventuras de Robinson Crusoe, 1954)* ascoltiamo, con varianti minime, il *Dialogo tra un prete e un moribondo*; allo stesso dialogo si allude in *Nazarin (Nazarín, 1959)*; ne *La via lattea (La voie lactée, 1969)* Sade compare come personaggio per recitare una delle sue digressioni sul tema dell'ateismo... Senza citare qui le diverse fantasie sadiche – come, per fornire solo un esempio, gli strumenti di tortura in *Bella di giorno (Belle de jour, 1967)* – che a ben guardare introducono non un generico riferimento al sadismo, ma precisi passaggi dei romanzi di Sade⁸. La manifestazione della presenza di Sade nel cinema di Buñuel è quindi una costante, un caso assolutamente peculiare all'interno della storia del cinema di relazione tra un regista e una fonte letteraria.

4.2.2. L'âge d'or: violenza, eros, civilizzazione

L'âge d'or è il film che apre l'orizzonte di una scrittura cinematografica in cui Sade si pone come co-autore implicito. Diretto da Luis Buñuel e sceneggiato assieme a Salvador Dalí⁹, *L'âge d'or* viene finanziato dai visconti di Noailles, mecenati e già illuminati finanziatori, l'anno precedente, di *Le mystère du château de Dé* di Man Ray¹⁰. La circostanza storica, rievocata da Buñuel nella sua autobiografia, racconta che i visconti erano all'epoca proprietari del manoscritto originale delle *120 giornate di Sodoma* (acquistato a Berlino nel 1929 tramite la mediazione di Maurice Heine), ritenuto per più di un secolo perduto, smarrito

8 Per un approfondimento complessivo della relazione Sade/Buñuel rimandiamo a López Villegas (1998). Sulla presenza di spunti sadiani sin nella tarda produzione francese di Buñuel v. anche Duprat (2007).

9 Per analizzare la questione della paternità dell'opera e delle attribuzioni delle diverse invenzioni (o, come le definisce lo stesso Buñuel, *gag*) di sceneggiatura e visive rimandiamo a Bertetto (2001) e allo scambio di corrispondenza tra i due sceneggiatori in Bouhours e Schoeller (1993).

10 Verifichiamo anche qui la presenza di un “castello” (in realtà la residenza dei Noailles sulla Costa Azzurra presso Hyères).

durante i momenti convulsi della presa della Bastiglia, in cui era incarcerato Sade. La scomparsa del lungo rotolo, il primo dei tentativi narrativi del marchese, fa versare al suo autore “lacrime di sangue” (cit. in Lely, 1982, p. 419). All'interno de *L'âge d'or* Luis Buñuel inserirà un riferimento diretto a questo libro maledetto. Si tratta in assoluto della prima citazione cinematografica di un'opera di Sade. La maggior parte delle letture critiche di *L'âge d'or* interpreta il film come una lunga riflessione, antropologica e psicoanalitica, sul tema del rapporto tra violenza e civilizzazione, oppure, per dirlo con Paolo Bertetto (2001, p. 105), sulla “mitofania dell'eros e della violenza”, ovvero l'apparizione e l'evoluzione da un tempo remoto fino al presente degli elementi mitologici e simbolici che li accompagnano. Il film è diviso in sei capitoli. Il primo è un prologo entomologico in forma di pseudo-documentario, che mostra alcuni momenti nell'esistenza degli scorpioni in un ambiente secco e roccioso¹¹. Il secondo capitolo mostra la reazione di un gruppo di banditi di fronte all'invasione (apparentemente pacifica) della loro costa da parte del popolo dei “maiorchini” (quattro vescovi seduti tra le rocce). Il terzo capitolo descrive la fondazione di una città per mano degli eredi dei maiorchini conquistatori. Il capitolo successivo fa vedere che quella città è divenuta Roma imperiale e mostra, con forti tratti surrealisti, alcuni momenti di vita urbana. Il quinto, lungo capitolo si svolge durante una festa in una villa borghese, dove una coppia d'amanti senza nome, interpretati da Gustave Modot e Lya Lys, cerca il modo per dare sfogo alla propria passione. È l'epilogo a richiamare esplicitamente Sade mostrando l'uscita dal castello dei quattro protagonisti delle *120 giornate di Sodoma*¹². I tre lunghi cartelli che lo introducono scrivono:

11 Secondo Paul Hammond (1997) la divisione del carapace degli scorpioni richiama la struttura del film. L'immagine dello scorpione si proporrebbe così come una *mise en abyme* della pellicola stessa, con una coda velenosa costituita dal riferimento alle *120 giornate*.

12 Sulla suddivisione in capitoli (e sul loro numero) non c'è tuttavia unanimità. Sono sei per Bertetto (2001), cinque per Williams (1981) (che considera un capitolo unico la fondazione della città e le successive scene di vita nella Roma imperiale), mentre sono quattro per Tinazzi (1973) e Bernardi (1984) (1. prologo; 2. dai banditi alla fondazione della città alla scene urbane; 3. “*amour fou*”; 4. castello).

[Primo cartello]. Nel preciso istante in cui queste piume, strappate da mani infuriate, coprivano il suolo ai piedi della finestra, in quell'istante, dicevamo, ma molto lontano di là, stavano uscendo per tornare a Parigi i sopravvissuti del castello di Selliny¹³.

[Secondo cartello]. Per celebrare la più bestiale delle orge, si erano rinchiusi in questo castello inespugnabile, centoventi giorni prima, quattro noti e profondi scellerati, che non hanno altro Dio che la loro lussuria, altra legge che la loro depravazione, altro freno che la loro dissolutezza, licenziosi senza Dio, senza principi, senza religione, il meno criminale dei quali è macchiato di più infamie di quante voi non ne potreste nominare, ai cui occhi la vita di una donna, che dico, di tutte le donne che abitano la superficie del globo, è altrettanto indifferente che la distruzione di una mosca. Avevano portato nel castello, unicamente per servire ai loro immondi disegni, otto ragazze meravigliose, otto splendide adolescenti e, perché la loro immaginazione già corrotta all'eccesso fosse continuamente eccitata, avevano egualmente portato quattro donne depravate che alimentavano incessantemente con le loro narrazioni la voluttà criminale dei quattro mostri.

[Terzo cartello]. Ecco ora l'uscita dal castello di Selliny dei sopravvissuti alle orge criminali. I quattro organizzatori e i capi. Il Duca di Blangis¹⁴.

Si intuisce lo sconcerto provocato nel pubblico dell'epoca quando, sparito questo cartello, si vede comparire da dietro una porta la figura di Gesù. È quest'ultima sequenza a rappresentare “l'atto violento surrealista, il pugno nello stomaco, la bestemmia e lo scandalo” (Farassino, 2000, p. 131).

Fa parte del gioco de *L'âge d'or* la sfida lanciata allo spettatore: trovare le continuità che uniscono i diversi capitoli, ciascuno dei quali elude ogni appartenenza di genere. Viene richiesto un lavoro attivo per riempire le ellissi e ricostruire la soggiacente dinamica narrativa (cfr. Weiss, 2004): lo spettatore è posto di fronte a un “assurdo che gli richiede di interpretare il visibile anche al di fuori della logica” (Bertetto, 2001, p. 126).

L'unico collegamento possibile tra un capitolo e l'altro è attribuibile a una “continuità” spaziale o temporale di matrice surrealista. La spiaggia dove sbarcano i maiorchini è (inspiegabilmente) quella dove sorge la città di Roma; la continuità temporale tra la fondazione di Roma e la sua espansione come grande

13 A causa della difficoltà a decifrare la minuta scrittura di Sade, il nome del castello (Silling nel manoscritto delle *120 giornate*), viene trascritto come “Silliny” nella prima edizione del 1904, quella che Luis Buñuel ha occasione di leggere. Il regista deformerà ulteriormente in nome in “Selliny”.

14 Trad. it. tratta dalla sceneggiatura pubblicata in Luis Buñuel, *Sette film*, Torino, Einaudi, 1989. Il duca viene denominato “Blangy” nella sceneggiatura e Blangis (correttamente, come nel manoscritto della Bastiglia e anche nell'edizione del 1904 letta da Buñuel) nel cartello.

metropoli moderna sembra garantita dagli abiti del protagonista maschile, arrestato mentre si rotola insieme alla protagonista femminile nel fango sulle rocce e ancora sporco quando cammina per la città. Lungo tutto il film, l'improbabilità dei collegamenti spaziali – le rocce degli scorpioni, la costa dei banditi e la città di Roma compongono un'unità di spazio – si somma a quella dei nessi temporali: la certificazione del raccordo tra la festa altolocata e l'uscita dal castello di Selliny è attestata dal cartello “in quello stesso momento”. Ma la festa si svolge in una villa contemporanea mentre lo spazio del castello – dove tre signori indossano abiti settecenteschi e uno, addirittura, una tunica del tempo di Cristo – è medievale.

L'apertura entomologica e il finale sadiano incorniciano un pensiero. Agustín Sánchez Vidal segnala che Buñuel trae le didascalie della sezione sugli scorpioni da un'altra delle sue letture giovanili che considera più formative: i *Souvenirs entomologiques* di Jean Fabre¹⁵: “I due grandi difensori dell'istinto – Fabre e Sade – se la prendono con le barriere che la società ha eretto di fronte al desiderio dei protagonisti” (Sánchez Vidal, 1993, p. 17). Ponendo Fabre e Sade come guardiani in capo e in coda al film, Buñuel sceglie di adottare anche la loro stessa ottica per quel che riguarda la costruzione dei personaggi: protagonisti e comprimari vengono osservati in modo oggettivo, esterno, sotto una lente entomologica; al pari dei personaggi delle *120 giornate*, i tipi de *L'âge d'or* sono privi di ogni reale caratterizzazione psicologica. Ma proprio grazie a questo disegno bidimensionale Buñuel riesce a porre l'accento su tendenze sfuggenti, perturbanti e improvvise, che non delineano superficiali tratti della personalità ma lasciano piuttosto trasparire le tendenze dell'inconscio. L'alleanza tra Fabre e Sade produce così, secondo Sánchez Vidal, un grado di evidenza allo stesso tempo puramente *visuale*, concentrata sulla manifestazione di comportamenti inspiegabili, e *subliminale*, ovvero tale da lasciar percepire, al di sotto dei gesti, pulsioni che tuttavia rimangono, in quanto tali, altrettanto inspiegabili.

Nelle prime due società, quella degli scorpioni e quella dei banditi, la violenza si manifesta come l'unico mezzo che garantisce la sopravvivenza. Nel terzo capitolo

15 “*Ho adorato i Ricordi di un entomologo* di Fabre. Libro che, per la passione dell'osservazione e per l'amore sconfinato per tutte le creature viventi, trovo ineguagliabile, infinitamente superiore alla Bibbia” (Buñuel, 1981, p. 229).

assistiamo alla fondazione di una civiltà. L'ordine sociale è finalmente stabilito, celebrato dalla posa della prima pietra sulla spiaggia da parte delle autorità. È proprio in questo momento identitario e rituale che la violenza cambia di registro, assumendo una nuova dimensione, simbolica. Durante la cerimonia viene scoperta la coppia che amoreggia in modo passionale e incontrollato a pochi passi lungo il medesimo tratto di costa. La (presunta) violenza dell'atto d'amore induce l'istituzione a procedere con l'arresto dei due amanti: il loro comportamento non può (più) essere tollerato. La violenza di Stato deve prendere possesso del campo d'azione. Si assiste probabilmente in questo momento alla nascita dello Stato quale istituzione che detiene, weberianamente, il monopolio dell'uso legittimo della violenza fisica.

La costrizione della Legge sembra tuttavia dar subito luogo a una violenza corrispondente da parte di chi la subisce: Modot, appena arrestato, strattone i suoi guardiani per scacciare un cane e schiacciare poi un coleottero con la suola della scarpa¹⁶. L'interruzione dell'amplesso da parte della neonata legge trasforma subito il gesto d'amore in violenza. La fondazione della città avviene dunque in contrapposizione a un atto di espressione della sessualità, il disciplinamento della quale, messo in atto dalla società moderna, è la base su cui essa viene costituita¹⁷. Entrambi i gesti primari dell'autodifesa e della riproduzione, agiti da scorpioni¹⁸, banditi e coloni, dovranno d'ora in poi confrontarsi con l'istituzione che li norma:

16 La breve sequenza può essere letta come un antecedente del genere pornografico del "Crush fetish", una parafilia in cui l'eccitazione per lo spettatore deriva dalla visione dello schiacciamento (di solito con il piede/scarpa/tacco, in genere da parte di una donna) di un insetto/piccolo animale/cibo/oggetto. Cfr. "Sex and the City: *Crush by Venus* and the Japanese Version of the 'Crush Fetish' Genre", relazione di Laura Sangalli alla IX MAGIS International Film Studies Spring School di Gorizia (10 aprile 2011). Buñuel dichiara (in Pérez Turrent e De La Colina, 1993, p. 71) che solo l'obiezione dell'attore e della troupe l'ha trattenuto rispetto alla sua idea iniziale di far schiacciare a Modot anche il cagnolino.

17 Si confrontino le riflessioni di Foucault e Bataille sul tema del disciplinamento della sessualità. Scrive Foucault (1976, p. 9): "La sessualità viene allora accuratamente rinchiusa. Mette casa. La famiglia coniugale la confisca e l'assorbe tutta nella serietà della funzione riproduttiva. Intorno al sesso si fa silenzio. La coppia, legittima e procreatrice, detta legge; s'impone come modello, rende efficace la norma, detiene la verità, conserva il diritto di parlare riservandosi la prerogativa del segreto. Nello spazio sociale, come nel cuore di ogni casa, esiste un solo luogo di sessualità riconosciuta, ma utilitario e fecondo: la camera dei genitori". E Bataille (1976a, p. 102): "[la sessualità] avrebbe in sé qualcosa di così sporco e così pericoloso, di così losco, che non si sarebbe potuto affrontarla senza moltiplicare le precauzioni e le scappatoie. A ciò fecero fronte le regole del matrimonio".

18 Per i quali l'atto della riproduzione coincide con un attacco mortale della femmina ai danni del maschio.

“da questo punto in poi, né il sesso né la violenza possono essere semplicemente una funzione biologica” (Williams, 1981, p. 133).

La rottura tra i due episodi pre-moderni (gli scorpioni e i banditi) e la parte moderna (Roma) è dunque scandita dal passaggio dalla violenza naturale alla violenza istituzionale. Un altro momento del film mostra come la società sappia appropriarsi di episodi di violenza per costruire su di essi il proprio monopolio nell'uso della forza. La città di Roma viene infatti edificata nel luogo esatto in cui i quattro vescovi trovano il loro enigmatico martirio: sulle rocce essi si trasformano in scheletri anche se i banditi, sfiancati da fame o stanchezza, non riescono a raggiungerli e di conseguenza a martirizzarli. Viene così svelata la dipendenza della neonata civiltà dalla violenza che ne consente l'affermazione. Come sottolinea Linda Williams in una delle letture più lucide e profonde del film (1981, p. 135), i vescovi incarnano il paradosso di una civilizzazione che ha bisogno di martiri, che è dipendente dalla violenza che li uccide. La violenza dello Stato deve la sua legittimità al gesto di martirio che le permette di affermarsi: la punizione del colpevole, di chi ha ucciso un santo, autorizza inequivocabilmente lo Stato a dar prova del suo potere coercitivo.

L'ambiguità morale tra santi e criminali e lo scambio di ruoli tra aggressore e vittima è un elemento tipico del cinema di Buñuel¹⁹ come della scrittura di Sade: la virtù provoca danni quanto e più del crimine; il crimine, portato all'eccesso, diventa virtuosismo e virtù²⁰. I banditi non riescono ad essere fedeli al loro ruolo di aggressori; le loro potenziali vittime si affermano come i padroni del territorio; i vescovi invasori diventano martiri; Modot, che doveva essere punito per la sua deviazione dalla legge, viene assolto e può permettersi di dare seguito ai suoi

19 O più in generale del cinema sadiano: v. ad esempio *Marat/Sade* e *Šileni*.

20 Sulla perfetta sovrapponibilità formale tra etica della virtù ed etica del vizio si veda la famosa riflessione di Jacques Lacan – in particolare nel *Seminario VII* (1986, pp. 92 e ss.) e nel saggio “Kant con Sade” (1963) – che applica la dimensione morale proposta da Kant nella *Critica della ragion pura* alla teoria del godimento di Sade: “Se si elimina dalla morale ogni elemento sentimentale, se ci viene tolta, se si invalida qualunque guida si possa trovare nel nostro sentimento, il mondo sadiano è al limite concepibile – anche se ne è il rovescio e la caricatura – come uno dei compimenti possibili di un mondo governato da un'etica radicale, dall'etica kantiana” (Lacan, 1986, p. 93-94). “Il fuoco dell'interesse di Lacan risiede nell'inversione paradossale attraverso la quale il desiderio stesso (cioè agire in base al proprio desiderio, senza compromessi) non può più essere addebitato a interessi o motivazioni 'patologici' e incontra così i criteri dell'atto etico kantiano, in modo che 'seguire il proprio desiderio' si sovrappone a 'fare il proprio dovere’” (Žižek, 1998b, par. 3).

comportamenti violenti; i due gendarmi che l'hanno arrestato, paladini dell'ordine, vengono delegittimati dalla loro stessa istituzione quando il tribunale lo assolve.

La fusione finale tra Cristo e Blangy, Dio e il divin marchese, il caritatevole e il sadico ribadisce ulteriormente queste considerazioni sull'intercambiabilità dei ruoli di innocente e persecutore: se il sacrificio di Gesù è necessario all'affermazione dell'era cristiana, l'assassinio (e l'assassino) è funzionale all'affermazione di un'istituzione religiosa che, come lo Stato rispetto alla violenza, vuole imporre un proprio monopolio sull'uso della coscienza. “La funzione di Cristo è di essere assassinato benché innocente e la funzione del Blangy di De Sade è di assassinare l'innocente” (Williams, 1981, p. 136). La santità è complementare al sacrilegio che le si oppone.

Il film colloca inoltre fianco a fianco, sulle stesse rocce, due elementi di forte attrazione per una piccola platea di spettatori: gli astanti seguono la fondazione della città e, quasi simultaneamente, si fermano a guardare la copula nel fango dei due protagonisti. A creare tale attrazione sembra essere la stessa spinta voyeurista: i corpi – corpi putrefatti, corpi in amore – costringono il pubblico ad aprire gli occhi e fermarsi a guardare.

L'omaggio alle spoglie dei martiri cristiani si collega e si oppone all'osservazione incuriosita e insieme attratta e scandalizzata degli amanti nel fango. È come se il valore del sacrificio agli ideali religiosi fosse contrapposto all'emergenza (vergonnosa e travolgente) della libido più scatenata. Ma il cerchio della gente che si crea non solo rende evidente la contrapposizione dei valori (la tradizione e il sacrificio cristiano contro l'affermazione dell'eros), ma soprattutto mostra anche una spinta voyeuristica ulteriore. La folla osserva la morte e il martirio, e osserva la passione desiderante incontrollata. Thanatos ed eros sono indirettamente legati in una contrapposizione violenta e fortemente ideologizzata (Bertetto, 2001, p. 125).

La riflessione su violenza e civilizzazione rimane centrale anche nel capitolo che ci conduce all'interno della villa altoborghese. Durante la festa assistiamo a due feroci scoppi di rabbia. Nel primo, un guardaboschi, per futili motivi, spara a suo figlio uccidendolo; nel secondo, Modot schiaffeggia la padrona di casa, la marchesa de X: è colpevole di avergli versato inavvertitamente addosso del liquore. Rispetto a questi due episodi, la reazione degli altri invitati alla festa è

significativa. Nel primo caso, attratti dal rumore dello sparo, escono sul balcone a studiare l'accaduto. Disapprovano moderatamente e poi tornano nelle sale interne. Il secondo caso, apparentemente minore, scatena quasi una rissa. Il confronto ribadisce didascalicamente che esiste una violenza legittima o tutto sommato tollerabile e una violenza illegittima e intollerabile. La violenza di un padre nei confronti di un ragazzino disubbidiente è certo, in questo frangente, sproporzionata, ma nondimeno autorizzata, legittimata dall'atto stesso della fondazione della civiltà, con le sue regole che mettono a disposizione dei padri un codice per controllare e regolare il decoro e la rispettabilità familiare. La violenza nei confronti di un'ospitale nobildonna, per quanto veniale, appare invece intollerabile, poiché scalfisce il codice alla cui nascita avevano presieduto, sulla spiaggia dei maiorchini, personalità appartenenti allo stesso mondo altolocato e borghese della marchesa de X.

Posto puntualmente a fianco della violenza, il tema sadiano dell'arbitrarietà delle leggi che la dovrebbero punire rimane fondamentale lungo tutto il film. Benché la violenza sia una presenza costante, il suo significato cambia continuamente in relazione al contesto sociale in cui si manifesta. Legge, violenza, violazione, individualismo si mescolano e si propagano dunque sin dal prologo per contagiare i personaggi umani e le loro relazioni. La violenza è infatti strettamente correlata a un eros che cerca il suo sfogo esclusivamente in relazione ad essa.

In questo senso non si trova conferma nel film della lettura bretoniana²¹ che interpreta l'amore tra Modot e Lys come un grande esempio di *amour fou*: “L'esplosione dell'eros [...] non è certo delineata nei termini dell'idealismo tardoromantico di Breton, ma è piuttosto connotata da determinazioni più vicine al materialismo e all'erotismo impuro di Bataille” (Bertetto, 2001, p. 119) (v. anche Drouzy, 1978).

21 Si veda il manifesto “L'affaire 'L'âge d'or””, diffuso nel gennaio 1931, firmato da Maxime Alexandre, Aragon, André Breton, René Char, René Crevel, Salvador Dalí, Paul Eluard, Georges Malkine, Benjamin Peret, Man Ray, Georges Sadoul, Yves Tanguy, André Thirion, Tristan Tzara, Pierre Unik e Albert Valentin (riprodotto in anastatica in Bouhours e Schoeller, 1993, pp. 111-116); ma anche *L'amour fou* (1937, pp. 87-89), libro in cui Breton cita *L'âge d'or* come esempio di esaltazione dell'amore totale; e poi la monografia classica di Ado Kyrrou (1963) sul cinema surrealista che recepisce la *doxa* bretoniana.

Il desiderio è uno scatenamento che ci obbliga a rompere l'ordine del mondo che si innalza come barriera, come proibizione tra noi e l'oggetto del nostro desiderio. [...] Il desiderio ci espone al rischio totale di cercare l'impossibile; l'impossibilità è il ponte sospeso al di sopra dell'abisso che separa la realtà dal desiderio (Arteta Lusuviaga, cit. in Buñuel, 1991, p. 339).

La difficoltà di espressione di un desiderio così concepito è evidente: alla sua manifestazione si oppone non solo lo stesso ordine del mondo, ma anche l'abisso che separa desiderio e soggetto.

Ne *L'âge d'or* il desiderio, incapace di realizzarsi, è dunque costretto in diverse sequenze a trasformarsi (o a sublimarsi) in sfogo violento. La pulsione sessuale è tenuta desta soltanto dalla sua interruzione e dalla violenza che essa scatena. Un'interruzione decisiva avviene nel quinto capitolo, quando Modot e Lys sono seduti nel giardino e cercano il modo e il tempo per saziarsi, metaforicamente e letteralmente, l'uno dell'altro. Ma prima un accordo orchestrale, poi una telefonata, poi definitivamente la visita del direttore d'orchestra interrompono la loro solitudine e impediscono ogni passaggio all'atto. Ma anche nei momenti che precedono quest'ultima interruzione – quando nulla si frappone, quando la passione erotica sembra vicina a una sua concretizzazione – i protagonisti non trovano nel presente e nella realtà la soddisfazione ai loro impulsi.

La fiamma del loro desiderio si nutre allora di immaginazione. Nel corso del loro tormentato corteggiamento, fantasie violente continuano a nutrire la mente dell'uno o dell'altro componente della coppia: prima Lys si sente accarezzare il volto da una mano che le appare mutilata, poi interviene un imprecisato ricordo, o un'immagine verbale: Lys si morde un labbro e la sua voce fuoricampo esclama: “Ti ho aspettato così a lungo. Che gioia! Che gioia aver assassinato i nostri figli!”. È l'immaginazione dell'omicidio a rendere gioioso il desiderio. “L'assassinio dell'oggetto d'amore preserva il desiderio per l'oggetto d'amore piazzandolo per sempre al di fuori della soddisfazione che pone fine ad ogni desiderio” (Williams, 1981, p. 133).

Come nel successivo film messicano di Buñuel *Estasi di un delitto* (*Ensayo de un crimen*, 1955), il gesto criminale sostituisce l'incapacità del desiderio di trovare una realizzazione, nascondendo momentaneamente la mancanza (o forse

l'impotenza) che lo caratterizza. La realtà, da sola, non pare adeguata alle necessità del desiderio. In questo senso quindi la violenza rivela il suo potere attrattivo come supplemento fantastico all'insufficienza della forza gravitazionale che avvicina due corpi. Le sequenze veramente erotiche si producono soltanto sul piano del fantasma e del sogno. L'immaginazione che conduce in uno spazio altro, il differimento del momento d'amore, la violenza esercitata contro l'oggetto d'amore sono tutte strategie funzionali al mantenimento del desiderio.

Ad aggiungere ulteriori elementi alla concezione del rapporto d'amore come utopia è il fatto che il desiderio, benché cerchi di trovare un suo piano di espressione all'interno di una relazione di coppia, si manifesta sempre e solo in forme individualistico-masturbatorie o feticistiche: sia la donna che l'uomo trovano la soddisfazione sessuale nel filtro che l'immaginazione interpone tra il soggetto e il suo stesso corpo. L'esempio più importante, nel quarto capitolo, è quello dell'incrocio tra le fantasie di Modot e Lys. Modot, accompagnato dai due gendarmi, si ferma a guardare un manifesto in cui una mano femminile (il corpo femminile compare, feticisticamente, spezzettato) si protende verso una cipria. Nella sua immaginazione, la mano si mette in movimento. La cipria viene sostituita da una parrucca dall'aspetto pubico. Altre due illustrazioni ribadiscono l'immagine mentale: un'immagine pubblicitaria che mostra due gambe femminili e la fotografia in una vetrina che inquadra una sosia di Lys in un'espressione estatica. Questo piano permette a Buñuel di raccordare la sequenza con l'interno della camera della protagonista, dove la ritroviamo con il dito anulare fasciato.

Il fantasma feticista più evidente si trova invece nella quinta parte, quando Modot è costretto a lasciar sola Lys sulle sedie di vimini del giardino. La protagonista inizia a succhiare l'alluce di una statua neoclassica che trova lì accanto. A giudicare dall'estasi che ancora le riempie il volto, il feticcio non solo sostituisce il corpo del partner, ma lo supera nell'attivare la sua eccitazione. L'immaginazione costruisce il processo che dà forma al desiderio stesso, finendo così per prevalere sulla realtà. Il piacere, feticista o narcisista che sia, è indissolubilmente legato al piano della fantasia. Una perturbante inquadratura ci mostra il volto della statua: nulla la smuove. Il feticcio esprime in pieno la sua caratteristica di oggetto:

l'*oggettiva* futilità del gesto si contrappone alla soddisfazione perfettamente leggibile nel viso del soggetto.

L'âge d'or si propone dunque come film teorico che rappresenta la stretta correlazione tra la violenza e l'immagine che mette in moto il desiderio. Su questo sfondo Buñuel, ancora una volta dopo *Un chien andalou*, inserisce un riferimento al tema dello sguardo, esplicitato in una scena in cui la violenza colpisce l'organo della vista²². Nel momento di massimo climax amoroso tra i due amanti nel giardino, quando la musica va in crescendo e la voce di Lys inneggia alla gioia dell'assassinio, un occhio di Modot si mette a sanguinare. La sua voce off esclama: "Mon amour! Mon amour!". La sua faccia si riempie di sangue. La violenza sceglie nuovamente gli occhi come obiettivo preferenziale.

L'occhio sanguina forse di desiderio inappagato; oppure perché guardare è insufficiente e il desiderio deve tutto all'occhio interiore della fantasia; o ancora perché si fa carico della violenza immaginata, dell'immagine dell'assassinio dei propri figli, assumendo su di sé le colpe della fantasia. Si infonde inoltre il sospetto che l'occhio meriti quella punizione in risposta alla violenza che evoca, e di cui probabilmente ha bisogno.

Nel sesto e ultimo capitolo, che funziona da apologo, il richiamo a Sade si manifesta certamente come un omaggio a un autore appena scoperto e subito idolatrato da Buñuel e come un tributo ai finanziatori, i visconti de Noailles, proprietari del rotolo originale delle *120 giornate di Sodoma*. Ma esso assume inoltre la forma di una coerente chiusura al modo con cui *L'âge d'or* accosta la tematica sguardo-corpo-violenza e la relazione tra violenza, eros e civilizzazione. Il richiamo al castello di Silling non rivela soltanto la volontà di inserire all'interno della pellicola un riferimento a Sade ma apre uno squarcio nuovo, che finisce per cambiare radicalmente la connotazione di tutti gli spazi (e tempi) apparsi negli altri cinque capitoli.

²² La violenza ferisce gli occhi anche in *Lui* (1955) e *La selva dei dannati* (*La mort en ce jardin*, 1956). Interrogato (in Pérez Turrent e De La Colina, 1993, p. 32) a proposito di questa insistenza, Buñuel risponde: "Delle mie ossessioni non mi preoccupa. Perché cresce l'erba nel giardino? Perché è stato fertilizzato proprio per questo".

4.2.3. Silling / Selliny: l'età dell'oro

Il castello di Silling / Selliny viene introdotto da un montaggio analogico che unisce in una dissolvenza due immagini che un cartello dichiara “contemporanee”: un cuscino di piume bianche che Modot lascia cadere dalla finestra della villa e una coltre di neve. Un piccolo movimento di macchina ci fa scoprire, in campo lunghissimo, un castello immerso tra ghiacci perenni, in cima a una roccia inaccessibile. Il suo portone, unica apertura verso l'esterno, accosta un dirupo. Accompagna questa visione il sottofondo musicale percussivo, marziale e metafisico, dei tamburi di Calanda²³.

Da un ponte levatoio esce uno dei signori, che il cartello afferma essere il perfido Duca di Blangis. Abbigliamento e acconciatura lo rendono immediatamente identificabile con la figura di Cristo²⁴. È il primo ad uscire dal castello. Lo seguono gli altri tre libertini in abiti settecenteschi. Si sorreggono a bastoni, sembrano spossati. Una ragazza, una delle vittime, che si protende ancora viva dalla soglia del castello, costringe Blangis/Cristo a tornare indietro, a rientrare con lei nella fortezza. La macchina da presa, fissa, rimane all'esterno. Ascoltiamo un urlo di dolore lanciato dalla ragazza. Blangis, ora senza barba, esce da solo e raggiunge gli altri libertini. Si incamminano per un sentiero. L'ultima inquadratura del film, sul fondo musicale di un allegro *pasodoble*, mostra una croce innevata su cui sono appese delle parrucche.

La scelta del fuori campo per la scena della violenza perpetrata da parte di Cristo/Blangis ai danni dell'ultima vittima è di certo significativa. La macchina da presa non entra nel castello per mostrarci tale violenza. Quello che percepiamo è soltanto un grido.

Difficilmente si può interpretare questa opzione di regia come un'espressione di delicatezza nei confronti della vittima (e dello spettatore): Buñuel ha dimostrato altre volte (anche all'interno de *L'âge d'or*, ad esempio nella scena in cui il volto di Modot si copre di sangue) di non volersi fermare davanti alla rappresentazione della violenza. Tale gesto ci pare piuttosto rispettoso *del libertino*, della sua

23 L'accompagnamento riprende il ritmo ossessivo tenuto dai tamburi durante il venerdì santo nel paese natale di Luis Buñuel: “Mi sono servito di quei battiti profondi e indimenticabili in parecchi film, e particolarmente in *L'âge d'or* e *Nazarin*” (Buñuel, 1982, p. 29).

24 L'attore che lo interpreta, Lionel Salem, impersona Cristo in diverse altre produzioni dell'epoca.

ricerca di solitudine all'interno del castello, della sua volontà di scarto. Buñuel sembra proteggere la solitudine del libertino dall'intrusione di uno sguardo estraneo, difenderne la brama di chiusura accanita²⁵. Lo sguardo del regista rispetta la separazione che un preciso spazio del castello, la *segreta*, pretende già etimologicamente. La vittima, privata di visibilità, perde così anche la possibilità di essere compatita.

Il problema della configurazione etica dello sguardo eccede infatti ogni dicotomia: il guardare e il non guardare assumono una diversa connotazione a seconda di come li si inquadra (anche letteralmente) all'interno del racconto. Non mostrare il gesto della violenza non implica necessariamente una relazione etica con l'oggetto dello sguardo, un rifiuto di “restare a guardare”: in questo caso, ad esempio, il fuori campo si conforma al desiderio del personaggio malvagio, che può rimanere solo con la vittima e dare sfogo a una violenza di cui ci perviene solo una traccia acusmatica. Rinunciando ad ogni testimonianza, la violenza sprofonda nello spazio dell'invisibilità. Chiudere gli occhi o girare la testa di fronte al momento della morte è funzionale agli interessi del personaggio sadiano, non un atto pietoso nei confronti della vittima. Lo spettatore si trova costretto a ragionare sul tema dello spettacolo della sofferenza, sull'opportunità o meno di fermare su di essa il suo sguardo²⁶.

Alla solitudine, all'isolamento spaziale, si somma un'altra funzionalità decisiva del castello, ovvero quella della creazione di una sorta di curvatura del tempo. Il particolare tipo di spazio e l'appropriazione del medesimo da parte dei libertini stabiliscono infatti un luogo temporale che non corrisponde a quello del mondo esterno e non risponde alla sua logica. È come se il peso della presenza dei libertini producesse una gravità propria: non solo lo spazio ma anche il tempo

25 In diverse altre occasioni del cinema di Buñuel ritorna l'edificio chiuso in cui il libertino trova riparo, come nelle case-castelli-ville-fortezze di *El*, *Estasi di un delitto*, *Diario di una cameriera* (*Le journal d'une femme de chambre*, 1964), *Bella di giorno*, *Tristana* (*id.*, 1977), *Quell'oscuro oggetto del desiderio* (*Cet obscur objet du désir*, 1977).

26 Un momento che rappresenta in modo particolarmente drammatico questo dilemma, in cui la presenza dello sguardo diventa un problema teorico, è quello dell'esecuzione capitale. Anche qui l'antinomia tra guardare e non guardare (e l'eticità dell'una e dell'altra opzione) non si risolve in modo facile o univoco: sia la scelta della visibilità sia quella dell'invisibilità si rivelano nei fatti “sbagliate”. Come scrive Brighenti (2007), l'invisibilità contemporanea della pena di morte è inquietante per l'idea di *arcana imperii* che essa comunica. All'opposto, però, lo spettacolo delle esecuzioni pubbliche non offre certo un'alternativa percorribile: “l'esercizio del potere è sempre un esercizio di attivazione selettiva di in/visibilità. [...] Se [...] l'invisibilità è sinistra, la visibilità non è forse meno rivoltante” (p. 339).

trovano conseguentemente una conformazione peculiare, una curva. Il tempo del castello si contrappone ad ogni linearità, alla consequenzialità, alla comune percezione dello scorrere dei giorni, degli anni e degli secoli. La perversione del tempo interna allo spazio del castello è la stessa che ritroviamo in numerosi passaggi sadiani, fra cui la notevole *Passione 31* citata sopra, in cui l'azione si svolge all'insegna del salto e della simultaneità.

La mancanza di continuità tra i diversi capitoli de *L'âge d'or* si può leggere proprio come il prodotto della distorsione creata dallo spazio di Selliny. Sarebbe tale piega spazio-temporale creata dall'entrata nel castello sadiano a lasciar intravedere la possibilità di ingresso in un'età dell'oro che, com'è chiaro, non è attribuibile a nessuno dei sei capitoli del film considerato nella sua autonomia, colmi come sono di violenza (che, benché liberata, non garantisce evidentemente nessuna mitica promessa di felicità), insoddisfazione, impossibilità a risolvere l'enigma del proprio desiderio²⁷. L'età dell'oro è invece il prodotto di una curvatura dello spaziotempo che rende indistinguibile presente, passato e futuro. E consente così al libertino di abitare un tempo suo proprio, quello che viene definito da Furio Jesi (1979, p. 127) il “presente assoluto dell'orgia”: “Quando si parla dell'ebbrezza dionisiaca e dell'erotismo orgiastico dionisiaco, non è possibile trascurare questa consacrazione del presente, che è al tempo stesso lacerazione e gioia, passaggio: superamento dei limiti. L'esperienza erotica dell'orgia è, appunto, il più crudo e doloroso presente assoluto”.

In Sade l'organizzazione delle *120 giornate di Sodoma* – basata sull'attualità, su una simultaneità che si disinteressa del passato e non ambisce a un proprio

27 Naturalmente il titolo del film – astratto ed enigmatico, senza particolari riferimenti alla trama, come spesso accade nel cinema di Luis Buñuel – rimane aperto a una serie di piste di interpretazione, dai riferimenti al *Quijote* di Cervantes e alla *Gold Rush* di Chaplin rilevati da Sánchez Vidal (1993, pp. 20-23) sino alle suggestioni di Salvador Dalí che proprio nel 1930 scrive ne *L'âne pourri* (cit. in Weiss, 1989, p. 164): “e non sappiamo veramente se la tanto desiderata 'terra dei tesori' non è nascosta sotto i tre grandi simulacri: merda, sangue e putrefazione. Da connoisseur dei simulacri, sappiamo da tempo come riconoscere l'immagine del desiderio dietro i simulacri del terrore, e anche il risveglio delle 'età dell'oro' dietro gli ignominiosi simulacri scatologici”. Riferimenti scatologici sono peraltro esplicitamente presenti in una scena de *L'âge d'or* che alterna lava e inquadrature della toilette di Lya Lys. In ogni caso, l'età dell'oro di Buñuel non rappresenta certamente un mondo pre-violento in cui il lupo abita con l'agnello. In Sade, e poi in Buñuel, ogni purezza originaria è “violentemente atea, e comunque in nessun modo assimilabile al mito cristiano dell'Eden; anzi in Sade, e perciò in Buñuel, la ricerca dell'anima profonda delle cose e dell'uomo si realizza in senso antireligioso” (Bernardi, 1984, p. 107).

superamento da collocare nel futuro – annulla ogni concezione di tempo. In modo paradossale, questa distanza da ogni idea di ricordo e da ogni volontà di investimento nel domani induce il presente a ibridarsi con il passato più mitico, quello dell'età dell'oro, e allo stesso tempo a proiettarsi in un futuro che Furio Jesi descrive come un aldilà della specie. Il castello di Silling si propone come una macchina del tempo che viaggia contemporaneamente nel passato e nel futuro.

Il castello o il monastero, isolati dal resto del mondo, sono i nuclei del mondo futuro: simboli di una fondazione d'una futura età dell'oro, della quale si può dire soltanto che nascerà dalla contraddizione sistematica dell'umano, e dell'umanità come specie. [...]

Il passato [...], per sopravvivere, dev'essere dimenticato e cioè durare nel presente. Il presente in cui vive Sade ha dimenticato il passato [dell'età dell'oro, NdR], e Sade lo deplora; ma la fatalità di quell'oblio che appare come una degenerazione (i divieti religiosi e sociali) consente a chi si isola dal presente – nel castello o nel monastero – di vivere il passato e di fondare il futuro. Da questo punto di vista, i simboli dei “luoghi inaccessibili” in cui si compiono “mostruosità” permettono a Sade di spiegare quasi didascalicamente il processo dimenticare/sapere, spezzando la simultaneità delle due esperienze e isolando – gli uni nel “mondo”, gli altri nel “castello inaccessibile” – coloro che hanno dimenticato da coloro che sanno. L'elemento di contraddizione nel comportamento dei personaggi di Sade è, come l'essenza del dionisismo, ciò che con la sua sola presenza impone il pensiero dell'aldilà. Ma l'aldilà di Sade non è un convenzionale regno ultraterreno, bensì – in termini temporali – l'aldilà della specie umana: l'età dell'oro o la “forma” alla quale urge il Nulla (Jesi, 1979, pp. 134-135).

Presente, passato e futuro trovano dunque una loro fusione paradossale. Lo schiacciamento che viene prodotto nella Storia permette di sciogliere il presente della rappresentazione (il 1930) nel passato del XVIII secolo in cui scrive Sade e ancora nel passato anteriore, il tempo evangelico in cui vive Cristo.

Buñuel, attraverso l'immagine finale del Cristo-Blangy, fornisce un suo peculiare senso al movimento della storia, al progresso dell'umanità attraverso il tempo. Non esistono un prima e un dopo, Cristo e Blangy si sommano in un'unica persona, i personaggi possono indossare indifferentemente abiti settecenteschi e tuniche dell'era di Cristo. La sequenza finale non sarebbe dunque solo, come rileva Linda Williams (1981, p. 131), “la più condensata di tutte le sezioni del film” ma anche il condensato di tutto il film, l'espressione finale di una visione

che dona coerenza al pensiero cinematografico espresso ne *L'âge d'or* nella sua interezza e ai salti logici e spazio-temporali cui si assiste lungo tutta la pellicola.

Così delineata, l'età dell'oro costituisce, come scrive Gilles Deleuze (1983, p. 149) a proposito del cinema di Buñuel, un mondo originario che si pone al contempo come “inizio radicale e fine assoluta”. Si tratta di un “mondo di una violenza molto particolare (per certi versi, è il male radicale); ma ha il merito di far sorgere un'immagine originaria del tempo, con l'inizio, la fine e la pendenza, cioè con tutta la crudeltà del Crono” (p. 150). Il mondo originario “brontola e tuona” (p. 151) in fondo a tutti gli ambienti in cui si svolge il film, si prolunga sotto di essi, straripa, li assorbe. *L'âge d'or* scandisce tutti gli sviluppi dell'umanità e li agguanta, appena ne escono, nel suo abbraccio primordiale: “il mondo originario è un inizio di mondo, ma anche una fine di mondo, è la pendenza irresistibile dall'uno all'altro” (*ibid.*). La pendenza diviene ripetizione, curva, paradosso dello spaziotempo.

Il modo in cui, nell'ultima inquadratura del film, i personaggi si sbarazzano dei costumi e dei trucchi sembra ribadire che il futuro, ogni idea di rendere rediviva l'età dell'oro, è un aldilà della specie umana. Ogni comportamento che abbia come prospettiva la sofferenza e la morte (un'uccisione o un'attività sessuale estranea al perpetuarsi della specie) rappresenta in questo senso una sadiana via verso la futura età dell'oro.

L'inquadratura della croce innevata sulla quale stanno appese parrucche come scalpi mostra un futuro da dove l'umanità è sparita. Di essa rimangono solamente dei ricordi posticci. Nello stesso momento in cui suggerisce l'esperienza del nulla, l'“ateo per grazia di Dio” Buñuel depone una croce pietosa sul destino dell'umanità, condannata all'estinzione per lo stesso motivo per cui, alla fine dei conti, la vede condannata Sade. Ogni desiderio è bloccato. A tenere in scacco l'umanità non è solo un ordine sociale stabilito dagli uomini e in quanto tale riformabile (“Francesi, ancora uno sforzo...”), ma la natura stessa dell'essere umano, incapace di dare realtà al proprio desiderio e di essere all'altezza della propria immaginazione.

4.2.4. Reazioni

I visconti de Noailles, proprietari del manoscritto originale delle *120 giornate di Sodoma* e finanziatori de *L'âge d'or*, organizzano a partire dall'estate del 1930, quando Luis Buñuel ha appena terminato di montarlo, alcune proiezioni in anteprima del film da loro sovvenzionato²⁸. Gli intellettuali e aristocratici che lo vedono, in una piccola saletta privata della residenza parigina dei de Noailles in Place des Etats-Unis, manifestano il loro apprezzamento. Con il proposito di estendere la capacità della platea il visconte organizza per il 22 ottobre dello stesso anno una *matinée* presso il Cinéma du Panthéon, anch'essa a invito.

La riproduzione (in Bouhourse e Schoeller, 1993, p. 83) di una mappa della sala con l'indicazione dei nomi degli invitati accanto alle poltrone mostra come si mescolino uno a fianco all'altro le amicizie aristocratiche dei de Noailles e uno schieramento sbalorditivo di intellettuali, scrittori, registi, artisti. Molti di loro appartengono naturalmente all'area surrealista; si notano inoltre le presenze di diversi studiosi di Sade; e vi sono naturalmente nominativi che sommano entrambe le appartenenze. Tra i nomi scritti a mano si decifrano quelli di Pablo Picasso, André Gide, Antonin Artaud, Joan Miró, Georges Braque, Gertrude Stein, Maurice Ravel, Robert Desnos, Max Ernst (anche attore nel film), Constantin Brancusi, André Malraux, Alberto Giacometti, Georges Bataille, Michel Leiris, Carl Dreyer, Yves Tanguy, André Thirion, André Breton, Paul Eluard, Maurice Heine, Salvador Dalí, Gala Eluard, Jean Prévoist, Marcel Duchamp, Fernand Leger...

Raccontano le cronache che gli spettatori d'estrazione nobiliare manifestano all'entrata un interesse affettuoso nei confronti dei de Noailles, mentre all'uscita li salutano gelidamente o se ne vanno a sguardo basso. È il primo indizio di uno scandalo creato principalmente dall'ultimo episodio del film. L'indomani Charles De Noailles è messo alla porta dal Jockey Club.

M. de Noailles e Buñuel firmano un contratto con il *Cinéma Studio 28* di Montmartre, specializzato nella programmazione d'arte e d'avanguardia, per organizzare un ciclo di proiezioni pubbliche del film, la prima delle quali si tiene

²⁸ La ricostruzione si basa prevalentemente sulla preziosa curatela di Bouhourse e Schoeller (1993), che raccoglie documenti e articoli d'epoca e soprattutto la corrispondenza tra Luis Buñuel e Charles De Noailles.

il 28 novembre 1930. Viene messo in vendita nel foyer un libretto di sala contenente una breve novellizzazione de *L'âge d'or* (scritta da Salvador Dalí), la trascrizione di didascalie e dialoghi, la lista delle musiche, un piccolo saggio sul film redatto collettivamente dal gruppo surrealista (tra cui Aragon, Breton, Eluard, Sadoul, Tzara...), alcune illustrazioni surrealiste, un elenco degli acquerelli e disegni esposti negli spazi dello Studio 28, un catalogo di libri surrealisti, alcuni precedenti programmi della sala cinematografica.

De Noailles si preoccupa di segnalare al proprietario della sala, Jean Mauclair, due importanti correzioni al testo del libretto, da ristampare opportunamente emendato: nella scena lungo il mare non viene schiacciato un cane (come scrive Dalí, fedele alla sceneggiatura) ma un insetto; va inoltre eliminata la riga che segnala: “Il conte di Blangis è evidentemente Gesù Cristo”. La reazione alla proiezione privata al Cinéma du Panthéon spinge evidentemente il visconte a cautelarsi. In una lettera (in Bouhourse e Schoeller, 1993, p. 92) che gli scrive Dalí in risposta a questa richiesta, l'esplicitazione del riferimento a Cristo viene motivata dal fatto che la frase è ad uso e consumo di chi avrà modo di leggere il libretto di sala senza vedere il film, dove la constatazione è autoevidente. La ristampa non avrà tuttavia luogo, impedita dai caotici eventi successivi.

Il 3 dicembre 1930 la proiezione allo Studio 28 è infatti sconvolta dall'intervento di un gruppo di giovani – forse della *Ligue des Patriotes*, forse *Camelots du Roi* d'ispirazione monarchica, in ogni caso appartenenti a movimenti di estrema destra nazionalista, clericale e antisemita. Una cinquantina di militanti presenti in sala, a partire dal momento in cui nel film si vede un ostensorio in un contesto profano, gettano inchiostro contro lo schermo e distruggono parte delle foto e delle opere d'arte surrealiste. Interviene la polizia. Alcuni manifestanti sono arrestati. Sullo schermo viene incollato un foglio bianco per coprire l'inchiostro. La proiezione riprende.

Nei giorni successivi le rappresentazioni si svolgono sotto la stretta sorveglianza delle forze dell'ordine. Jean Mauclair esegue i tagli immediatamente richiesti dalla prefettura, nelle due scene in cui compaiono, a bordo mare, dei vescovi e poi i loro scheletri. Successivamente gli viene ordinato di eliminare la scena con Cristo. Il gestore si difende dicendo che non vi è nel film nessun riferimento

diretto a Cristo, così la prefettura si accontenta di chiedere che venga cancellata la citazione presente nel testo del programma, come peraltro auspicato da De Noailles.

A creare ulteriore pressione sull'entourage de *L'âge d'or* arriva una protesta ufficiale presso il Ministero degli affari esteri da parte del Consigliere dell'Ambasciata italiana a Parigi, che reclama l'intervento della censura a fronte dei panorami di Roma mostrati nel film e soprattutto della presenza di un personaggio con i baffi e di bassa statura che alluderebbe in forma ironica a re Vittorio Emanuele di Savoia.

In seguito all'infondata accusa rivolta a Buñuel di aver presentato una versione mutilata al primo esame della censura, l'11 dicembre il film torna in visione presso una commissione d'appello. Sin dal giorno precedente le proiezioni vengono interrotte. Viene ordinato il sequestro del film.

Nel gennaio 1931 il gruppo surrealista redige collettivamente un breve pamphlet in difesa del film, “L'affaire de *L'âge d'or*” che si conclude con un “questionario” aperto alle risposte dei sostenitori. Le domande, quasi tutte retoriche, vanno da: “L'interdizione de *L'âge d'or* costituisce un semplice ulteriore abuso di potere della polizia oppure fornisce la prova dell'incompatibilità del surrealismo con la società borghese?”; a “L'impiego della provocazione per legittimare un intervento ulteriore della polizia non è un segno di fascistizzazione?” (p. 116).

L'affaire, divenuto oramai un caso internazionale, ha implicazioni sulla sfera pubblica come nessun'altra azione surrealista. Il rumore dello scandalo arriva negli Stati Uniti, dove nel frattempo si è trasferito Buñuel, che legge sul *Los Angeles Examiner* un resoconto delle vicende legate alla sua opera. Il visconte de Noailles e lo stesso Buñuel, preoccupato per il clamore che tocca il buon nome del suo finanziatore²⁹, vogliono porre fine alla vicenda facendo sparire le copie del film, contro l'interesse di Jean Mauclair, che si era pesantemente indebitato per adeguare la sua sala al sonoro e lotta per il diritto a riproiettarlo. Una clausola del contratto firmato da quest'ultimo prevede però la cessazione del diritto di

²⁹ Si parla persino di una minaccia di scomunica papale, ma David Duez (2000), in base a dei documenti ritrovati nell'archivio dell'arcivescovado di Parigi, dimostra che si tratta solo di una diceria pubblicata sui giornali dell'epoca (e spesso riprodotta nei libri sul cinema di Buñuel).

proiezione in seguito a un'interruzione degli spettacoli. Tale combinazione di eventi segna il fallimento dello Studio 28.

La rassegna stampa sul film³⁰ mostra che *L'âge d'or* finisce nell'occhio del ciclone per il suo (effettivo) attacco contro “la religione, la patria e la famiglia” e il suo (presunto) “bolscevismo”. In nessun atto d'accusa gli viene imputata l'ascendenza sadiana, nessun articolo menziona il nome di Sade. A scandalizzare è la violenza commessa da una figura con le sembianze di Cristo, la sua partecipazione – come scrive il cartello – alla “più bestiale delle orge”, non la sua presenza nel castello di Silling/Selliny. *Le 120 giornate di Sodoma* non era all'epoca un libro conosciuto: sino ad allora era stato pubblicato clandestinamente solo nella rara edizione del 1904. Si dovrà aspettare il 1931 per conoscerne una seconda, sempre da editore anonimo, ma con una diffusione maggiore. In un articolo di *Le Figaro* del 10 dicembre 1930 si depreca la “letteratura satanica” di cui *L'âge d'or* sarebbe impregnato: il bersaglio non è però Sade ma le “orribili evocazioni” (p. 175) di *Là-bas* di Huysmans.

Buñuel si preoccupa in seguito, personalmente e con cautela, di organizzare delle proiezioni in alcuni circoli, a Marsiglia e fuori dalla Francia – in Inghilterra, Spagna, Belgio. Nel marzo '32 propone di rimontare il film per renderlo compatibile alla censura e quindi distribuibile. Prende a prestito da Karl Marx un nuovo titolo: “*Dans les eaux glacées du calcul égoïste*”. Charles De Noailles approva, a patto che vengano soppresse la scena dell'ostensorio, il “personaggio in bianco nel castello” (p. 154) (non osa nemmeno in una lettera privata chiamarlo “Cristo”) e l'ultima inquadratura con la croce. Il film non ottiene però il visto della censura. Il film conoscerà una nuova uscita commerciale solo nel 1981, dopo cinquant'anni di interdizione.

Il cinema sadiano apre dunque lo spazio di una contesa, non lascia indifferenti, chiama in causa direttamente lo spettatore. La violenza con cui si rivolge al pubblico gli viene rivolta contro. In questo *L'âge d'or* condivide il destino con un altro film che mostra il castello delle *120 giornate*, *Salò* di Pier Paolo Pasolini.

30 Bouhourse e Schoeller (1993, pp. 173-176) riportano sei articoli favorevoli e una vignetta dal quotidiano comunista *L'Humanité*; nove articoli duramente critici dal conservatore *Le Figaro*, che conduce una vera e propria campagna stampa contro il film; e otto articoli anch'essi negativi (e a supporto dell'azione di danneggiamento) dall'antisemita *L'ami du peuple*.

4.3. *Salò o le 120 giornate di Sodoma* di Pier Paolo Pasolini

4.3.1. Pasolini/Sade

Realizzando *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pier Paolo Pasolini tenta un'operazione radicale, che conferisce una forma definitiva all'estremismo del suo pensiero. Quello che sarebbe rimasto il suo ultimo film entra in dialogo con gli interventi giornalistici “del polemista, dell'agitatore di dubbi, del 'profeta' sempre più incline a battere un tasto solo: una lettura a senso unico, totalizzante e apocalittica, della società e del costume” (Ferrero, 1979, p. 150) e segna il proseguimento e il termine di un attacco feroce contro la società italiana e le vittoriose leggi del capitalismo, condotto con una forza distruttiva che non risparmia nessuno, nemmeno la sua stessa opera.

Con l'“Abiura dalla *Trilogia della vita*” Pasolini rinnega l'ingenuità della sua produzione precedente – *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972), *Il Fiore delle Mille e una notte* (1974) – e insieme a essa l'innocenza dei corpi “arcaici” dei protagonisti dei film, la “vitale violenza dei loro organi sessuali”: “La lotta progressista per la democratizzazione espressiva e per la liberazione sessuale è stata brutalmente superata e vanificata dalla decisione del potere consumistico di concedere una vasta (quanto falsa) tolleranza” (Pasolini, 1975b, p. 770).

Come estremo gesto di ribellione, Pasolini va in cerca del marchese De Sade e dei limiti oltre i quali questa falsa tolleranza collassa. È in Sade – autore illeggibile, atroce, apparentemente utile solo per segnare un *non plus ultra* – che Pasolini rintraccia un “veleno omeopatico” in grado di mostrare come il consumismo maceri i corpi nella macchina della compravendita e del mercato.

Interrogato a proposito delle intenzioni del film, Pasolini ribadisce a ogni intervista la medesima interpretazione: il sesso descritto da Sade è visto come la metafora dei modi attraverso i quali il potere prende possesso del corpo umano. Schiacciato nel meccanismo della mercificazione, il sesso ha perso la carica liberatoria che manteneva all'interno di una comunità repressiva. In una società falsamente tollerante la nuova, presunta libertà sessuale concessa dall'alto richiede, dal basso, un adeguamento a quel tipo di libertà e a quella soltanto.

Poiché è concessa, diventa obbligatoria³¹. Di qui la potenza omologatrice e genocida della fase contemporanea del capitalismo.

Oltre che la metafora del rapporto sessuale (obbligatorio e brutto) che la tolleranza del potere consumistico ci fa vivere in questi anni, tutto il sesso che c'è in *Salò* è anche la metafora del rapporto del potere con coloro che gli sono sottoposti. In altre parole è la rappresentazione (magari onirica) di quella che Marx chiama la mercificazione dell'uomo: la riduzione del corpo a cosa (attraverso lo sfruttamento). Dunque il sesso è chiamato a svolgere nel mio film un ruolo metaforico orribile (Pasolini, 1975a, p. 2065).

Nel preparare l'uscita di *Salò*, Pasolini ha dunque cura di fornire con precisione e insistenza una sua lettura, l'*intentio auctoris*. In linea con il “principio di contraddizione”³² alla base del pensiero pasoliniano, le glosse “esplicative” di

31 Si innesca qui una riflessione incarnata direttamente nel corpo di Pasolini. Nell'“Abiura dalla *Trilogia della vita*”, Pasolini tra le altre cose scrive: “le vite sessuali private (come la mia) hanno subito il trauma sia della falsa tolleranza che della degradazione corporea, e ciò che nelle fantasie sessuali era dolore e gioia, è divenuto suicida delusione, informe accidia” (1975b, p. 770). Secondo diversi interpreti (v. Dall'Orto, 1978; Indiana, 2000; e Maggi, 2009), il trauma ha a che fare con il ruolo esercitato dall'omosessuale all'interno di una società patriarcale. Indiana (p. 11) parla di un Pasolini in “crisi di mezza età” (p. 32) costretto a confrontarsi con un corpo che invecchia, che perde la sua carica erotica e la desiderabilità esercitata verso persone più giovani. Con una complessità maggiore, Maggi (pp. 133 e ss.) ragiona su quella che è la funzione dell'omosessuale in Pasolini. La libertà dell'omosessuale all'interno di una società patriarcale starebbe nell'assumere e accettare un ruolo marginale grazie al quale gli uomini “veri” (gli eterosessuali) possono confrontarsi – temporaneamente, nel passaggio dall'adolescenza all'età adulta – con una sessualità altra. Le attività omoerotiche costituirebbero un momento (liberante) di transito dalla giovinezza a una maturità che porta con sé il matrimonio come destino desiderato. Nella sua biologica sterilità, l'incontro omosessuale non farebbe che esaltare il matrimonio come spazio della fecondità e del sacro. La “normalità” dell'omosessuale all'interno di una società arcaica sta quindi nel non esistere come presenza sociale attiva – cosa cui è invece costretto nella neonata società fintamente anti-repressiva. In un contesto pre-moderno, l'omosessuale si limita ad accompagnare e “curare” (p. 134) il naturale corso della storia. Nota Dall'Orto che questa valutazione negativa della rivoluzione sessuale è almeno in parte frutto dell'aumentata difficoltà di reperimento di contatti sessuali: se un omosessuale poteva, in un'epoca precedente, approfittare della scarsa disponibilità femminile, nel momento in cui le ragazze diventano “facili”, i “veri maschi” non hanno più bisogno di lui per ottenere uno sfogo sessuale.

32 “Lo scandalo del contraddirmi” dichiarato dal Pasolini poeta ne *Le ceneri di Gramsci* (1954). Cfr. Franco Fortini (1974, p. 122): “Che cosa significa dire che l'ispirazione, il moto primo di tutto quel che Pasolini scrive, si fonda su antitesi, su di una contraddizione? L'antitesi è rilevabile a tutti i livelli della sua scrittura. È antitesi di 'posizioni' intellettuali e morali verso i massimi temi della passione ideologica contemporanea (*Le ceneri di Gramsci* ha come tema, appunto questa contraddizione), verso l'Italia, il 'popolo', la 'ragione', la 'religione'; antitesi di tematica e dunque di un libro contro l'altro; di linguaggio, nazionale e dialettale, anzi pluridialettale; fra struttura sintattica e struttura metrica; fino alla sua più frequente figura di linguaggio, quella sottospecie dell'oxymoron che l'antica retorica chiamava sineciosi, e con la quale si affermano, d'uno stesso soggetto, due contrari”. Marchesi (2002, p. 154) legge lo stesso titolo *Salò o le 120 giornate di Sodoma* come sineciosi, come ossimoro forzato in intensità per accentuarne la tensione espressiva.

Pasolini si confrontano con affermazioni che ribadiscono l'impossibilità di spiegare veramente *Salò*: “Il mio è un mistero; è quello che si chiama mystery, il mistero medievale; una sacra rappresentazione, e quindi è molto enigmatica. Non deve essere capita. Certo che rischio di essere capito male o non capito, ma questo è intrinseco al film stesso” (Pasolini, 1979, p. 3020). E ancora, con riferimento alla coprofilia mostrata nel film: “C'è [...] il pensiero che in realtà i produttori costringono i consumatori a mangiare merda: il brodo Knorr, oppure i biscotti Saiwa sono merda: questo nel film non risulterà perché è un mistero. Ma è chiaro che io mentre lo giro lo penso; non so se poi verrà fuori o no” (p. 3021).

L'aspetto della mercificazione, in particolare quella dei corpi, è stato in seguito spesso ripreso e dibattuto a livello accademico, critico e giornalistico, affermandosi persino come luogo comune e rischiando conseguentemente di perdere di profondità per cristallizzare solo la superficie più evidente e scontata del pensiero cinematografico e politico di Pasolini. Prima di passare agli altri livelli di significazione del testo *Salò*, va tuttavia rilevata la complessità delle tesi sulla mutazione antropologica degli italiani, certamente non riducibile a poche immagini di facile uso (la scomparsa delle lucciole, i poliziotti di Valle Giulia, la polemica sui capelloni...). La “bruciante attualità” (Esposito, 2010, p. 195) del pensiero di Pasolini si manifesta ad esempio ragionando sui modi attraverso i quali il neocapitalismo ha saputo far coincidere la propria traiettoria con le aspirazioni della masse. Il nuovo regime biopolitico non si oppone infatti al desiderio di godimento ma lo assume, stimolandolo o prescrivendolo come un nuovo imperativo categorico. Si tratta di un mutamento strategico che ha portato il potere a spostarsi da una logica di esclusione alla logica dell'inclusione, ovvero “della loro sovrapposizione perfetta in un dispositivo di inclusione escludente” (p. 201).

Gravato della consapevolezza raggiunta, Pasolini si rende conto di non poter più celebrare la gioia giovanile della classe esclusa – i borgatari di *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962), i corpi lontani nello spazio e nel tempo della *Trilogia della vita* (1971-1974) – e nemmeno praticare la decostruzione della realtà tramite il mito – da *Edipo re* (1967) a *Medea* (1969): la realtà di un capitalismo proclamatosi eterno si mitizza ormai da sola.

L'Inferno³³ di *Salò* costituisce una lancinante risposta a questa assenza di opzioni. Dalla lettura de *Le 120 giornate di Sodoma* le impressioni e le convinzioni di Pasolini escono infatti rafforzate: lo sguardo glaciale che Sade propone sull'universo della sessualità si apparenta perfettamente con la sua disperazione, fornendogli una visione del mondo in cui l'atroce dimostra di svelare la “verità della consuetudine e della norma” (Ferrero, 1979, p. 151).

Nell'incontro piuttosto casuale tra Pasolini e il testo sadiano ha una parte decisiva il regista Pupi Avati³⁴. Intorno alla fine del '72, spinto dal successo dei decamerotici³⁵, Enrico Lucherini, capo ufficio stampa della società Euro International, incarica Claudio Masenza, Antonio Troisi e Pupi Avati di scrivere un copione ispirato a Sade.

All'inizio degli anni '70 De Sade era all'indice, tanto che il libro *Le 120 giornate di Sodoma* non veniva venduto nelle normali librerie, ma di sottobanco, tra le bancarelle. [...] Mentre scrivevamo, io mi accorsi subito che il testo di De Sade era così duro e violento che avrebbe avuto bisogno di un 'padre' capace di proteggere [l'opera] dai sequestri censori. Noi eravamo troppo deboli per poter pensare di essere sequestrati e quindi dissequestrati, cioè di trasformare il sequestro, come tutti facevano, in un'operazione promozionale. In quei giorni uscì un film che mi piacque immensamente: *Storie scellerate* di Sergio Citti. Convinsi allora Lanza [presidente dell'Euro International, NdR] a cambiare regista: un film così scabroso diretto da [Vittorio] De Sisti difficilmente sarebbe passato in censura. Con Sergio Citti [...] il film avrebbe avuto [...] la “protezione” pasoliniana. Cesare Lanza telefonò allora a Pasolini, il quale dopo qualche giorno telefonò e disse: “Il copione non mi è piaciuto, e inoltre penso che non sia adatto a Citti” (Avati, 2005, p. 20).

Pasolini legge il romanzo di Sade, “sino ad allora a lui sconosciuto” (*ibid.*). Decide di riscrivere la sceneggiatura assieme ad Avati e a Citti, per un film destinato alla regia di quest'ultimo. Il lavoro sul romanzo di Sade inizia a convincere Pasolini quando ha l'intuizione di trasportare l'azione dal Settecento ai giorni della Repubblica di Salò. Ma la Euro fallisce e il copione rimane in un cassetto. Dopo un paio d'anni Pupi Avati incontra per caso Pasolini e gli ripropone

33 Pasolini continua a ribadire il sicuro influsso della *Divina Commedia* su Sade e sul suo romanzo (cfr. Pasolini, 1979). Per una lettura dantesca di *Salò* v. Lesperance (2004).

34 V. Siti e Zabagli (2001) e Avati (2005).

35 Film a sfondo erotico e ad ambientazione medievale che si affermano sull'onda del successo del *Decameron* di Pasolini.

il testo, suggerendogli di firmarne la regia. Avati, per problemi contrattuali, non risulterà infine co-autore della sceneggiatura. I titoli di testa del film mostrano il solo nome di Pier Paolo Pasolini, “con la collaborazione di Sergio Citti”³⁶.

Salò, o le 120 giornate di Sodoma è diviso in quattro capitoli: Anti-inferno, girone delle manie, girone della merda e girone del sangue. Ritiratisi in un castello nei pressi di Marzabotto dopo essersi procurati un cospicuo numero di vittime e di giovani collaborazionisti, quattro fascisti libertini, coadiuvati da quattro narratrici, danno sfogo alle loro passioni perverse, coprofile, violente e omicide. Il film non segue uno sviluppo narrativo ma sceglie di costruire delle scene collettive che mostrano la tremenda tensione che intercorre tra oppressori e vittime.

Secondo un'ipotesi di Éric Marty (2011), il film di Pasolini si pone come atto conclusivo dell'ultima periodizzazione degli studi su Sade. *Salò* si manifesta come momento di chiusura della lunga, prolungata “festa sadiana” (p. 26) che ha impegnato alcune delle menti migliori del Novecento, come “epilogo del dialogo della Modernità con Sade” (p. 391). L'importanza del film all'interno degli studi sadiani starebbe proprio nel disvelamento, secondo Marty definitivo, del carattere propriamente *fascista* della visione del mondo e della scrittura di Sade. Il

36 Protagonista in vita di numerosi casi giudiziari, Pier Paolo Pasolini dovrà affrontare un processo anche da morto per motivo del suo ultimo film, attorno al quale si concentrano lo zelo di procure, tribunali e singoli cittadini indignati. Il 12 novembre 1975 la Commissione di revisione cinematografica rifiuta di conferire a *Salò* il visto di censura con la seguente motivazione: “la Commissione, visionato il film, ascolta il produttore Grimaldi, il quale dichiara di essere disposto a eseguire anche dei tagli se la Commissione lo ritiene opportuno. La Commissione, a unanimità, rileva che il film nella sua tragicità porta sullo schermo immagini così aberranti e ripugnanti di perversioni sessuali che offendono sicuramente il buon costume e come tali sopraffanno la tematica ispiratrice del film sull'anarchia di ogni potere. Si esprime pertanto parere contrario alla proiezione del film stesso”. Il film esce in prima proiezione ufficiale al festival di Parigi il 22 novembre 1975. In Italia alcuni giorni prima viene mostrato alla critica. Il 23 dicembre 1975 la commissione censura cancella il precedente divieto, pur vietando il film ai minori. Il film viene proiettato in prima nazionale al cinema Majestic di Milano il 10 gennaio 1976. Il 13 gennaio il Procuratore della Repubblica del capoluogo lombardo ordina il sequestro del film e apre un procedimento penale contro il produttore Alberto Grimaldi per commercio di pubblicazioni oscene. Il processo per direttissima finisce in una condanna, decretata, insieme alla confisca delle pellicole, il 30 gennaio. Il 19 febbraio anche la procura di Roma apre un procedimento contro Grimaldi per corruzione di minorenni e atti osceni in luogo pubblico, che si concluderà con un'archiviazione. La pellicola torna nei cinema il 10 marzo 1977 in seguito alla sentenza del 17 febbraio con cui la Corte d'appello di Milano assolve Grimaldi e ordina il dissequestro del film. La denuncia di un cittadino induce il pretore di Grottaglie (Taranto) a disporre un nuovo sequestro del film il 4 giugno dello stesso anno, ma il sostituto procuratore di Milano ne stabilisce l'illegittimità e dispone il definitivo dissequestro il 20 giugno 1977. Il breve resoconto si basa principalmente su Giordani, Manzoli e Menarini (1991, pp. 218-230) e sulla documentazione raccolta in De Bernardinis (2008, pp. 595-605).

travestimento di Sade con la divisa di un milite della Repubblica Sociale Italiana non consentirebbe altri camuffamenti e ne svelerebbe la vera natura. La festa in costume sadiana si sarebbe evidentemente conclusa con un ospite che mette in imbarazzo tutti gli altri co-invitati. Il film di Pasolini avrebbe finito per distruggere il castello (di carte) di Silling. Al di là dell'adesione o meno alla tesi di Marty, la riflessione suona come una conferma dell'importanza del film di Pasolini quale straordinario oggetto teorico anche all'interno della discussione filosofica e letteraria svolta attorno alla figura e ai libri di D.-A.-F De Sade.

4.3.2. Salò. La villa, il castello

Il riferimento a Sade in coda a *L'âge d'or* narra la parabola finale dell'arco della violenza. Se nello stato di natura degli scorpioni e dei banditi la forza si configurava come uno strumento di sopravvivenza, nel castello trovava infine la sua perversione: persa la necessità pratica di difesa personale e territoriale, veniva completamente riformulata in senso simbolico. È questa medesima chiusura che induce Pasolini a ragionare sulla propaggine velenosa, sull'aculeo di un periodo storico, il fascismo. Come in *L'âge d'or*, anche la violenza dei fascisti che ci mostra Pasolini perde ogni sostanzialità per diventare pura forma, maniera, *trompe l'oeil*: essa non è finalizzata al mantenimento del potere ma appare un gioco anarchico all'interno del medesimo, privo di ogni legame con la società e la storia.

Il castello di *Salò* è un'imponente villa in stile neoclassico (la *location* è Villa Aldini, sui colli bolognesi). La sua facciata esibisce un colonnato e un timpano decorato da un bassorilievo. La villa impressiona per la freddezza razionalista delle linee e per il suo costituirsi come uno spazio vuoto, o svuotato. L'arredamento che ne decora le sale interne è scarno, minimale. Entrambi gli elementi – la razionalità, il vuoto – hanno una parte fondamentale nella costituzione del registro semantico del film. Benché la narrazione non lo espliciti, Pasolini suggerisce in un'intervista (Bachman, 1976) che i quattro signori fascisti abbiano preso possesso di una villa confiscata a qualche “ricco ebreo”. La presenza di “arte degenerata” alle pareti sembra voler esprimere questo tratto.

Come abbiamo già accennato, è l'intuizione di trasporre l'ambientazione del romanzo all'epoca della Repubblica Sociale Italiana a convincere definitivamente Pasolini del progetto sul romanzo di Sade. L'attrito e la tensione che si creano tra i due poli storici produce la scintilla del film. Tale analogia, apparsa a Pasolini come “illuminazione”, “lampo” o “visione”³⁷, serve al regista a descrivere e allo stesso tempo eludere un presente che, come artista, si rifiuta di rappresentare direttamente.

L'interesse di Pasolini, più che sul legame tra fascismo e sadismo, si dirige verso la perversione del fascismo repubblicano, verso l'isolamento dal mondo di un'ideologia (il fascismo a Salò, il sadismo nel castello delle *120 giornate*) e la sua deriva in una superficie priva di pensiero. Pasolini ragiona cioè intorno all'enfaticizzazione (manierista, barocca) del presunto nucleo d'identità originario che una forma politica o culturale esibisce quando l'approssimarsi della sua fine la costringe alla radicalizzazione. Sono i momenti in cui il potere è costretto a manifestarsi nella sua natura più pura, belluina, a disvelare la rabbia più profonda, l'anarchia che giace al centro del suo cuore: “la vera anarchia”, afferma il duca di Salò, “è quella del potere”. Pasolini arriva così a scavare nel nucleo originario del potere sovrano, capace “non solo di imporre o deporre la legge ma di imporne la deposizione” (Esposito, 2010, p. 204).

Il fascismo della Repubblica Sociale Italiana è in fuga da se stesso, nel mezzo di una guerra. Uno dei primi legami tra il libro di Sade e l'adattamento di Pasolini sta nell'insistenza dell'*incipit* sul tema bellico: è proprio “*guerres*” il sostantivo che apre il manoscritto de *Le 120 giornate di Sodoma*³⁸. Se nel libro le guerre servono ai libertini ad accumulare ricchezza, nel film l'esito della Seconda guerra mondiale

37 “È un'idea formale, l'illuminazione che ho di quello che deve essere un film, che è inesprimibile a parole. [...] Per De Sade questo lampo l'ho avuto nel momento in cui ho deciso di trasporre *Le 120 giornate di Sodoma* nella primavera del '44 e ho quindi visto la coreografia fascista” (Pasolini, 1979b, p. 3013). E ancora: “Ho 'visto' i fatti di de Sade in un universo borghese ingiallito. Ho sentito il rumore di un bombardamento mentre una delle vittime è costretta a mangiare degli escrementi appena evacuati da un carnefice sopra il pavimento ben lucidato. Fino al momento in cui questa idea si è presentata [...] il film era di Sergio Citti; poi è diventato mio. [...] L'idea formale (de Sade nel '44) conteneva già tutto ciò che si chiama contenuto” (in Rondi, 1980, p. 217).

38 “Le grandi guerre [Les guerres considérables] che Luigi XIV ebbe a sostenere durante il suo regno, esaurendo da un lato le finanze dello Stato e le risorse del popolo, fornirono dall'altro l'espedito per arricchirsi a quell'enorme quantità di sanguisughe sempre a caccia delle calamità pubbliche che essi provocano invece di attenuare, e ciò per trarne maggiori vantaggi” (p. 41, *traduzione modificata*).

appesantisce i fascisti del fardello di frustrazione e voglia di vendetta che deriva dalla consapevolezza di una sconfitta imminente. Sciolto da ogni legame con la realtà, il fascismo allo stadio terminale della Repubblica di Salò crea le condizioni perché la coreografica patina estetica che decorava o imbellettava il fascismo del Ventennio si scioglia per rivelarne, sfacciatamente, la marcescenza e corruzione soggiacenti. Quella che viene messa in immagine in *Salò* è, letteralmente, la nudità del fascismo. “La vicenda della Repubblica di Salò, metastasi di un indecoroso camuffamento politico, è per Pasolini lo spazio storico in cui far coincidere la visione sadiana della Legge come Tirannia assoluta, con la critica all'autoritarismo dei mezzi di comunicazione di massa” (Murri, 2001, p. 53).

La tematica classica del castello sadiano come rifugio per la brutalità dei libertini è quindi applicata a un preciso contesto storico-politico. Ancora una volta, all'interno del castello, il delirio di potere dei signori cancella ogni legame con la Storia e con la stessa ideologia: il fascismo viene richiamato di sfuggita (“Noi fascisti siamo i soli veri anarchici, naturalmente una volta che ci siamo impadroniti dello Stato”); durante una cena viene inoltre intonato l'ambiguo canto alpino “Sul ponte di Perati”, inno di un esercito che non può e non sa ribellarsi e accetta con fatalismo il suo destino di morte.

Della guerra, dentro la villa di *Salò*, si percepisce solo il rombo di caccia lontani. *Salò* descrive tale distacco del fascista-libertino dalla realtà, e con esso l'annientamento di ogni dimensione storico-politica in favore dell'*hic et nunc* consentito dal castello, che offre protezione a chi vi si ripara e permette la creazione di un'utopia del male ancorata al presente e ad esso soltanto. Diversamente dai libertini di Sade, i quattro fascisti di Pasolini “esistono per manifestare un vuoto presente che li include. Non sono dei marginali” (Maggi, 2009, p. 287).

Il castello di *Salò* si mostra proprio come luogo che si svuota, che ambisce alla conquista del vuoto: è privato di storia, di ideologia e prosciugato naturalmente anche di abitanti, via via eliminati dallo scatenarsi della furia omicida libertina. Come afferma Le Brun, “questo castello che il pensiero libertino non cerca che di riempire di esperienze, di certezze, questa fortezza che la protesta sociale non cerca che di riempire di ignominie per giustificare la sua veemenza, questa rovina

che la corrente sentimentale non cerca che di riempire di emozione, Sade lo vuota” (Le Brun, 1982, p. 75). Lo svuotamento progressivo del castello di *Salò* è ben segnalato da Davide Pulici (2010), che passa in rassegna il registro delle presenze dei diversi attori per rilevare come il bilancio di morti e superstiti del film sia impossibile da fissare. Se il romanzo si conclude su una ricapitolazione “contabile” di vittime e sopravvissuti (p. 329), nel film qualcosa si perde senza lasciare traccia: la sottrazione dei vivi dall'elenco dei partecipanti è un'operazione che Pasolini non si e non ci consente. Il mistero, per rimanere tale, per perpetuarsi anche al di là della scritta “fine”, non può avere una soluzione algebrica.

I fascisti libertini si insediano dunque in una terra di nessuno che è lo spazio ideale per la loro affermazione. Approfittano di un'architettura, il castello, che eleva al quadrato una caratteristica già propria della forma storica del fascismo repubblicano, ovvero il ripiegamento temporale. Il ritorno al luogo mitico delle presunte origini – le origini “sociali” del fascismo ai suoi albori – si basa sulla volontà di fondare il futuro rinnegando il passato più prossimo. La curvatura spazio-temporale fornita dal castello offre rifugio ospitale a quell'avvitamento paradossale della storia costituito dalla Repubblica Sociale Italiana.

Si tratta peraltro anche di una concezione della temporalità peculiare dell'opera letteraria e cinematografica di Pasolini, a proposito delle cui poesie in friulano Guido Santato (2007, p. 17) scrive: “La dimensione della temporalità si svolge *à rebours*, in direzione opposta rispetto alla successione del tempo storico: vivere è rivivere o sopravvivere *ricordando*. Nel presente si specchia un passato che diviene un tempo sempre più assoluto. Il sentimento del tempo è un sentimento della perdita”. Nell'opera di Pasolini si assiste spesso al meccanismo per cui il passato remoto, prepolitico o addirittura preistorico, racchiude in sé un progresso che il presente non sembra capace di raggiungere, come se la vera modernità fosse sepolta in qualche era perduta³⁹. Ma “il rimando all'origine preistorica o

39 Uno dei passaggi più famosi di *Poesia in forma di rosa* (1964, p. 26) recita: “Io sono una forza del Passato. | Solo nella tradizione è il mio amore. | Vengo dai ruderi, dalle chiese, | dalle pale d'altare, dai borghi | abbandonati sugli Appennini o le Prealpi, | dove sono vissuti i fratelli. | Giro per la Tuscolana come un pazzo, | per l'Appia come un cane senza padrone. | O guardo i crepuscoli, le mattine | su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo, | come i primi atti della Dopostoria, | cui io assisto, per privilegio d'anagrafe, | dall'orlo estremo di qualche età | sepolta. Mostroso è chi è nato | dalle viscere di una donna morta. | E io, feto adulto, mi aggiro | più moderno di ogni moderno | a cercare fratelli che non sono più”.

prerazionale non si esaurisce mai in un semplice richiamo alla 'forza del passato', che pure il poeta dichiara di incarnare, ma si spinge in avanti, proiettandosi oltre la linea del presente” (Esposito, 2010, p. 193). La “nuova preistoria” è sempre arretrata all'indietro e proiettata in avanti. Quella della temporalità è dunque una nozione stratificata, tutt'altro che linearmente progressiva: “se l'entropia del presente implica, o induce, quella del passato è perché essi, piuttosto che semplicemente successivi, sono, in un certo modo, anche contemporanei” (p. 199). Nella rottura con il tempo contemporaneo e nella ricerca dell'origine Pasolini trova un ponte che lo conduce al superamento del tempo. Anche nel caso di *Salò* l'utopia degli eroi sadiani diventa un'ucronia: il *loro* tempo non si ritrova in un passato storico ma al di fuori del tempo e nell'aldilà della specie. “Quella stessa vita assoluta, o dissoluta, perché priva di mediazioni formali, che fa attrito con la storia e si divarica da essa, è *sì* ciò che la precede, ma anche ciò che la segue – il 'dopo' verso cui la modernità precipita lungo una deriva apparentemente inarrestabile” (p. 194). La consonanza con la riflessione sull'età dell'oro così come viene formulata da Furio Jesi (e per come l'abbiamo interpretata alla luce di Sade e Buñuel) è totale⁴⁰.

L'applicazione di una concezione propriamente pasoliniana di temporalità all'ambito d'azione dei fascisti libertini è interpretabile come un ulteriore segnale di disperazione. La volontà di vivere un tempo costruito sul filo di un'immaginaria vicinanza tra passato remoto e futuro viene ad essere strumentalizzata e letteralmente pervertita. Gli abitanti dello spazio dell'età dell'oro si sono trasformati in personaggi disgustosi, “mostri di un eterno presente” (Maggi, 2009, p. 336): i sadici, i fascisti e i loro complici, certo, ma anche le vittime, altrettanto colpevoli.

All'inizio del film, nell'Anti-inferno, quando i signori compiono il rastrellamento che serve a popolare il castello di vittime e collaborazionisti, è impossibile

40 Richiamiamo qui brevemente il riferimento: “Il castello o il monastero, isolati dal resto del mondo, sono i nuclei del mondo futuro: simboli di una fondazione d'una futura età dell'oro, della quale si può dire soltanto che nascerà dalla contraddizione sistematica dell'umano, e dell'umanità come specie. [...] Il passato [...], per sopravvivere, dev'essere dimenticato e cioè durare nel presente. Il presente in cui vive Sade ha dimenticato il passato [dell'età dell'oro, NdR], e Sade lo deplora; ma la fatalità di quell'oblio che appare come una degenerazione (i divieti religiosi e sociali) consente a chi si isola dal presente – nel castello o nel monastero – di vivere il passato e di fondare il futuro” (Jesi, 1979, pp. 134-135).

distinguere le prime dai secondi. Hanno lo stesso atteggiamento e lo stesso corpo. Il genocidio culturale ha reso uguali, fisicamente indistinguibili, carnefice e preda. Non c'è soluzione di continuità tra quelli che sono criminali e quelli che non lo sono. Ogni forma di innocenza viene negata. I corpi, lungo tutto il film, vengono visti come intercambiabili, puri oggetti enumerabili.

L'attrazione esercitata dal testo di Sade su Pasolini è sicuramente dovuta anche al conturbante specchio che trovano nelle *120 giornate* le sue convinzioni sulla forza livellatrice della civiltà dei consumi. In questo contesto un gesto ovvio come quello di schierarsi dalla parte del più debole diventa problematico, incerto. Scrive Sade: “il più forte trovava sempre giustissimo quanto il più debole considerava ingiusto, e [...] cambiando l'uno e l'altro di posto, ambedue cambiavano parimenti modo di pensare” (*Le 120 giornate di Sodoma*, p. 56).

Ogni coscienza di classe e possibilità di lotta di classe escono inevitabilmente vanificate da tali considerazioni. La classe al potere e la classe sottomessa, la borghesia e il proletariato, svolgono semplicemente una funzione provvisoria: il dominio e la capacità di sfruttamento, che restano di pertinenza della classe al potere, non si basano su nessuna differenza tra le due classi che non sia nell'ordine dettato dalle circostanze della storia. Non c'è distinzione reale, antropologica. La dialettica hegeliana che mette in moto il progresso ne esce inevitabilmente paralizzata. Perde di efficacia ogni possibilità di soluzione legata agli strumenti della politica.

4.3.3. La “bibliografia essenziale”

La sensazione di una contiguità (o persino continuità) tra la visione del mondo e il linguaggio di Sade e il nazi-fascismo non è certamente un'idea originale di Pasolini⁴¹. La prima stesura di questa ipotesi è forse attribuibile a Raymond Queneau, che ne scrive sul giornale *Front National* già il 3 novembre del 1945:

⁴¹ Nemmeno un'idea *cinematografica* originale: prima di Pasolini era stato Roger Vadim, ne *Il vizio e la virtù* (1963) (v. in filmografia), ad ambientare all'epoca della Francia occupata i romanzi di Sade.

È incontestabile che il mondo immaginato da Sade e voluto dai suoi personaggi (e perché non da lui stesso?) è una prefigurazione allucinante del mondo dove regnano la Gestapo, i suoi supplizi e i suoi campi. [...] Che Sade non sia stato un terrorista [...], che la sua opera abbia un valore umano profondo (cosa che nessuno può contestare), non impediranno a tutti coloro che hanno dato un'adesione più o meno grande alle tesi del marchese di dover affrontare, senza ipocrisia, la realtà dei campi di sterminio con i loro orrori non più riunchiati nella testa di un uomo, ma praticati da migliaia di fanatici. Le fosse comuni completano le filosofia, per quanto sgradevole possa essere (Queneau, 1945, pp. 199-200).

Ma la formulazione più nota di tale parentela è di Max Horkheimer e Theodor Adorno, che in *Dialettica dell'illuminismo* rintracciano nel pensiero del razionalismo illuminista – e in particolare nella sua spirale estrema rappresentata dagli scritti di Sade – le origini dell'idea lucida e disumana di ordine e di dominio realizzata dal nazionalsocialismo:

Di fronte alla ragione scientifica le forze morali sono, secondo lo stesso Kant, impulsi e condotte non meno neutre di quelle immorali [...]. Il fascismo, che risparmia ai suoi popoli i sentimenti morali sottoponendoli in cambio a una disciplina di ferro, non ha più il bisogno di osservare alcuna disciplina. In opposizione all'imperativo categorico, e in accordo tanto più profondo con la ragion pura, esso tratta gli uomini come cose, centri di comportamento. [...] L'ordine totalitario insedia completamente nei suoi diritti il pensiero calcolante, e si attiene alla scienza come tale. Il suo canone è la propria cruenta efficienza. La mano della filosofia lo aveva scritto alla parete, dalla critica kantiana alla genealogia nietzschiana della morale; uno solo lo ha realizzato fino in fondo e in tutti i dettagli. L'opera del Marchese di Sade mostra l'“intelletto senza la guida di un altro”, cioè il soggetto borghese liberato dalla tutela (Horkheimer e Adorno, 1947, p. 92).

In modo piuttosto sorprendente, Pier Paolo Pasolini non cita però *Dialettica dell'illuminismo* nella “bibliografia essenziale” che egli pone, probabile *hapax* nella storia del cinema, nei titoli di testa. Essa viene presentata così:

	Bibliografia essenziale
Roland Barthes	“Sade, Fourier, Loyola” Editions du Seuil
Maurice Blanchot	“Lautréamont et Sade” Editions de Minuit
	In Italia Dedalo Libri

Simone De Beauvoir	“Faut-il brûler Sade? Editions Gaimard [<i>sic</i> , in realtà <i>Gallimard</i>]
Pierre Klossowski	“Sade mon prochain. Le philosophe scélerat.” Editions du Seuil In Italia SugarCo Edizioni
Philippe Sollers	“L'écriture et l'expérience des limites” Edition du Seuil

Alcuni brani dei testi di Roland Barthes e Pierre Klossowski sono citati nel film.

L'impressione è che si tratti di una bibliografia costruita in velocità (anche redazionalmente: vale forse la pena di notare il refuso sull'editore di De Beauvoir e la pur lieve imprecisione del punto in coda al titolo di Klossowski) per legittimare l'estremismo delle scelte linguistiche e visive attraverso l'esibizione di cinque nomi prestigiosi che rendono immediatamente conto della profondità dei discorsi teorici portati avanti attorno a Sade. La ricerca di copertura intellettuale per un gesto artistico e politico della cui radicalità Pasolini ha piena coscienza si abbina inoltre alla volontà di distanziamento rispetto a una materia tanto scottante: “*Salò* sarà un film 'crudele', talmente crudele che (suppongo) dovrò per forza distanziarmene, fingere di non crederci e giocare un po' in modo agghiacciante” (Pasolini, 1975a, p. 2063). La bibliografia serve a mostrare che l'autore si è certo confrontato direttamente con Sade in un corpo a corpo, ma ha anche preso le distanze dalla sua produzione leggendolo attraverso la lente della letteratura critica.

Oltre a queste valenze puramente strumentali, Pasolini ha saputo trovare nei testi citati il modo per conferire significati ulteriori ai personaggi. A Gideon Bachman che lo interroga sull'utilizzo dei riferimenti bibliografici, Pasolini (1979, p. 3020) risponde:

Li cito in quanto interpreti di De Sade, fanno parte della coscienza che i personaggi hanno di quello che stanno facendo. Non soltanto do loro la coscienza che De Sade aveva, ma do loro anche la coscienza degli interpreti di De Sade. [...] Se io affidavo la coscienza dei personaggi solo alla coscienza che dava loro De Sade li lasciavo al di là della psicanalisi, cioè al di là del mondo moderno.

Il lavoro di Pasolini sulla bibliografia vuole dunque anche dare spessore ai personaggi caricando sulle loro spalle il peso della letteratura secondaria sadiana. Non solo i protagonisti pronunciano alcune battute tratte da essa, ma, anacronisticamente, la riflessione filosofica e letteraria novecentesca avvolge la loro caratterizzazione, le loro parole, i loro gesti, la loro coscienza. Le figure dei libertini di *Salò* sono disegnate attraverso un processo di sovrascrittura: alla descrizione di Sade vengono sommate *descrizioni di descrizioni*. È come se i signori delle *120 giornate*, usciti da Silling, avessero atteso la pubblicazione dei libri di Barthes, Klossowski e Beauvoir per studiare se stessi e capire meglio che tipo di figure rappresentano. Dei lontani personaggi settecenteschi prendono così coscienza della loro modernità.

È interessante, nell'estratto dall'intervista a Pasolini, notare il riferimento alla psicoanalisi, poiché in realtà il regista non cita nella bibliografia né *Kant con Sade* di Jacques Lacan né *Il freddo e il crudele* di Gilles Deleuze, che dedica ampio spazio alla lettura psicoanalitica di Sade (e Sacher-Masoch). Oltre a Horkheimer-Adorno, Deleuze e Lacan, all'interno dell'essenziale bibliografia di Pasolini non trovano spazio nemmeno autori fondamentali quali Bataille e Foucault, mentre vengono inclusi testi tutto sommato meno decisivi all'interno degli studi sadiani come quelli di De Beauvoir e Sollers.

In particolare l'esclusione di *Dialettica dell'illuminismo* rimane inspiegabile non solo in ragione della scelta di ambientare la vicenda in epoca fascista, ma anche di un'evidenza: le tesi dei filosofi tedeschi sembrano informare completamente l'ispirazione di Pasolini. Le si legge, in controtuce, in relazione al principio (pur di comune derivazione marxista) della disumanizzazione e della reificazione dei corpi⁴²; nel riferimento al prevalere dello schema generale sul contenuto; nella somiglianza tra un razionalismo tanto minuziosamente regolato e il barocco⁴³.

42 Si affianchino alle già citate considerazioni di Pasolini le seguenti affermazioni da *Dialettica dell'illuminismo*: “La ragione rappresenta l'istanza del pensiero calcolante, che organizza il mondo ai fini dell'autoconservazione e non conosce altra funzione che non sia quella della preparazione dell'oggetto, da mero contenuto sensibile, a materiale di sfruttamento” (Horkheimer e Adorno, 1947, p. 89).

43 “La peculiare struttura architettonica del sistema kantiano, come le piramidi ginniche delle orge di Sade e la gerarchia di principi delle prime logge borghesi – il suo *pendant* cinico è il severo regolamento della società libertina delle *120 Journées* – preannuncia un'organizzazione di tutta la vita destituita di scopo oggettivo. Ciò che sembra importare, in queste istituzioni, più ancora del piacere, è la sua gestione attiva e organizzata, come già in altre epoche illuminate, la Roma dell'età imperiale e del Rinascimento oppure il barocco, lo schema dell'attività contava

Pasolini, in diverse parti della sua riflessione di polemista e saggista, mette inoltre in guardia rispetto alla pericolosità di basare esclusivamente sul pensiero illuminista il proprio orizzonte di valori, ad esempio quando afferma: “la polemica contro la sacralità e contro i sentimenti, da parte degli intellettuali progressisti, che continuano a macinare il vecchio illuminismo quasi che fosse meccanicamente passato alle scienze umane, è inutile. Oppure è utile al potere” (Pasolini, 1964, p. 1576).

In ogni caso Pasolini non utilizza i libri citati per trarne brani di dialogo, salvo le due eccezioni, segnalate in coda al cartello stesso, costituite dai testi di Klossowski e di Barthes⁴⁴. Mentre i racconti delle tre narratrici fanno riferimento essenzialmente alla fonte primaria costituita dalle *120 giornate*⁴⁵, i ragionamenti dei signori risentono delle interpretazioni di Sade proposte dai libri in bibliografia. Laddove i libertini pronunciano frasi tratte dai testi di Sade (non solo da *Le 120 giornate*)⁴⁶, si tratta di passi citati nei libri di Blanchot, Barthes, Klossowski eccetera.

Il prestito da Barthes si limita al riferimento a una lettera scritta da Sade alla moglie dalla prigione e al titolo dell'ultimo paragrafo della sezione “Sade II” di *Sade, Fourier, Loyola* intitolato “Il principio di delicatezza”:

Avendo la marchesa De Sade domandato al marchese prigioniero di farle avere la sua biancheria sporca (conoscendo la marchesa: per quale altro scopo se non quello di farla lavare?), Sade finge di vedervi un motivo tutto diverso, propriamente sadiano: “Incantevole creatura, volete la mia biancheria sporca, la mia biancheria usata? Lo sapete che questo è di una delicatezza estrema? Vedete come sento il valore delle cose. Ascoltate, angelo mio, ho tutto il desiderio del mondo di soddisfarvi in ciò, giacché sapete quanto rispetti i gusti, le

più del suo contenuto” (p. 94).

44 La relazione tra la sceneggiatura di Pasolini e i riferimenti alla bibliografia sadiana è ricostruito in modo esaustivo tra Siti e Zabagli (2001, pp. 3158-3159), Marchesi (2002) e Maggi (2009).

45 Del testo sadiano (v. Chiesi, 1999), Pier Paolo Pasolini utilizza nel dettaglio: nel girone delle manie, narratrice la signora Vaccari, la prima e la terza storia della prima giornata, la quinta della seconda, la terza della ventinovesima, la quinta della trentesima; nel girone della merda, narratrice la signora Maggi, la quinta storia del tredicesimo giorno, la seconda del ventiquattresimo, la prima del tredicesimo, la quinta del ventisettesimo; nel girone del sangue la signora Castelli raccoglie spunti dalla centoquarantottesima delle passioni omicide o di quarta classe e accenna a uno dei supplizi supplementari lasciati da Sade in calce alla narrazione.

46 Pasolini recupera dagli autori in bibliografia citazioni “di seconda mano” dagli altri scritti di Sade anche perché, con molta probabilità, l'unico libro dell'autore francese letto direttamente dal regista di *Salò* è proprio *Le 120 giornate di Sodoma*.

fantasie: per barocche che siano le trovo tutte rispettabili, sia perché non se ne è padroni, sia perché la più singolare e la più bizzarra di tutte, ben analizzata, risale sempre a un principio di delicatezza” (Barthes, 1971, p. 157).

Nel film di Pasolini il Vescovo recita:

Deliziosa creatura, vuoi le mie mutande sporche, le mie vecchie mutande? Sai che ciò è di una raffinatezza impareggiabile? Vedi come sono sensibile al valore delle cose. Ascolta, angelo mio, io ho il più grande desiderio del mondo di contentarti in questo, poiché sai che rispetto i gusti, i capricci: per barocchi che essi siano, li trovo tutti rispettabili, sia perché non ne siamo arbitri, sia perché anche il più singolare e il più bizzarro, a bene analizzarlo, risale sempre a un *principe de delicatesses* (Pasolini, 2001, p. 2043).

Uno dei più importanti riferimenti a Klossowski è rintracciabile nel dialogo tra Blangis e il Vescovo sul tema della sodomia inserito nel Girone della merda (Pasolini, 2001, p. 2053):

BLANGIS Il gesto sodomitico è il più assoluto per quanto contiene di più mortale per la specie umana, e il più ambiguo perché accetta le norme sociali per infrangerle.

VESCOVO C'è qualcosa di più mostruoso del gesto del sodomita, ed è il gesto del carnefice.

BLANGIS È vero, ma il gesto del sodomita ha il vantaggio di poter essere ripetuto migliaia di volte.

VESCOVO Si può anche trovare il modo di reiterare il gesto del carnefice.

Mentre Klossowski (1947, p. 31) scrive: “Il segno chiave [...] viene rivelato [a Sade] dalla sua stessa costituzione, ed è quello del gesto sodomita. Per Sade tutto gravita, da vicino o da lontano, attorno a questo gesto, il più assoluto per quel che di mortale ha per le norme della specie, e in certo qual modo d'immortale per il suo ricominciare”. Ma ritroviamo riferimenti a *Sade prossimo mio* in diversi altri punti del film. Nel caso seguente la citazione viene esplicitata da uno dei due attori del dialogo, il Vescovo, che con la sua battuta apre lo spazio della citazione per poi chiuderla nominando l'autore citato:

BLANGIS Osservare, come stiamo qui facendo con passione non minore dell'apatia, Guido e la Vaccari che masturbano quei due corpi che ci appartengono, mi spinge a un certo ordine di interessanti riflessioni...

VESCOVO Abbia allora la bontà di comunicarcele, caro duca.

BLANGIS Noi fascisti siamo i soli veri anarchici, naturalmente una volta che ci siamo impadroniti dello Stato. Infatti la sola vera anarchia è quella del potere. Tuttavia guardi lì, la gesticolazione oscena è come un linguaggio dei sordomuti, col suo codice che nessuno di noi, malgrado il suo illimitato arbitrio, può trasgredire. Non c'è niente da fare.

La nostra scelta è categorica: noi dobbiamo subordinare il nostro godimento a un gesto unico.

VESCOVO Klossowski (Pasolini, 2001, pp. 2041-2042).

Provengono da Klossowski l'idea dell'apatia dei libertini (1947, pp. 34 e ss.), della gestualità oscena come linguaggio di sordomuti (pp. 29-30) e dell'attesa perpetua da parte del perverso dell'istante in cui eseguire il suo unico gesto definitivo (p. 28). Altri riferimenti a *Sade prossimo mio* (v. Siti e Zabagli, 2001, p. 3159) riguardano la comparazione con la sofferenza altrui utilizzata come strumento del proprio godimento individuale⁴⁷, una citazione in francese della signora Maggi⁴⁸ e un'allusione alla volontà sadiana di insistere nel crimine al di là di ogni limite temporale⁴⁹.

È interessante inoltre soffermarsi su una breve disputa riguardante l'attribuzione di una citazione, con la quale Pasolini sembra ironizzare sullo sforzo di chi si fosse dedicato alla ricerca di corrispondenze esatte tra dialoghi e riferimenti colti:

CURVAL Il principio di ogni grandezza sulla terra è stato totalmente e lungamente inzuppato di sangue. E ancora, amici miei, se la memoria non mi tradisce, sì è così, “senza spargimento di sangue non si dà perdono... senza spargimento di sangue”. Baudelaire.

DURCET Spiacente, Eccellenza, ma devo farle notare che il testo da lei citato non è Baudelaire bensì Nietzsche, ed è tratto precisamente da *Zu Genealogie das Moral*.

47 In Pasolini (2001, p. 2044): “È dalla vista di coloro che non godono ciò che godo io e che soffrono i peggiori disagi che derivano il fascino di poter dire a se stessi: 'Comunque io sono più felice di questa canaglia che si chiama popolo': dovunque gli uomini siano uguali, e non esista questa differenza, nemmeno la felicità esisterà mai. [...] In tutto il mondo non c'è voluttà che lusinghi di più i sensi del privilegio sociale”.

48 “Notre délice, c'est de ré-introduire le caractère divin de la monstruosité, à travers des actes réitérés, c'est-à-dire des rites” (p. 2050).

49 “Non lo sai che noi vorremmo ucciderti mille volte, fino ai limiti dell'eternità, se l'eternità potesse avere dei limiti?” (p. 2055).

CURVAL Non si tratta di Baudelaire né di Nietzsche, né eventualmente di san Paolo,
Lettera ai Romani. C'est du Dada.

BLANGIS Canto / quel motivetto che mi piace tanto / e che fa da da da da da da.

L'autore della citazione, Curval, viene smentito da Durcet, il quale però viene corretto a sua volta da un Curval che allo stesso tempo corregge se stesso: la frase, contrariamente alla sua prima affermazione, non è di Baudelaire. Curval si premura di escludere anche altre possibili letture che portano a Nietzsche e a San Paolo. La citazione, di per sé feroce, viene quindi deviata nella direzione del *dada*, dello scherzo d'avanguardia o del *non sense*.

L'accenno ironico al dadaismo può essere letto come un invito rivolto al critico o all'analista a non prendere troppo sul serio il gioco di rimandi cui costringe il film. Ma il processo di *detournement* assume un ulteriore tratto paradossale: come nota Maggi (2009, p. 321), è proprio uno degli autori esclusi dalla paternità della frase, San Paolo, la fonte esatta da cui è tratta l'ambigua affermazione. Che non è contenuta, tuttavia, nella *Lettera ai Romani* ma nella *Lettera agli ebrei* (9, 22): “Secondo la legge, infatti, quasi tutte le cose vengono purificate con il sangue e senza spargimento di sangue non esiste perdono”. La prima parte della citazione di Curval è invece, secondo Maggi (*ibid.*), attribuibile all'altro autore cui viene negata la paternità del riferimento, Friedrich Nietzsche.

Al di là della beffa intellettuale, lo scambio di identità tra attribuzioni esatte e apocriefe può servire a mantenere un velo di foschia, come Pasolini si propone programmaticamente, attorno al mistero rappresentato dal film; o rimandare alla confusione e al vuoto dell'ideologia dei fascisti libertini e della stessa Repubblica di Salò.

4.3.4. La posizione del voyeur

Nella scena finale del film tre libertini a turno osservano con un binocolo, dal primo piano della villa, una sequenza di torture e uccisioni che vengono compiute nel cortile dagli altri signori e dai collaborazionisti. Lo sguardo del potente dalla finestra, i continui campi e controcampi dettati dalla sua visione scandiscono il ritmo delle azioni omicide. È soprattutto in ragione di questa scena che *Salò* si

manifesta come un oggetto teorico fondamentale all'interno della riflessione che stiamo conducendo sul tema sguardo-corpo-violenza.

Blangis entra in una stanza e si siede su un trono rialzato, posto davanti a una grande finestra chiusa da una tenda. Prima di sedersi si ferma per una pausa, accentuando ulteriormente il carattere rituale che domina la sequenza. Si tratta di accedere al dispositivo preposto alla visione. La tenda, come un sipario, viene tirata. Un milite passa a Blangis il binocolo. Inizia il dialogo serrato tra colui che guarda e ciò che viene visto. Tre dei quattro libertini (Blangis, Durcet e Curval) si daranno il cambio in questo ruolo.

Le inquadrature che si alternano durante la scena sono di tre tipi: piani che riprendono il libertino (frontalmente, da dietro il trono o di profilo), l'interno della stanza e l'esterno. Il montaggio che li mette in sequenza non segue uno schema regolare: le inquadrature di profilo e frontali dei libertini, le torture oggetto dello sguardo e le inquadrature dei collaborazionisti alle spalle del voyeur si alternano senza una consequenzialità precisa. La struttura ternaria che costruisce una basilare "idea cinematografica" (inquadratura su chi guarda / oggetto dello sguardo / nuova inquadratura su colui che guarda, ovvero oggettiva / soggettiva / e oggettiva "di reazione")⁵⁰ ricorre regolarmente all'interno di questa sequenza, ma perde tuttavia di senso proprio di fronte alla mancanza di *reazione*, all'apatia di colui che guarda.

Tale distacco, che verifica l'ipotesi klossowskiana pienamente recepita da Pasolini sull'assuefazione del libertino al male, si riscontra in particolare osservando il primo dei tre voyeur, Blangis, che occupa per più tempo la sedia panoramica e a cui è dedicato il maggior numero di inquadrature. Il suo sguardo è glaciale, la sua oggettiva "di reazione" non si distingue da quella che prelude alla visione binoculare. Soltanto nell'ultima inquadratura, che lo mostra assistere a un'impiccagione, Blangis si concede un sorriso. Subito dopo, tornato severo, inverte il binocolo per allontanare in un campo lungo lo spazio delle torture, accentuando ulteriormente la componente ottica (e mediata) alla base della

⁵⁰ Il riferimento è a *La finestra sul cortile* (1954) e a quella che Alfred Hitchcock, nell'intervista a François Truffaut (1966, p. 181), definisce "la più pura espressione dell'idea cinematografica": "Abbiamo l'uomo immobile che guarda fuori. È una parte del film. La seconda parte mostra ciò che vede e la terza la sua reazione. Questa successione rappresenta quella che conosciamo come la più pura espressione dell'idea cinematografica".

visione. Lo sguardo si allarga fino a perdere di vista carnefici e vittime. I raggruppamenti diventano ancora di più delle bidimensionali figure sadiane, puri corpi senza soggetto. È la risposta emotiva a indurre Blangis a respingere l'oggetto della visione, come se l'atarassia del libertino fosse messa in pericolo dall'eccesso di piacere che lo induce al sorriso. L'apatia si manifesta come l'esito auspicato di un percorso di ricerca di piacere, il suo stadio più alto.

Il secondo a occupare la posizione del voyeur è il presidente Durcet. È il più volgare dei quattro, colui che insiste a raccontare patetiche barzellette. Al personaggio più laido vengono concesse delle sdentate risate “di reazione” sin dalla sua prima visione delle torture⁵¹. L'ultimo a sedersi sul trono, Curval, riprende la neutralità e l'atarassia iniziale, portando a conclusione con serietà incorruttibile il compito della visione che i libertini si sono assegnati.

La finestra (si nota nell'inquadratura anche la marca grafica della grata) si pone come un esplicito gesto enunciativo (v. Metz, 1991; cfr. anche Elsaesser e Hagener, 2007), mentre l'effetto mascherino prodotto dal binocolo accentua ulteriormente il carattere riflessivo della sequenza. Nel momento in cui il personaggio compie il gesto di mettersi a guardare fuori, l'atto viene evidenziato ancora di più dall'utilizzo di uno strumento meccanico che potenzia la visione. Stiamo guardando per il tramite di un dispositivo deputato – il binocolo, il cinema. L'isotopia tra il personaggio e lo spettatore è dichiarata.

Quello che attraverso il dispositivo del binocolo e le altre strategie testuali viene definito come “vedere cinematografico” si rivela un “fare percettivo puro” (Marchesi, 2002, p. 149) che non trasforma chi guarda. Il mondo viene ridotto a un oggetto da osservare. L'enfasi cade tutta sulla forza negativa della pulsione scopica. Così definito, lo sguardo (cinematografico) è capace solo di mettere a distanza.

Si tratta di riconoscere qui un'ulteriore abiura rispetto al precedente cinema di Pasolini, stavolta non tematica ma teorica. A finire sotto accusa è ora la definizione di *soggettiva libera indiretta*, la cui concezione si basa su un'indecidibilità rispetto al soggetto della visione. Lo sguardo cinematografico

⁵¹ Il montaggio si realizza in questo modo: 1. Durcet guarda col binocolo; 2. oggetto della visione (preparazione alla tortura e diversi altri piani fino al momento in cui viene cavato un occhio alla vittima); 3. inquadratura di reazione di Curval che ride; 4. occhio che cade.

tradizionale “impone una posizione spettatoriale caratterizzata dalla non trasformazione dell'essere del personaggio che la occupa” (Marchesi, 2002, p. 139). Il mondo, invece, percepito da una posizione defilata, senza filtri o apparecchi meccanici, “riesce a penetrare il soggetto fino a modificarne l'essere” (*ibid.*). La soggettiva libera indiretta vuole portare il secondo sguardo all'interno del primo: la macchina da presa risente del punto di vista dei personaggi e del loro sguardo sul mondo.

Ma nel finale di *Salò* il personaggio, il regista e lo spettatore si trovano tutti e tre a occupare la medesima posizione di voyeur. Non vi è nessuna possibilità di uscire da quella soggettiva “diretta”, né è consentita una disgiunzione: lo sguardo del libertino e quello dello spettatore si sovrappongono. Vediamo esattamente la stessa inquadratura fortemente caratterizzata in senso soggettivo che vede il libertino, persino come sezione dello spazio: il binocolo limita la sua apertura oculare come la nostra.

Lo spettatore finisce dunque

letteralmente catturato in un processo di voyeurismo forzato, al termine di un'inversione che impone, attraverso un effetto di focalizzazione allo stesso tempo ironico e diabolico, e senza altra scappatoia possibile che quella di chiudere gli occhi, di far proprio lo sguardo dei carnefici. L'infernale processo di perversione della visione neorealista è qui portato al suo culmine, in quanto il cinema riduce il suo campo ad una ritualizzazione scopica dell'orrore, senza vie d'uscita (Schifano, 2002, p. 20).

In *Salò* non vi è alcuno spazio per la soggettiva libera indiretta su cui Pier Paolo Pasolini basa il suo cinema di poesia. All'interno della sequenza finale, peraltro, l'identità dell'attore non è pertinente per definire l'atto della visione. Abbiamo di fronte un“inquadratura soggettiva senza soggettività” (Marchesi, 2002, p. 105).

Se la *Trilogia della vita* era stata concepita come un tentativo di superare la dimensione scopica che domina la rappresentazione del corpo al cinema (cfr. Marchesi e Noto, 2005, p. 316), *Salò* in relazione a questo si configura come un ennesimo gesto di abiura: il film innanzitutto, con il suo stile algido e distaccato, rimane senza dubbio lontano da ogni volontà di restituire qualsiasi percezione di tipo tattile. In secondo luogo i sensi del gusto e dell'olfatto escono annichiliti dal

Girone della merda. E infine l'enfasi posta da Sade sulla parola detta⁵² è anch'essa tradita dalla versione di Pasolini, che cancella il trono collocato al centro della scena dallo scrittore delle *120 giornate*, destinato a ospitare le attrici e a sancire il trionfo dell'oralità e del racconto. In *Salò* le megere rimangono a parlare in piedi, in mezzo a uno spazio vuoto.

Nel finale l'oculocentrismo non è solo continuamente ribadito, in modo persino enfatico, dalla forma del binocolo, ma viene intensificato e esasperato dalle scelte compiute a livello sonoro. Dei corpi violati non arriva alla nostra percezione nessuna sensazione che non sia quella visiva: in cortile le vittime non hanno voce, l'immagine rimane muta. Non si sentono le urla disumane dei carnefici e le vittime sono private persino del loro diritto a gridare di dolore⁵³. L'incontro tra l'“alto”, l'*im-posizione* anche in senso spaziale assunta dai libertini, e il “basso”, la collocazione inferiore cui sono condannate le vittime, avviene solo a livello retinico. Dal quel trono nessun'altra percezione è possibile.

L'immagine si dimostra incapace di suscitare reazioni in un osservatore onnipotente che si colloca in un punto “intangibile da parte del reale” (Marchesi, 2002, p. 115). La condizione di puri spettatori mette a loro agio i libertini, disposti a turno a rinunciare alla partecipazione diretta al massacro. Guardare con apatia, senza fare niente, fornisce altrettanta soddisfazione. La sete di male viene appagata allo stesso modo. La distinzione tra chi tortura e chi guarda sembra così saltare. Il posto del carnefice e quello del voyeur sono reversibili. “In chi guarda non può esserci innocenza, poiché lo sguardo partecipa a ciò che vede” (Murri, 2001, p. 99). Come suggerisce Joubert-Laurencin (1995, p. 281), anche noi spettatori, voyeur come i libertini, scenderemo nel cortile quando verrà il nostro turno.

52 “È assodato, fra i veri libertini, che le sensazioni comunicate dall'organo dell'udito sono le più carezzevoli e che offrono le più vive impressioni” (*Le 120 giornate di Sodoma*, p. 69).

53 Come fondo sonoro alla sequenza delle torture il nostro orecchio percepisce inizialmente la musica eseguita dalla pianista, aggregata alle quattro narratrici benché non racconti nessuna storia. Dopo il suo suicidio vi è un passaggio senza sonoro (“il silenzio è l'elemento più rumoroso del cinema pasoliniano”, Manzoli, 2001, p. 134). Arriva poi al nostro orecchio un crescente rumore di fondo sotterraneo e perturbante, saturo, greve, materico, identificabile con il frastuono di una battaglia distante – bombe, aerei. Il sonoro si incupisce ulteriormente quando Blangis, in un momento che abbiamo già identificato come decisivo, gira il suo binocolo. Al termine di questa inquadratura ci sintonizziamo sulla stazione di una radio presente nella stanza. Sul trono troviamo ora seduto Curval. La programmazione propone un coro folklorico, *Stelutis alpinis*, l'“angolo della poesia” con i *Cantos* di Ezra Pound, un brano dei *Carmina burana* di Carl Orff e infine lo strumentale, ballabile, *Son tanto triste*.

Anche attraverso l'accento posto sull'organo della vista *Salò* mostra l'“autodivoramento della superficie della spettacolarità, spinta verso il limite dell'insopportabile” (Murri, 2001, p. 14). Il cortocircuito viene accentuato dal gelo quasi documentario, clinico, dalla precisione matematica della modalità di ripresa⁵⁴. *Salò* si configura come un teorema, una maledizione che si scaglia contro il regime visivo nel suo complesso.

L'estremismo di *Salò* va certo interpretato come un gesto esplicito di rappresaglia nei confronti del voyeurismo delle masse di spettatori accorse a vedere i film della *Trilogia della vita*, come una ritorsione di Pasolini contro un successo commerciale che doveva davvero apparirgli irritante, visto alla luce del suo inflessibile giudizio sulla massificazione della società italiana⁵⁵. In questo senso, Alberto Moravia (1975b) legge *Salò* come una forma di auto-calunnia, come un messaggio che si auto-boicotta. L'attacco non è rivolto soltanto allo spettatore ma anche al regista del film, a se stesso⁵⁶.

Alcuni analisti (Greene, 1994; Indiana, 2000) rilevano inoltre un sadismo o un voyeurismo nella stessa regia, quantomeno un palese interesse del regista per il corpo nudo maschile (di cui si trova peraltro riscontro anche nella *Trilogia della vita*, senza che minimamente si crei alcun effetto di shock): ad esempio quando, nell'*Anti-inferno*, una panoramica verticale passa con lentezza dal volto al pene e poi di nuovo al volto delle vittime designate.

Pasolini sembra dunque “rinnegare definitivamente le possibilità positive dello strumento cinematografico, scoprendone l'indissolubile solidarietà con l'universo della produzione e del consumo” (Rinaldi, 1982, p. 388). L'unico gesto che rimane da compiere è proporre un'assenza di soluzione o una soluzione impossibile, insostenibile, inaccettabile: “Una vera critica al mondo non può avere le mani

54 Nel rigore geometrico della regia, Pasolini sembra dare retta, a più di quarant'anni di distanza, al consiglio che il grande studioso di Sade Maurice Heine rivolgeva a Luis Buñuel dopo l'uscita de *L'âge d'or*: “Vi è in Sade un'armonia dei numeri piuttosto misteriosa e che non conviene rompere: non è un caso se tutto il romanzo delle *120 giornate* si costruisce su una base quadrangolare” (Heine, 1931, p. 13).

55 *Salò* si scaglia inoltre sicuramente contro il cinema commerciale che si era impadronito, tramite il filone dei decamerotici, della superficie del discorso pasoliniano portato avanti nella *Trilogia della vita*.

56 In questo senso è verificabile un parallelismo tra l'intenzione di Pasolini e l'autodistruttiva opera di Sade: “Sade nega Dio, le morali, le società, l'uomo, la natura. E non contento della sua negazione gigantesca, nega se stesso e si cancella” (Paz, 1993, p. 73).

pulite, essa aspira alla propria distruzione per non appartenere al mondo che critica” (Marty, 2011, pp. 409-410).

Il film costringe dunque lo spettatore a una funzione voyeuristica esplicita (e inedita) “che provoca nello smascheramento del proprio ruolo 'protetto' un immediato sentimento di repulsione” (Murri, 2001, p. 11). La difesa del voyeur, basata sulla copertura del suo ruolo, sull'essere nascosto, viene a saltare. Qui il voyeur è indicato a dito. L'accordo voyeurista istituzionalizzato dal cinema tra chi guarda e chi si lascia guardare viene fatto esplodere dalla nostra sovrapposizione con lo sguardo di fascisti libertini che trovano il loro godimento precisamente nella mancanza di assenso da parte della vittima.

La costrizione dell'oggetto della visione e la riflessività portano in piena luce le infiltrazioni sadiche che guidano in ogni caso, come sostiene Metz (1977), lo sguardo del voyeur. Il pubblico di *Salò* viene sfidato a fare i conti con le componenti più torbide della pulsione scopica. Il cinema, da sogno ad occhi aperti, si trasforma in incubo. Una delle finalità politiche del film è esattamente quella di “chiudere lo spettatore all'interno di quell'abiezione che egli stesso vive ormai inconsapevolmente, come un vegetale, ogni giorno, ma costringerlo a guardarla per quella che è veramente, con le armi di una poesia crudele, maledetta e dai congegni perfetti” (Chiesi, 2005, p. 30).

Va rilevato, all'interno del quadro malsano dipinto dal finale di *Salò*, l'importante ruolo svolto dalla pianista: oppressa dal Male, la musicista non trova altra soluzione se non il suicidio. Si getta da una finestra mentre sono in corso le stragi del Girone del sangue, creando una pausa nell'ingranaggio che continua a giustapporre visione e tortura. Per Marchesi (2002, p. 135),

la dimensione passionale del discorso trova un simulacro incarnandosi nella pianista, che realizza nel testo la disforia implicata nel contenuto delle immagini, e quindi rende ancora più stridente il contrasto tra apatia e coinvolgimento passionale. Lo spettatore può vedere che c'è un'altra via d'uscita alla violenza, ma il suo sguardo, quello della macchina da presa, resta inevitabilmente legato allo sguardo del libertino.

La pianista, che guarda le torture con sguardo diretto, senza la mediazione di strumenti meccanici, diventa così il “simulacro passionale” dell'enunciatario, la

cui reazione era prima neutralizzata dall'indifferenza del libertino. La reazione della donna rende manifesto anche a livello diegetico il fatto che lo spettacolo cui si assiste è dell'ordine dell'insopportabile. Il suo suicidio, che per un minuto ci allontana dalla chiusura ossessiva dettata dalla visione sadica, non pone però fine al gesto iterativo che induce il voyeur a sollevare il binocolo. La sua morte passa inosservata. Il campo-controcampo tra sguardo e sofferenza prosegue.

4.3.5. La verità dei corpi

Allo shock prodotto dai contenuti e dalla struttura del film va aggiunto un trauma dovuto a fattori extra-diegetici. In particolare, alla relazione con gli attori che interpretano il ruolo delle vittime, al turbamento che procura la normalità dei loro corpi.

Il *personaggio* interpretato dagli attori di *Salò* non sembra infatti davvero capace di coprire o cancellare la *persona* dell'attore (il suo corpo, le sue reazioni). Lungo tutto il film si assiste alla difficoltà degli interpreti a “rimanere in parte”, a controllare la recitazione. Nella scena del matrimonio (Girone delle manie) si nota ad esempio che il giovane sposo, vedendo Blangis toccare con foga i corpi di un gruppo di ragazze, non riesce a trattenere un involontario sorriso quando il duca compie un gesto brusco, lanciando la mano verso il pube di una di esse. Blangis si sposta nel gruppo dei ragazzi e crea con il suo impeto un medesimo disagio: il primo ragazzo a destra nell'inquadratura serra una mascella per la tensione; a sinistra, un'altra vittima (Claudio, che gode di un'individualizzazione maggiore di altri) è vistosamente in imbarazzo. Si copre il pene con la mano e, nervoso, si sforza di trattenere un sorriso. Quando arriva il suo turno, Blangis lo tocca e lo bacia sulla bocca. Poi Blangis si sposta e Claudio esce alla destra dall'inquadratura. Tornato in campo, sospira profondamente, come per ricaricare la sua capacità di sopportazione. Subito dopo guarda in macchina per un brevissimo istante. Sono dettagli che restituiscono la fase delle riprese e segnalano la reale difficoltà, per gli attori, a spostarsi nell'ambito della finzione, a rinunciare alla consapevolezza della propria persona in favore della caratterizzazione del personaggio.

A venire violata, distrutta non è dunque solo la dignità dei *personaggi* ma proprio l'innocenza degli *interpreti* pasoliniani. Questa forma di violazione viene acuita da fatto che gli attori sono non-professionisti, e per di più giovanissimi, alcuni appena maggiorenni, apparentemente portatori di quella stessa purezza e vitalità che Pasolini nella *Trilogia della vita* collegava ad analoghi corpi nudi. I giovani interpreti di *Salò* sembrano doversi fare carico dell'abiura di quell'innocenza.

Dal set emergono testimonianze scarne e contrastanti. Secondo le parole della narratrice Helène Surgère e del collaboratore di Pasolini Jean-Claude Biette⁵⁷, sul set non si viveva il sentimento tragico che è poi passato nel film: anzi, entrambi raccontano di conservare una memoria divertita della lavorazione. Aggiungono che durante le riprese si era realizzato un “rapporto di indifferenza e quotidianità” tra attori e troupe. L'assistente alla regia Fiorella Infascelli (2005, p. 26) parla invece di “clima pesante” e di “mondo parallelo”. Dei giovani attore dice: “Delle volte stavano male, non c'è dubbio”. Pulici (2010) rimanda a una testimonianza di Antiniska Nemour: Renata, dopo la scena di coprofagia, non riuscì a non vomitare, benché gli escrementi fossero realizzati con cioccolato e canditi. Anche le controverse pagine del memoriale scritto da Uberto Paolo Quinatavalle⁵⁸, uno dei signori, parlano di ribellioni contro il regista da parte degli attori. Va aggiunta un'affermazione di Pasolini, che dichiara, senza spiegare come, di aver selezionato durante il casting dei ragazzi “masochisti” (“se li ho scelti vuol dire che lo sono”), implicitamente suggerendo che il film (il regista?) dovesse assumere nei loro confronti il ruolo di masochizzante o pseudo-sadico⁵⁹.

Senza dubbio l'appiattimento del personaggio sull'interprete e le rotture attoriali dell'universo diegetico (sorrisi, sguardo in macchina, gesti non controllati...) fanno sentire con grande forza la presenza di un regista dietro la macchina da presa.

57 Intervistati nel documentario *Salò d'hier à aujourd'hui* (Amaury Voslion, 2002).

58 *Giornate di Sodoma*, SugarCo, 1976.

59 Alla domanda dell'intervistatore: “Come ha reclutato questi cento ragazzi e ragazze?”, Pasolini risponde: “Per la verità io ho seguito i numeri che per De Sade sono magici, cioè il numero quattro. Le vittime sono in tutto una ventina, non un centinaio. Per sceglierle ho semplicemente fatto come per tutti gli altri film: ho incontrato migliaia di persone e ho scelto quelle che mi sembravano ideali”. L'intervistatore chiede ancora: “Sono attori masochisti?”. Pasolini: “Se li ho scelti vuol dire che lo sono”. Intervista televisiva di Philippe Bouvard per la trasmissione “Dix De Der” sul canale francese *Antenne 2*, registrata il 31 ottobre 1975, la cui trascrizione è reperibile all'indirizzo < www.pasolini.net/notizie_ultimainterv_auditoriumRoma.htm > e visibile su YouTube all'indirizzo < www.youtube.com/watch?v=w9EflY_OY-U > (ultima visita: 9 dicembre 2011).

Pasolini in effetti nutre la precisa volontà teorica di cogliere di sorpresa, anche attraverso l'uso contemporaneo di più di una cinecamera (da due a quattro), “la verità dei corpi attraverso l'istituzione attiva dello statuto voyeuristico della macchina da presa” (Murri, 2001, p. 94). Il Male *deve* diventare “visione fisica” (p. 56), corpo effettivamente mortificato, reale “degradazione”.

Il cinema, in quanto “lingua scritta della realtà” – il richiamo teorico che ha spinto Pasolini a realizzare film – non può fare altrimenti. È la grande differenza che questo mezzo possiede rispetto al romanzo, dove – persino in quelli di Sade – non viene ovviamente coinvolta con il suo corpo nessuna persona reale. Se, come afferma Barthes (1971, p. 124), “scritta, la merda non ha odore”, al cinema di essa lo spettatore ha una percezione anche visiva, e l'interprete una sensazione visiva, tattile, gustativa e olfattiva. Mangiarla può procurare il vomito anche se il suo odore e sapore sono quelli del cioccolato.

Rimane quindi la scomoda sensazione che il lavoro di manipolazione dei corpi degli attori compiuto dal cineasta somigli tremendamente a quello dei libertini di Sade sui corpi delle vittime. Per denunciare l'universo dello spettacolo Pasolini è obbligato a immergersi in esso. Per servirsi di Sade è costretto a imitarlo.

Vedendo le vittime che salgono a quattro zampe una scalinata, l'evidenza indessicale dell'azione colpisce come un pugno. Come dichiara Fiorella Infascelli (2005, p. 26), “quando fanno le scale nudi a quattro zampe tenuti al guinzaglio, è tutto vero”. La degradazione e l'umiliazione dal piano diegetico sembrano trasferirsi sugli attori in modo diretto e spietato. Vi è uno statuto di verità in quella rappresentazione; “è tutto vero”: i corpi nudi sono *effettivamente* sottoposti a (parte delle) umiliazioni cui sono costretti i personaggi: camminare a quattro zampe, nascondere la propria faccia per mostrare solo il deretano, eccetera.

Si tratta sostanzialmente dello stesso tipo di obiezione che viene esercitato, in particolare all'interno di alcuni ambiti del pensiero femminista, nei confronti dell'attore, o, meglio, dell'attrice pornografica, indotta a subire pratiche “degradanti” che non sarebbero giustificate dalla volontaria adesione dell'interprete alla scena proprio poiché si percuotono “senza simulazioni” sul corpo negando la dignità stessa dell'essere umano (cfr. Smith, 2011).

Per il suo grado di verità indessicale, dunque, *Salò* si pone anche come una vera e propria sfida al confine tra fiction e non fiction. Davanti al film lo spettatore non si sente di certo rassicurato dalla consapevolezza di avere di fronte un lavoro a soggetto. Si tratta di una di quelle “circostanze estreme”, come scrive Vivian Sobchack (2004, p. 270), in cui la “carica di reale” della fiction ci fa ragionare riflessivamente sul film, sulla fase delle riprese, sulla nostra posizione di spettatori.

Nei momenti in cui lo spazio della fiction viene caricato di reale, anche lo spettatore ne viene caricato. La carica di reale comprende schermo e spettatore, ridefinendo i loro mondi paralleli non solo come coestensivi ma anche come eticamente implicati l'uno nell'altro. Poiché lo spazio documentario che emerge per rompere l'autonomia della fiction *sullo* schermo punta sempre *fuori* dallo schermo in direzione dello spettatore incarnato e del suo concreto e intersoggettivo mondo sociale, allo stesso tempo esso è sempre uno spazio co-costituito e “direzionato” dallo spettatore stesso, la cui coscienza prende possesso di quello spazio e lo ri-ricorda, per qualche tipo di investimento, come contiguo al suo stesso essere materiale, mortale e morale (p. 284).

In equilibrio sul bordo di tale discriminazione tra spazio della fiction e della non fiction, ragionando sulla posizione che spetta al voyeur, *Salò* lavora sulle figure dell'insostenibile e dell'inimmaginabile – le stesse con cui si sono a lungo confrontati teoricamente gli studiosi che hanno affrontato il tema dell'immagine dei campi di sterminio e in particolare della camere a gas (cfr. Didi-Huberman, 2003). La sicura volontà pasoliniana di ambientare il film nell'Italia occupata dai nazi-fascisti e il continuo, discusso raffronto tra Sade e l'universo dei lager rendono questo accostamento non del tutto pretestuoso. Poiché ha una particolare assonanza con il ragionamento condotto su *Salò*, ci interessa qui solamente riportare la tesi di un sostenitore delle ragioni dell'irrapresentabile:

Guardare [le immagini delle camere a gas] significherebbe necessariamente abitare la posizione dello spettatore, esterno rispetto alle vittime, quindi di aderire filmicamente, percettivamente alla posizione nazista stessa [...]. Le vittime in questo modo sarebbero viste come attraverso la vetrina di un acquario, vale a dire una distanza tale che la messa a morte non è nient'altro che un'informazione. [...] La struttura dell'immagine istituisce filmicamente una posizione di voyeurismo sadico (Delfour, 2000, pp. 14-15).

Sembra un preciso commento all'ultima sequenza di *Salò*, dove abitiamo effettivamente una posizione esterna rispetto alle vittime: collocati in alto, a distanza di binocolo. La messa a morte di ragazzi di cui è persino disattivata la voce non è altro che un'informazione, puramente visiva. Siamo davvero intrappolati in una macchina ottica che prevede per lo spettatore la posizione del voyeur sadico, spogliati degli strumenti di difesa utili a evitare questa tremenda opzione.

4.3.6. Opzioni spettatoriali

Nel corso di *Salò* il rapporto con lo sguardo dello spettatore viene giocato all'insegna di tutte e tre le modalità di relazione tra sguardo diegetico, sguardo spettatoriale e corpo violato proposte nell'introduzione a questo capitolo: modalità panottica, sguardo accerchiante, solitudine del libertino.

L'assunzione della modalità panottica è evidente nel finale, quando un singolo individuo, proprio come previsto da Bentham, guarda un cospicuo numero di vittime che non sono nella condizione di ricambiare lo sguardo. *Salò* mostra anche numerosi esempi della tipologia complementare, lo sguardo *accerchiante* (o sinottico) grazie al quale lo spettatore aggiunge il suo sguardo a quello di diversi personaggi per posarsi su di una singola vittima o su di un piccolo gruppo. Nell'*Anti-inferno* il nostro sguardo si somma a quello dei signori mentre eseguono una sorta di casting, scrutando con minuzia i dettagli anatomici delle singole vittime che vengono fatte sfilare davanti ai loro occhi. I libertini vanno inoltre in cerca di *scarto* quando si separano dal resto del gruppo con una delle vittime, spostandosi alcune volte in sala da bagno per restare soli con l'oggetto del loro godimento. La macchina da presa tuttavia li segue, non rispettando la volontà del signore sadiano. Se può nascondere alcuni comportamenti ai suoi camerati, il libertino non ha segreti nei confronti dello spettatore del film, che diviene per questo ancora di più suo complice.

Per lo spettatore il film prevede dunque un ruolo che invischia in ognuna di queste tre tipologie di complicità. Pasolini realizza “una sorta di teatro assoluto dello sguardo e dell'immaginazione, un vero e proprio *monstrum ipnotico* che [si

irradia] verso lo spettatore con una tenebra abbagliante” (Salvini, 2004, p. 125)⁶⁰. La difficoltà per lo spettatore a difendersi da questa tenebra è dovuta anche alla radicale inversione messa in atto da *Salò* dei *cliché* della violenza rappresentata al cinema, in almeno tre sue componenti.

Innanzitutto *Salò* sradica il meccanismo in base al quale un testo tende a predisporre per lo spettatore uno spazio di identificazione che induce a stare dalla parte della vittima⁶¹: l'inidentificabilità dei corpi rende impossibile partecipare alla loro sorte. La compassione viene esplicitamente rifiutata da Pasolini in base a un duplice ordine di motivi: perché la visione del film ne sarebbe risultata insopportabile e perché non crede nell'innocenza delle vittime:

Non suscito pietà attraverso le vittime, se non appena appena, con la massima discrezione. Intanto perché il film sarebbe stato orribile, insopportabile: se facevo delle vittime simpatiche, che piangevano e ti strappavano il cuore, dopo cinque minuti uscivi dalla sala cinematografica. E poi soprattutto non lo faccio perché non ci credo (Pasolini, 1979, p. 3021).

In secondo luogo *Salò* rifiuta di porre la violenza e la violazione dei corpi al termine di un climax e di un percorso di *suspense*. I corpi sono *già* nudi, non lo diventano al termine di uno strip-tease. Il corpo nudo è il punto di partenza e non quello di arrivo di una rappresentazione che neutralizza in questo modo ogni connotazione erotica. La violenza pervade il film allo stesso modo. Quando scoppia nel finale, non è preparata da nessun crescendo e non trova uno sbocco, un momento esplosivo seguito da un interludio in cui provvisoriamente si placa.

C'è qualcosa nel rituale ossessivo dei gesti, nella macabra cerimonialità consumata con la freddezza del diritto, che suona come una nota stonata rispetto all'enfasi che la violenza (fisica e psicologica) assume necessariamente nella sua (comunque eroica) forma spettacolare. L'ideologia dello spettacolo, con il suo fondamento edonistico, si basa su una forma di esaltazione che sublima nella sterilità dell'esperienza indiretta del voyeur la brevità dell'orgasmo: ogni spettacolo violento è rivolto al piacere della consumazione fetichista dell'attimo cruciale che non lascia traccia nella memoria. *Salò o le 120 giornate di Sodoma*

⁶⁰ Le parole di Salvini sono in realtà riferite al successivo progetto cinematografico di Pasolini, rimasto inedito, intitolato *Porno-Teo-Kolossal*.

⁶¹ Si vedano ad esempio gli studi sui meccanismi di identificazione nel genere horror, anche per come vengono rivisti dalla teoria femminista (v. Clover, 1992).

si basa invece su un'accumulazione degli atti di profanazione e mortificazione dei corpi, e sulla procrastinazione indefinita del loro momento esiziale/orgasmico (Murri, 2001, p. 10).

In terzo luogo, come abbiamo già ampiamente esposto, *Salò* costringe lo spettatore a prendere riflessivamente coscienza della propria posizione di voyeur. Queste tre caratteristiche contribuiscono ad acuire l'incapacità dello spettatore di tollerare il film. Contrariamente alle intenzioni (dichiarate) di Pasolini, il blocco del meccanismo di identificazione non aiuta affatto a rendere più accettabile il racconto. L'identificazione secondaria non è evidentemente un elemento necessario per far vivere sul corpo dello spettatore l'orrore del racconto. La perdita di un riferimento per la sua identificazione lascia invece lo spettatore ancora più spiazzato, ancora più colpevole: come abbiamo visto, il tentativo linguistico-enunciativo che viene messo in atto per distanziare le vicende narrate investe negativamente lo spettatore, poiché suggerisce una “deresponsabilizzazione rispetto alla mostruosità che accade all'interno dell'enunciato” (Marchesi, 2002, p. 240).

Per riprendere la tipologia delineata nella prima parte di questo lavoro, la modalità con cui *Salò* mette in campo la relazione tra spettatore e corpo violato è certamente *meditativa*: essa costringe a riflettere sulle figure della mostrazione della violenza e sulla nostra relazione di spettatori con il corpo violato. Allo stesso tempo *Salò* va in cerca di un tipo di sguardo *masochista*, di uno spettatore che accetta la sofferenza provocata dalla visione. Il testo di *Salò* si pone certamente, infatti, nella posizione di masochizzante o pseudo-sadico, cercando l'accordo con uno spettatore che acconsente a provare sofferenza in cambio di una qualche traccia di piacere, in questo caso estetico o cognitivo.

Gli altri tipi da noi delineati, lo sguardo *ludico*, *curioso* e *sadico* sembrano venire invece respinti e rifiutati dai meccanismi dell'enunciazione, che prevedono, come abbiamo appena ricordato, la mancata identificazione con la vittima, l'assenza di un reale *climax* di violenza, la presa di coscienza della propria posizione di voyeur. In *Salò* non c'è gioco (le barzellette raccontate da Durcet non fanno ridere); le sue immagini non attraggono uno spettatore curioso che si trovi per caso sulla scena del delitto; infine lo spettatore sadico, costretto a guardarsi

dall'esterno, deve scendere ai patti con un testo che gli fa specchiare il suo volto in quello di quattro disgustosi fascisti.

4.3.7. (Non) Vedere *Salò*

Non vedere *Salò* è [...] spesso una resa alla soglia del tollerabile – vera o presunta – e un normale atto di difesa della frontiera soggettiva del gusto. La linea di demarcazione non è sempre chiara, e conosco persone che hanno creduto di poter vedere *Salò* ma hanno gettato la spugna al primo episodio cruento. [...] Provo rispetto per chi non vuol vedere *Salò*, e mi azzardo a credere che Pasolini avrebbe avuto qualcosa da dire in difesa di chi ha scelto la strada del rifiuto (Cherchi Usai, 2005, p. 18-19).

Forse nessun altro film quanto *Salò* conserva nei racconti di chi si propone di analizzarlo il ricordo della visione in sala⁶². Oltre a coloro che ne scrivono a caldo, tale memoria permea anche le riflessioni svolte ad anni di distanza dall'uscita o dal momento della fruizione. Al pari degli eventi iconici⁶³ che segnano la storia, ognuno ricorda dove ha visto il film, l'atmosfera in sala, gli spettatori che fuggono, i commenti o il silenzio all'uscita, e pensa sia importante dare conto – all'interno della recensione, dell'articolo o del saggio – di questi elementi.

Come un alimento che ha provocato un'indigestione richiama immediatamente la circostanza in cui è stato assorbito, così *Salò* fa pensare a dove lo si è visto per la prima volta. L'utilizzo della metafora alimentare – l'indigeribilità – è un fattore che torna spesso nelle righe dedicate al film, probabilmente evocato dalla circostanza che alcune delle sue scene più sconvolgenti hanno a che fare con la coprofagia. Si leggano ad esempio la testimonianza di Adriano Aprà (in De Bernardinis, a cura, 2005, p. 17): “Nella palazzina dell'Eur, sede del produttore Grimaldi, ero stato invitato per una proiezione molto privata di *Salò*. [...] Ne uscii sconvolto. Mi parve un film 'indigeribile’”; oppure il passaggio di una recensione

⁶² Per un ulteriore approfondimento della ricezione di *Salò* – che prende in considerazione esperienze empiriche di decodifica nella mediasfera contemporanea e fa saltare, almeno in parte, l'*intentio auctoris* – rimandiamo al capitolo 9.

⁶³ Secondo la definizione di Patricia Leavy (2007, p. 3), eventi “che sembrano acquistare uno status mitico all'interno di una cultura”, che “arrivano a dominare il panorama culturale attraverso una proliferazione di rappresentazioni che inondano lo spazio pubblico”.

dell'epoca, scritta dallo psicanalista Franco Fornari (cit. in Monetti, 2005, p. 33): “Sappiamo che la censura è sempre inutile e dannosa, ma mi domando anche se è giusto offrire a tutti, me compreso, un cibo così disgustoso”.

In altri resoconti di visione, l'esperienza collettiva in sala serve a fornire termini di paragone e punti di appoggio. Si assiste talvolta a vere e proprie forme di giudizio sulla moralità dei compagni di visione, costruite grazie a degli “indicatori etici” che stabiliscono se gli altri spettatori stanno guardando il film con la giusta disposizione. Si confronti ad esempio questa testimonianza di Alberto Pezzotta (2000, par. 2-3):

Per storicizzare un film come *Salò* si ha bisogno di un approccio diverso, almeno in parte autobiografico – perché chiunque legga il film è obbligato a rivisitare il suo passato. L'ho visto per la prima volta in una sala milanese, in occasione di una redistribuzione (può esser stato nel 1986) [...]. Di quella prima visione, ricordo come, nell'ultima scena [...], quella musichetta anni Trenta che spinge le due giovani guardie a ballare abbia causato una reazione, uno schioccare ritmico delle dita di uno spettatore. Questo ha provocato in me indignazione e repulsione nei confronti di quel mostro che, evidentemente, non era minimamente turbato dalla precedente esibizione di orrori, e che ancora aveva la forza e la volontà di fraintendere e godersi quel piccolo brano musicale.

Oggi penso che quel mostruoso spettatore, piuttosto che essere indifferente nei confronti dell'orrore, si deve essere identificato con i quattro torturatori del film – e sono disturbato dall'idea che a qualcuno possa piacere un film come *Salò*. Se provo questo orrore, è chiaramente perché ho paura di poter stare dalla parte dei mostri. [...] *Salò* è un film che non si vede impunemente.

Un'altra impressione ci viene fornita da Paolo Cherchi Usai (2005, p. 19), che racconta della sua presentazione del film a un gruppo di spettatori “chiaramente impreparato”:

Fra i presenti c'era il direttore di una sala *d'essai* che conosceva il film per sentito dire e che riteneva fosse giunto il momento di fare i conti con quest'oggetto proibito. L'ho visto uscire dalla sala dopo tre quarti d'ora, e trovo la sua reazione più sana di quella esibita da coloro che sono rimasti seduti fino alla fine al solo scopo di poter dire agli altri che ce l'avevano fatta. Se questo era il motivo della loro presenza, sarebbe stato meglio non invitarli affatto.

La forza dell'impatto è certamente acuita dal contesto di fruizione, sia in senso temporale, nel caso il film sia stato visto a ridosso della morte di Pasolini, sia in senso spaziale, nel caso di una visione in sala, che obbliga a confrontare le proprie reazioni con quelle degli altri. Ma le testimonianze più recenti, che raccontano una scoperta di *Salò* avvenuta non in sala ma su altre piattaforme – l'*home video* o la rete – restituiscono in modo altrettanto personale la sensazione di un trauma. Come vedremo nel capitolo 9, anche chi scrive di *Salò* sul web risente della stessa sindrome da prima visione, segno di una potenza che, se può essere ampliata da elementi contestuali, è dovuta principalmente al testo.

Per molti sostenitori del valore radicale di *Salò* e della sua inintegrabilità nella società dello spettacolo, l'uscita del film in edicola, in un VHS abbinato al quotidiano *l'Unità* nel dicembre 1996, ha l'effetto di uno sfregio, ennesimo sberleffo di un mercato capace di alimentarsi anche dei frutti maturati con lo scopo di avvelenarlo.

Ancora Alberto Pezzotta (2000, par. 6-7) si lamenta di questa acquisita visibilità: “L'occhio ha perso la sua crudeltà. [...] Mi disturba [...] che *Salò* finisca in edicola, venduto [...] con un quotidiano [...] o un settimanale⁶⁴ [...], allo stesso modo di un innocente film di Truffaut o di Tinto Brass”. Anche Serafino Murri (2001) apre la sua monografia sul film scagliandosi contro la distribuzione in edicola sotto Natale, a prezzi popolari, di un *Salò* venduto come “gadget pseudo-colto”. L'idea di rendere disponibile il film in edicola viene definita “tanto più diabolica in quanto è segnata da una forma di delirio illuminista che porta la ragione a divorarsi da sé, o per dirla con Pasolini, a cercare di vincere la 'paura di essere mangiati' (culturalmente, ideologicamente) dal sistema, trasformandola in 'desiderio di essere mangiati'” (p. 8).

⁶⁴ L'operazione de *l'Unità* è successivamente replicata dal settimanale *L'Espresso* all'interno della collana rossa dei “Classici proibiti” (NdR).

CAPITOLO 5.

PRIGIONI

5.1. Sade, la prigioniero, i fantasmi

D.-A.-F. De Sade trascorre in prigione circa ventisette anni della sua vita, in undici diversi luoghi di detenzione, sotto tre diversi regimi¹. Dei carceri che lo ospitano durante l'*Ancien Régime*, Sade visita i più celebri: il castello di Vincennes e la Bastiglia. Nel corso del periodo rivoluzionario passa alcuni mesi in quattro spazi di pena, tra cui la casa di cura di Picpus. Napoleone lo costringerà alla reclusione definitiva non presso una prigione ma in un manicomio, a Charenton.

Le motivazioni per questo status quasi cronico di prigioniero sono molteplici. In prima battuta Sade sconta in carcere le conseguenze legali delle forme violente di attività sessuale praticate con donne (prostitute e no) non sempre o non del tutto consenzienti. In base alle persone coinvolte o ai luoghi dell'imputazione, i vari scandali vengono denominati “*affaire Jeanne Testard*”, “*affaire d'Arcueil*” (o “*Rose Keller*”), “*affaire de Marseille*”, “*affaire des petites filles*”, “*affaire Trillet*”. Ma è anche la sua stessa famiglia a mobilitarsi per fargli pagare l'indesiderabilità sociale e la fama negativa che lo circonda. In perfetto ossequio alle tesi di Michel Foucault sulla famiglia come primo nucleo disciplinare², durante l'*Ancien Régime*

1 Le notizie biografiche sono tratte prevalentemente da Lely, 1982.

2 La famiglia è “l'elemento sensibile che consente di determinare quali sono gli individui che, irriducibili a ogni sistema di disciplina [...] devono [...] essere definitivamente scartati dalla società per entrare nei nuovi sistemi disciplinari che a questo sono destinati” (Foucault, 2003, p. 87).

la potente suocera, Madame de Montreuil, sa premere sulla corte reale affinché Sade venga incarcerato tramite *lettre de cachet*, un ordine d'arresto personale del sovrano che non richiede giustificazioni giuridiche (cfr. Furet e Buchet, 1965, e Boucher, 1989). Il decreto del 13 marzo 1790 che ordina la scarcerazione di “tutte le persone detenute nei castelli, case religiose, case di polizia od altre prigioni qualsiasi a causa di *lettres de cachet* o per ordine di agenti del potere esecutivo” (cit. in Foucault, 1975, p. 131) permetterà a Sade di riguadagnare una provvisoria libertà. Verrà infatti nuovamente incarcerato nel 1793, formalmente per aver chiesto, dopo la presa della Bastiglia, di essere ammesso alle guardie del re. A questa accusa si sommano indizi di “moderatismo” (nel periodo in cui era seduto come giudice in un tribunale rivoluzionario presso la celebre *Section des Piques*) e i sospetti riconducibili alla sua condizione di (ex) aristocratico. Successivamente viene perseguitato per motivo delle sue opere – come scrive un prefetto di polizia: “l'infame romanzo di *Justine*” e “l'opera ancora più spaventosa” intitolata *Juliette* –, pubblicate anonime a partire dal 1791. A causa di questo “reato di espressione” il regime napoleonico lo costringerà alla detenzione dal 1801 sino all'anno della morte, il 1814.

Una delle vicende carcerarie che maggiormente ha legittimato l'elezione di Sade a protagonista del suo tempo riguarda la complicità negli eventi che hanno portato alla presa della Bastiglia il 14 luglio del 1789³. Dal giugno di quell'anno le proteste e i moti popolari nei dintorni della prigione simbolo dell'*Ancien Régime* avevano creato come conseguenza l'abolizione del privilegio, per alcuni detenuti fra cui Sade, di passeggiare per l'ora d'aria sui bastioni della fortezza. Testimonianze ufficiali riferiscono che il 2 luglio 1789 Sade, dalla sua cella, utilizza un tubo di scarico come megafono per far arrivare all'esterno le sue grida. Nella prigione – urla il marchese per eccitare le masse – vengono sgozzati dei prigionieri, occorre venirla a liberare. Le pesanti accuse radunano una piccola folla in rue Saint-Antoine. Per motivo di questa provocazione, il governatore della Bastiglia Monsieur de Launay scrive al ministro di Stato Monsieur de Villedeuil che la presenza del Marchese è pericolosa, e che bisogna trasferirlo. Il 4 luglio Sade viene condotto a Charenton. Abbandonerà nella cella il manoscritto delle

3 La breve ricostruzione si basa su Lely (1982), Pauvert (1989a) e Schaeffer (2001).

120 giornate di Sodoma, che verrà perduto durante i moti rivoluzionari per essere ritrovato più di un secolo dopo.

Si è prodotta molta mitologia critica attorno alla prigione come “spazio generativo” dell'esplosione verbale sadiana. Alla nascita e alla crescita di questa leggenda ha certamente contribuito lo stesso Sade, quando scrive in una lettera dal castello di Vincennes: “Avete immaginato di produrre dei buoni risultati, non ne dubito, riducendomi a un'astinenza atroce riguardo il peccato della carne. Bene, vi sbagliavate: avete riscaldato la mia testa, mi avete fatto formare dei fantasmi che bisognerà che io realizzi. [...] Quando si fa bollire troppo la pentola, sapete bene che finisce per spandere”⁴. Spesso citata, questa lettera rinsalda il mito sadiano del genio uscito dalle polveri di una Bastiglia in disfacimento ed è perfettamente rappresentato dal *Ritratto immaginario di D. A. F. de Sade* (1938) dipinto da Man Ray⁵. È anche per motivo della coerenza (volontaria o meno) delle sue scelte di vita che Sade viene adottato dal surrealismo.

Anche numerosi interpreti eleggono la prigione a luogo che in qualche modo *costringe* Sade a prendere la parola. Jean-Luc Peurot (2004, p. 118) identifica precisamente nel castello di Vincennes tale spazio di propagazione: “l'ovulo, il nodo della vita di Sade è la prigione: senza di essa, non avrebbe mai scritto”. Anche Anthony Vidler (1983, p. 300) sostiene che l'esperienza della detenzione ha generato i castelli-prigione, gli spazi ideali per il libertinaggio in cui Sade ambienta tante delle sue storie. La reclusione viene così re-interpretata come sinonimo di una particolare forma di libertà, che manifesta la sua sconfinatezza nell'isolamento di una cella dove paradossalmente assume un carattere assoluto e sovrano.

Il ragionamento di Peurot crea un rapporto di causa-effetto indubbiamente troppo lineare; e quello di Vidler deve certo tener conto della differenza tra reclusione

4 *Correspondances du Marquis De Sade et de ses proches enrichies de documents notes et commentaires*, vol. XVIII, *Sade au donjon de Vincennes*, a cura di Alice M. Laborde, Genève, Slatikine, 2007, p. 117.

5 “L'artista, che aveva già familiarità con gli scritti di Sade, cominciò dapprima a raccogliere tutte le informazioni possibili sullo scrittore: benché immaginario, il ritratto avrebbe dovuto essere il più possibile fedele. [...] La testa in pietra di Sade erompe a forza alla cima di una grigia costruzione in pietra: la penna è più potente della spada, lo spirito di Sade è più forte delle pietre che lo segregarono dal mondo. Sullo sfondo, la Bastiglia è distrutta dal fuoco – l'intero cielo è arrossato dalle fiamme che serpeggiano dalle torri –, mentre Sade appare in primo piano serenamente indistruttibile, monumento magnifico al ribelle per eccellenza: l'artista” (Schwarz, 1998, pp. 26-27).

forzata e auto-reclusione volontaria. Rimane in ogni caso necessario inserire la mostruosità del linguaggio di Sade nello spazio di prigionia in cui è stato concepito. Georges Bataille (1957b, p. 160) non va sicuramente in cerca di semplificazioni psicologistiche quando afferma che “il deserto che fu per lui la Bastiglia, la letteratura divenuta l'unico sfogo della passione, allontanarono i limiti del possibile al di là dei più insensati sogni che l'uomo avesse mai formulato”. Il passaggio successivo – famoso e fondamentale per avvicinare l'opera sadiana – sostiene che il linguaggio di Sade “è il linguaggio di una vittima”⁶: “all'estremo opposto del linguaggio ipocrita del carnefice, il linguaggio di Sade è quello della vittima. [...] Il marchese de Sade, ribelle in carcere, lasciò parlare in lui la rivolta: parlò, mentre la violenza in sé non parla. Egli doveva, ribelle, difendersi, o meglio attaccare, dando battaglia sul terreno dell'uomo morale, cui appartiene il linguaggio” (p. 180).

Non si tratta dunque di addebitare alla prigionia la sete di violenza che impregna la scrittura sadiana ma di riconoscere che il linguaggio di Sade è una forma di ribellione: nelle lettere egli continua in modo inesausto a ribadire la propria innocenza; nei romanzi dimostra la sua libertà andando in cerca dell'eccesso. Il fuoco del linguaggio sadiano è figlio del paradosso di chi batte i pugni contro un muro fino a sanguinare: “Sade *parla*, ma parla in nome di una vita silenziosa, in nome di una perfetta solitudine, inevitabilmente muta” (p. 179).

I romanzi di Sade, pur essendo disseminati su tutto il terreno narrativo di segrete, stanze chiuse, serragli e celle dove vengono incarcerate le vittime, sono tuttavia quasi privi di prigioni vere e proprie. La Conciergerie da cui, all'inizio delle sue avventure, evade Justine non viene degnata di una neppure minima descrizione in nessuna delle tre versioni della vicenda. La protagonista non vi permane per più di due pagine. Lo spazio della prigionia si pone dunque in un rapporto di analogia e di antagonismo con gli altri luoghi in cui Sade ambienta le sue storie. Per molti versi il castello di Silling delle *120 giornate* o il monastero di Sainte-Marie-des-bois di *Justine* sono o rassomigliano a delle prigioni: i libertini vi tengono segregate le loro vittime, già morte per il mondo, prede indifese dell'arbitrarietà del despota. La differenza sostanziale è tra una chiusura di cui il libertino va in

⁶ Secondo Gilles Deleuze (1967, p. 20) il ragionamento di Georges Bataille “avrebbe dovuto render vana ogni discussione sul rapporto tra il nazismo e la letteratura di Sade”.

cerca e una chiusura che subisce: il castello è abitato da *dominī*, la prigione da *dominati*. Lo spazio del castello è protettivo per il libertino, lo ripara dalle intrusioni esterne e gli permette di segregare le sue vittime, che si macchiano della colpa di essere innocenti; la prigione sembra invece caratterizzarsi, *in absentia*, come uno spazio odioso grazie al quale il mondo esterno si protegge dal vizio.

Un altro punto di frattura fondamentale tra la prigione e il castello sta nella riflessione teorica in base alla quale il secondo sa diventare un teatro, mentre la prima è impossibilitata a farlo. Anche per questo non costituisce materia da romanzo per Sade, la cui scrittura cerca sempre lo spazio della recita: la prigione rimane un luogo di sorveglianza che si costruisce, come mostra Michel Foucault (1975, p. 236), in contrapposizione allo spettacolo.

Anche in virtù della generale assenza della prigione dall'*opus* letterario, i film sadiani che mostrano spazi di detenzione – *De Sade* (Cy Endfield, 1969), *Marquis* (Henri Xhonneux, 1989), *Le notti proibite del Marchese de Sade* (Tobe Hooper, 1993), *Marquis de Sade* (Gwyneth Gibby, 1996), *Sade* (Benoît Jacquot, 2000)... – si concentrano in prevalenza sulla vicenda biografica del Marchese. Un'eccezione è costituita dagli adattamenti di *Justine*, che presentano, persino con maggiore ampiezza rispetto al romanzo, lo spazio carcerario da cui la protagonista riesce a fuggire. *Marquis De Sade's Justine* (1969) di Jess Franco mostra entrambe: la cella di Sade e quella di Justine. Come da stereotipo, la prima sprigiona i fantasmi da cui nasce la seconda.

5.2. *Marquis* di Henri Xhonneux

Assumendo come punto di riferimento la figura di un Marchese rinchiuso alla Bastiglia, *Marquis* celebra in modo del tutto particolare, nel 1989, il bicentenario della Rivoluzione francese. Diretto da Henri Xhonneux, il film è co-sceneggiato dallo stesso regista belga e dal pittore e illustratore francese Roland Topor, che cura anche la direzione artistica e disegna le “creature originali”: *Marquis* è infatti interpretato da attori che recitano con delle maschere e dei costumi animali, che conferiscono al racconto una forte carica allegorica e grottesca. Le maschere mobili, animate con la tecnica dell'*animatronics*, permettono agli interpreti di

assumere diverse fisionomie facciali e arricchiscono la recitazione di una grande libertà espressiva. Forse per motivo di questo riferimento al mondo animale, il film è dedicato, oltre che al marchese de Sade, al conte di Buffon, il grande naturalista settecentesco. In *Marquis* sono inserite anche cinque brevi sequenze di pura animazione, con dei pupazzi in plastilina che si muovono in *stop-motion*.

L'azione iniziale si svolge nel 1788. Nella Bastiglia è detenuto un personaggio, detto il Marchese (presentato sotto l'aspetto di un cane), incarcerato per aver defecato su un crocifisso. La fortezza ospita inoltre Justine, una mucca arrestata via *lettres de cachet* dopo che è stata ingravidata dal re; un criminale comune, un porco accusato di traffico di salumi; e l'ex capo della polizia del re, sulla cui liberazione contano le forze rivoluzionarie per portare avanti la loro causa. Tra gli altri personaggi, il governatore della Bastiglia (un gallo); l'Abate del carcere (un cammello), che scopre i testi pornografici scritti dal Marchese e li pubblica clandestinamente, con grande successo, con il nome di SADE (*Sans Adresse De l'Expéditeur*); e una mucca di nome Juliette, una prostituta dalla quale il governatore, un debosciato, si fa masochizzare. Le trame rivoluzionarie incrociano le vite di questi abitanti della Bastiglia, al punto che il 14 luglio 1789 segnerà i destini, di morte o di libertà, di ognuno di loro.

Il Marquis viene presentato come un personaggio schizofrenico, in dialogo continuo con il suo pene. Quest'ultimo, anch'esso animato, ha una personalità del tutto autonoma e un nome, Colin. Molte righe di dialogo si concentrano sul suo conflitto con il Marchese, ovvero sul dualismo tra mente e corpo. Mentre il Marchese scrive, Colin lo controlla, vigilando affinché non metta in fila troppi verbi. Il Marquis gli risponde: "Non darmi consigli di stile. Accetto se mi dai delle idee, di tanto in tanto, ma sono io che scrivo". Ma una tensione ironica tra il Marchese e Colin corre lungo tutta la sceneggiatura: "È la mia testa che ti comanda? O sei tu che comandi la mia testa?", chiede il primo. "Questione spinosa", risponde giustamente Colin. Anche il seguente dialogo coglie uno dei temi chiave della scrittura sadiana:

Colin: – Tutto il tuo corpo mi appartiene... E anche i tuoi cinque sensi.

Marquis: – Senza la mia immaginazione, le tue sensazioni sarebbero altrettanto insipide quanto le *rêverie* di Jean-Jacques Rousseau.

Colin: – Anche la tua immaginazione, sono io che la comando.

Marquis: – Questo resta da provare.

La relazione tra Marquis e Colin definisce la prigione come uno spazio masturbatorio. Non solo il gesto auto-erotico viene mostrato esplicitamente, ma esso dà anche il (parodico) titolo a uno dei libri che il Marchese scrive alla Bastiglia (“*Les Infortunes de la veuve Poignet*”, modo di dire gergale per masturbazione). La mano scrivente viene così associata alla mano masturbatoria, la scrittura, “attaccata al corpo erotico” (Frappier-Mazur, 1991, pp. 91), presentata come un supplemento all'onanismo. La penna si dimostra un simulacro del fallo, e viceversa.

L'interazione tra uomo e pene assume inoltre spesso una dimensione teatrale, nella forma scenica con cui si svolgono i dialoghi ma anche, in modo esibito, quando il Marquis fa recitare Colin dentro un teatrino appositamente costruito. Questa piccola rappresentazione riduce ai minimi termini il dispositivo teatrale: un palcoscenico in miniatura, un unico attore e un unico spettatore. Lo spettatore è inoltre autore e regista della *pièce* che viene messa in scena: suggerisce le battute, corregge la recitazione di Colin, se la prende perché declama il testo “come se leggesse un almanacco”.

Un altro nodo di interesse legato all'aspetto teatrale è riscontrabile nel rapporto tra il governatore e la sua amante Juliette. Come in ogni relazione masochista ciascuno dei due recita infatti una parte – quelle tradizionali della dominatrice e del bambino indifeso. Juliette mette in opera sulla pelle del governatore alcune delle torture che legge in un volume di SADE appena messo in commercio – ad esempio la cinquantottesima delle passioni di terza classe o criminali dalle *120 giornate di Sodoma*. La prostituta, che in realtà è una dei leader rivoluzionari, spinge l'artificio tanto in là da proporre al governatore di condurla alla Bastiglia. Il gioco della tortura e del masochismo entra così nel luogo simbolo dei soprusi monarchici, nello spazio della tortura che non è gioco. Il carceriere diventa vittima delle stesse torture che impone professionalmente. L'inquietante sovrapposizione produce un interessante scontro tra realtà e finzione, dimensione oppressiva e ludica, lavoro e tempo libero, ribalta e retroscena.

Juliette si conferma come un personaggio dalla carica rivoluzionaria, dinamico, in contrapposizione alla passività di una Justine senza utilità sociale, concentrata sulle sue sventure, destinata alla morte. Masochizzare è un atto politico: Juliette dimostra di essere la più concreta ed efficace dei leader rivoluzionari. Ma anche l'azione che porta Marquis in prigione è politica: lui stesso la definisce una “presa di posizione poetica”, un gesto performativo-ideologico. In questo senso è molto coerente la richiesta che viene fatta al Marchese di cedere alle *avance* di un guardiano della Bastiglia (un ratto che lo concupisce da molto tempo) al fine di liberare gli altri detenuti e in particolare l'ex capo della polizia del re. “Mi proponete di inculcare qualcuno in nome della libertà?!?”, chiede scettico il Marchese. Anche la sodomia è un gesto politico. Ogni azione erotica e artistica sembra assumere una dimensione performativa che spinge verso la *res publica*, la caduta della Bastiglia, la Rivoluzione. Il comportamento (apparentemente) privato del Marchese (e di Colin) implica una presa di responsabilità pubblica dalle conseguenze che non coinvolgono solo il corpo dei due attori, poiché da loro dipendono le possibilità di successo rivoluzionario delle masse.

La distinzione tra pubblico e privato viene a saltare, da qualunque punto la si guardi: il comportamento sessuale del governatore crea involontariamente problemi al regime; quello del Marchese li crea volontariamente. Ne è un'ulteriore dimostrazione la conclusione del film, che mostra il distacco tra il Marchese e Colin: la “parte privata” vuole raggiungere la scena pubblica, scendere in piazza, unirsi a Juliette (sono loro due alla fine a dimostrarsi i veri rivoluzionari) e sostenere un cambiamento sociale che viene dunque definito così come una questione di corpo, di emozioni e di istinto più che di testa e di ragione.

Il nucleo di attrazione principale del film è rappresentato tuttavia dalle cinque sequenze di animazione pura realizzata in plastilina con la tecnica dello *stop-motion*. All'interno del cinema sadiano, esse sono tra le scene che con maggiore forza riescono ad avvalorare la carica immaginativa della scrittura di Sade.

La prima animazione mostra un gruppo di quattro uomini che penetrano una donna con un ariete, sventrandola. Le corna dell'ariete si trasformano in serpenti. La seconda sequenza illustra un episodio in cui viene torturata una donna incinta. La *voice over* del Marquis che improvvisa la scrittura di questo episodio riprende

e riassume un preciso passaggio da *La nuova Justine* (vol. 1, p. 220). La sceneggiatura recita:

La donna di vent'anni, incinta di tre mesi, è posta da loro su un piedistallo di sette... no, otto piedi di altezza. Non potendo posare che una sola gamba, è obbligata a tenere l'altra per aria. Per sostenersi le viene data una pertica flessibile. Da una parte l'interesse che ha di non lasciarsi andare, dall'altra l'impossibilità di mantenere l'equilibrio. È questa alternativa che diverte i monaci, riuniti tutti e quattro intorno a lei. Ciascuno di loro ha una o due donne che li eccita, in vari modi, durante questo spettacolo. Benché incinta, la sfortunata resta in equilibrio per circa un quarto d'ora. Alla fine le mancano le forze. Essa cade sulle spine, e i nostri scellerati, ubriachi di lussuria, vanno a offrire per l'ultima volta sul suo corpo l'abominevole omaggio della loro ferocia.

La citazione del testamento di Sade (“Le tracce della mia tomba spariscano dalla superficie della terra, come mi auguro che la mia memoria si cancellerà dallo spirito degli uomini”⁷) e la lettura di un testo sul movimento perpetuo della natura, sull'indifferenza del crimine, sul continuo variare delle forme accompagnano la terza animazione, che mostra un cimitero dove viene sepolta una bara. Dal punto di interrimento emergono due gigantesche gambe femminili che si scuotono nel cielo. La quarta animazione rappresenta una visione del Marchese nella sua cella: le zampe di un ragno si trasformano in gambe di donne che ballano il can can. L'ultima animazione mostra il Marchese che scava un tunnel. All'uscita, sotto la luna piena, trova una foresta composta da statue di donne nude dalla testa a forma di osso. A una di esse il Marchese morde il seno.

L'immagine visualizza tutte queste scene con un'enorme forza evocativa. L'animazione mantiene tutta la violenza del gesto sadiano ma la trasfigura e la prosciuga. Il corpo figurato dei pupazzi animati permette alla rappresentazione di allontanarsi da ogni obbligo referenziale per avvicinarsi a un altro tipo di corrispondenza. La capacità che André Bazin attribuisce al surrealismo di Buñuel di “raggiungere il fondo della realtà” (1951, p. 206) è applicabile anche a quello di Topor, in grado di dare lucida espressione ai contenuti più inquietanti di un'immaginazione sconfinata. Liberata in tutte le sue potenzialità dall'animazione, l'arte trasforma in segno visivo la fantasia sadiana conservandone tuttavia i tratti

7 Il testamento integrale è reperibile in Lely (1982, pp. 665-667).

materici, la brutale fisicità della scrittura. La morte/non-morte del personaggio animato – che può passare attraverso innumerevoli trapassi per ricomparire indenne nella scena successiva⁸ – permette di rappresentare il testo sadiano facendo perno proprio sulla sua irrepresentabilità letterale, sulla necessità di transitare per lo spazio dell'immaginazione, che in questo caso assume la concretezza della plastilina. “La figura animata è sprovvista di referente, come se si creasse da sé [...]. Al punto che si può pensare che non è tutto il corpo che manca all'animazione bensì uno dei suoi registri, quello del *soma*” (Tomasovic, 2007, p. 55).

Questo “corpo asomatico”, parto dell'immaginazione e non della natura, illumina con una chiarezza davvero rara l'essenza del corpo sadiano. Diversamente dai corpi reali, quelli animati riescono a reggere l'urto della sfida alla rappresentazione visuale della violenza e del corpo sessuale contenuta nell'opera di Sade. Nessun corpo umano può adeguarsi alle richieste della scrittura sadiana, a meno che non accetti di intraprendere un inevitabile percorso di trasfigurazione che prima gli sottragga l'anima e poi gliela restituisca attraverso un effetto, reale o metaforico, di animazione.

5.3. *Sade di Benoît Jacquot*

Picpus è uno degli undici luoghi di detenzione abitati da Sade nel corso della sua vita di recluso, una delle “prigioni del regime della libertà” (Lely, 1982, p. 489) in cui viene a trovarsi durante il periodo rivoluzionario (le altre sono le Madelonnettes, Carmes e Saint-Lazare). Picpus ufficialmente non è un carcere ma una casa di cura, in cui gli ospiti, in genere molto abbienti, possono beneficiare di stanze private e di una libertà di movimento abbastanza ampia tra la residenza, il cortile, il giardino.

Inizialmente Sade definisce Picpus un “paradiso terrestre” (cit. in Pauvert, 1990, p. 141): negli anni del Terrore le mura di Picpus riparano gli ospiti da un mondo esterno feroce. Dalla fine di giugno del 1794 quelle mura perdono però la loro funzione protettiva per inglobare al loro interno i frutti più macabri del parossismo

⁸ Sul tema della (costitutiva) presenza della morte nel cinema d'animazione si veda Tomasovic (2006).

rivoluzionario: una parte dei prati di Picpus è sacrificata per ospitare due fosse comuni, destinate a contenere migliaia di corpi di ghigliottinati provenienti dalla vicina Place du Trône Renversé. L'andirivieni continuo di carretti colmi di morti, il processo di putrefazione che la terra e la calce non riescono a nascondere, l'odore spaventoso che impregna il quartiere rendono insostenibile il soggiorno a Picpus. A questo proposito Sade scriverà (lettera del 21 gennaio 1795, cit. in Pauvert, 1990, p. 152): “La mia detenzione *nazionale*, la *ghigliottina sotto gli occhi*, m'ha fatto cento volte più male di quanto me ne avevano fatto tutte le Bastiglie immaginabili”.

Proprio a Picpus trova la sua ambientazione *Sade* di Benoît Jacquot. Come accade spesso nel cinema sadiano, il film aggiunge agli elementi tratti dalla biografia del marchese invenzioni di fantasia e componenti ispirate ai romanzi: ecco dunque che, come ne *La filosofia nel boudoir*, a Picpus è presente un giardiniere di nome Augustin che si presterà a “corrompere” una giovane rampolla, che non si chiama qui Eugénie, bensì Emilie.

Dopo aver trascorso anni nelle prigioni reali, il Sade di Jacquot vive con incredulità la nuova condanna. L'ambiguità con cui guarda privatamente al cambiamento rivoluzionario è illustrata da pochi, incisivi tratti: “Vedo nella rivoluzione la rivincita del debole sul forte” – una pretesa odiosa per uno scrittore che del disprezzo del debole ha fatto la propria bandiera.

Gli spunti più interessanti del film provengono dalla contraddizione e inversione tra gli ideali del Terrore e quelli sadiani: ad esempio la contrapposizione a distanza tra un apologeta dell'ateismo, Sade, e Robespierre, che in quei mesi istituisce il culto dell'Essere Supremo e parla dell'ateismo come di un vizio aristocratico. Ma si assiste a un vero e proprio capovolgimento anche in relazione alla violenza: con l'adozione delle fosse comuni e le morti di massa la Rivoluzione sembra abbracciare i più distopici progetti sadiani realizzando un mondo dove regnano la spietatezza e la distruzione. Sade tuttavia distoglie il capo, nauseato, non riconoscendo in questa realtà una realizzazione delle sue fantasie.

Le scene di morte di massa allestite da Jacquot richiamano certamente i parallelismi tra il mondo di Sade e quello dei campi di concentramento nazisti di cui hanno scritto in molti, fra i primi il già citato Raymond Queneau, che in una

corrispondenza giornalistica del 3 novembre 1945 commenta: “È incontestabile che il mondo immaginato da Sade e voluto dai suoi personaggi (e perché non da lui stesso?) è una prefigurazione allucinante del mondo dove regnano la Gestapo, i suoi supplizi e i suoi campi” (Queneau, 1950, p. 199). La posizione del film sembra invece essere affine a quella parte di critica sadiana per la quale quello di Sade è il “linguaggio di una vittima”: Jacquot mostra un Sade “bianco” (v. Parrot, 1947) incapace di gioire davanti alla distruzione reale.

L'arrivo della ghigliottina nel cortile di Picpus assume dunque il carattere di un trauma. Lo è certamente per Sade, costretto a ribadire e a difendere la distanza tra la violenza della sua immaginazione e quella del mondo reale. Ma lo è anche per le private esistenze degli aristocratici, costretti a convivere non solo con l'estremo disagio di osservare i segni della decomposizione sotto le loro finestre, ma anche con la funzione di *memento mori* costituito dal macchinario stesso: non è remota la possibilità che quel medesimo destino tocchi anche loro. Lo stesso Sade (la reale circostanza storica è ripresa e romanzata dal film di Jacquot) deve essere condotto al patibolo, ma le guardie lo cercano nella prigione sbagliata. Al trauma aristocratico si somma poi quello repubblicano: del governo rivoluzionario vengono mostrati brevemente i contrasti, fino al 9 Termidoro. L'accumulo di morti prodotto dal Terrore produce l'effetto visivo di seppellire, insieme ai cadaveri decollati dei nobili, anche gli ideali di libertà, uguaglianza e fratellanza.

È interessante infine notare come nel film la comparsa del trauma coincida con la messa in scena di una recita da parte di un Sade che, come da vocazione, si improvvisa regista e coinvolge nella rappresentazione gli altri detenuti-degenti. Quelli che vengono rappresentati sono dei *tableaux vivants* in cui il Marchese declama testi ambientati in un harem. Gli attori, in costumi orientali, rimangono fermi sul piccolo palco, immobilizzati in un complesso figurativo e architettonico. La recita è interrotta dall'arrivo di coloro che sono incaricati di scavare le fosse comuni dove, quella notte stessa, saranno depositati i cadaveri dei nobili decapitati. Il trauma interrompe il momento della rappresentazione, spezza il piano simbolico per dare spazio all'irruzione del reale. La fissità del *tableau vivant*, la sua cristallizzazione, è ricondotta al movimento dalle necessità della

storia. Di fronte ai cadaveri ogni rifugio nell'immaginazione viene a saltare. Sade è costretto a deporre almeno temporaneamente la penna.

5.4. Luis Buñuel: la cella e la villa

A introdurre l'episodio in cui Sade, interpretato da Michel Piccoli, compare ne *La via lattea* di Luis Buñuel, è il seguente dialogo tra un capo cameriere e un suo sottoposto:

- So bene che ci sono sempre stati degli atei, ma sono dei pazzi. Oppure affermano di essere atei ma non è vero.
- Come fa a dirlo?
- Perché è impossibile che un uomo di buon senso sia intimamente e sinceramente convinto che Dio non esiste.
- E perché, signor Richard?
- Perché? La prova è nella Bibbia, nei Salmi, 13, 1: “È l'insensato che dice in cuor suo: Dio non esiste”.

Dopo la dogmatica dimostrazione, che per il cameriere suona “assai convincente”, uno stacco ci conduce in una segreta dove troviamo una figura deputata a rappresentare orgogliosamente la forza dell'insensato. In base alla caratterizzazione del personaggio e all'indicazione contenuta in sceneggiatura possiamo identificare quell'uomo con il marchese de Sade. Collocata all'interno di un film che celebra le eresie, la presenza di Sade è breve ma importante.

Buñuel sceglie di presentare una situazione in cui Sade non è prigioniero ma, svolgendo le funzioni dei libertini dei suoi romanzi, tiene prigioniera una vittima. Questa particolare prigione non si costituisce di conseguenza come tale, ma piuttosto appare come la buia segreta di un castello, lo spazio dei *dominī*. Vestito di bianco, Sade perfeziona il suo abbigliamento, quasi fosse prossimo a un appuntamento. La vittima, Therèse (è lo pseudonimo che, nella seconda versione di *Justine*, la protagonista utilizza per raccontare sotto copertura le sue disavventure), è seduta per terra, sanguinante, su un giaciglio di fieno, legata a una caviglia da una grossa catena. Lo stacco tra la fine del dialogo tra i camerieri e

l'inizio del monologo di Sade è minimo. La dissertazione recitata da Piccoli è un *collage* di citazioni sadiane tratte da *Justine* (v. Macary, 2004): un monologo di Bressac, un breve discorso di Madame Dubois e l'ultima parte di una dissertazione di Coeur-de-Fer:

Dio non esiste. Tutte le religioni partono da un presupposto falso, Therèse. Tutte suppongono come necessario il culto di un Dio creatore, ma questo creatore non esiste. C'è forse una sola religione che non porti il marchio dell'impostura e della stupidità? Però se fra tutte ce n'è una che merita in modo particolare il nostro disprezzo e odio, non è forse quella barbara legge detta cristianesimo, nella quale siamo stati allevati entrambi? Tu conti su un Dio vendicatore. Disingannati, Therèse, disingannati. Questo Dio che tu immagini non è che una chimera. La sua miserabile esistenza si trascina solo nella testa degli sciocchi. È un fantasma, creato dalla malvagità degli uomini, all'unico scopo di ingannarli, o di armarli gli uni contro gli altri. Se questo maestro esistesse veramente, con tutti i difetti con cui ha riempito le sue opere, meriterebbe forse altro che il nostro disprezzo e i nostri insulti? Io credo che se un Dio esistesse, ci sarebbe meno dolore sulla Terra. [...] Non è affatto un crimine dare forma a quelle bizzarre tendenze che ci vengono ispirate dalla natura. No, Therèse, non esiste nessun Dio. La natura basta a se stessa. Questo fantasma deificato nato dalla paura e dall'ignoranza non è che una bassezza rivoltante. Non merita da noi né un istante di fede né un minuto di consolazione. È solo una follia spregevole, che ripugna lo spirito, che rivolta il cuore. Uscito dalle tenebre, dovrebbe tornarvi, per sempre. Ah, se esiste il tuo Dio, come lo odio!

Therèse, pur nella situazione in cui si trova, non finge nemmeno di lasciarsi convincere. Grida: “Dio esiste, Dio esiste!”. La risposta di Sade non è verbale, si condensa in uno sguardo minaccioso. Non è tanto il nome e nemmeno lo statuto di vittima a rendere quella ragazza una Justine, ovvero una giovane che pagherà le conseguenze della sua virtù: a definirla come oggetto meritevole della furia libertina è più di tutto la sua sordità di fronte alle dissertazioni. L'occhiata con cui Sade liquida la sua resistenza restituisce pienamente la potenza dell'uomo sovrano.

Come abbiamo già osservato, a partire da *L'âge d'or* sono numerosi i riferimenti sadiani nel cinema di Buñuel. Oltre a *La via lattea*, anche in altri film il regista aragonese usa citazioni o spunti tratti dai testi di Sade – in particolare dal *Dialogo tra un prete e un moribondo* – per dare sostanza alla filosofia ateista propugnata

dai personaggi. Ne *Las aventuras de Robinson Crusoe* (1954) Buñuel utilizza il dialogo sadiano per ibridarlo con un contraddittorio tra Robinson e Venerdì già presente in Defoe, dove i due hanno una sorta di disputa “teologica”⁹; in *Nazarin* (1958) mette in scena un confronto tra Nazarin e una donna in punto di morte che vede il sacerdote fallire nel suo tentativo di convertirla.

Anche in *El* (1953) sono presenti frammenti di dialogo sadiano. Ad esempio quello recitato dal protagonista Francisco in cima al campanile dove conduce, con intenzioni ambigue, la sua sposa: “– Ecco i tuoi simili. Da qui si vede quello che sono realmente. Strisciano sul terreno. Viene voglia di schiacciarli con il piede. – Che dici, Francisco? Questo è egoismo puro! – L'egoismo è la prerogativa di un animo nobile. Disprezzo gli uomini. Se fossi Dio, non concederei loro il perdono”. In *El* si vive un altro momento distintamente sadiano quando Francisco, marito perseguitato da una gelosia che lo ha reso ormai pazzo, si reca a mezzanotte nella camera da letto della moglie dormiente armato di lametta, corda, cotone idrofilo, ago e filo: si allude qui al gesto sadiano iconico, la cucitura della vagina, azione che conclude *La filosofia nel boudoir*. Se nel romanzo Eugénie con questo atto intende punire la madre per averla messa al mondo, nella pellicola si tratta di impedire il tanto temuto tradimento della donna.

Il maniero di Francisco sembra inoltre possedere alcune delle caratteristiche dello spazio de *L'angelo sterminatore* (*El angel exterminador*, 1962), dove i convenuti a una cena sono impossibilitati, per qualche motivo inesplicabile e inesplicato, a uscire dal salone. Anche in *El* lo spazio trattiene e rinchiude al suo interno la moglie, che vi subisce minacce di violenza fisica. In questo caso a imporsi come uno spazio di prigionia è l'istituzione matrimoniale, che impedisce alla donna di fuggire lontana dal marito e di proteggere la propria incolumità. La casa, lo spazio domestico, in particolare le ville-magioni di personaggi benestanti e alto-borghesi, si caratterizza spesso in Buñuel, sin da *L'âge d'or*, come una prigione psicologica

9 Trascriviamo alcune battute: “*Venerdì*: – Se Dio è più forte, perché non uccidere Diavolo e peccato? *Robinson*: – Beh... vedi, *Venerdì*: senza il Diavolo non ci sarebbe tentazione né peccato. Il Diavolo deve esistere perché noi si possa scegliere tra il peccare e il resistervi. *Venerdì*: – E Dio lascia Diavolo tentare noi? *Robinson*: – Eh... Sì. *Venerdì*: – E perché molto arrabbiare se io peccare?”. Da confrontare con questo estratto dal *Dialogo fra un prete e un moribondo*: “Sicché il tuo dio ha voluto far tutto di traverso, soltanto per tentare o provare la sua creatura; ma non la conosceva dunque? Non aveva certezza dunque del risultato?” (p. 12).

o metafisica, soprattutto per le donne – mogli o ospiti – che si trovano a occuparne le stanze.

CAPITOLO 6.

CHARENTON. MANICOMIO

6.1. Charenton

Il manicomio parigino di Charenton, ospizio per malati di mente sin dalla metà del Seicento, si propone come un caso esemplare per la comprensione dell'istituzione manicomiale, per la rappresentatività della sua storia e per la ricchezza di documentazione e testimonianze che si possiedono su di esso. Charenton è uno dei luoghi privilegiati per la definizione di quella che Michel Foucault chiama proto-psichiatria.

Il Couvent de la Charité del sobborgo parigino di Charenton viene fondato dal consigliere del re Sébastien Leblanc nel 1641¹. Nel 1644 ne viene affidata la gestione all'ordine religioso degli Ospedalieri di Saint-Jean de Dieu. È del 1660 la prima traccia legislativa che fa riferimento alla reclusione, all'interno dell'edificio, di malati mentali. Fino alla Rivoluzione, l'asilo ospita folli e persone arrestate su prescrizione del re, tramite *lettres de cachet* (un arbitrario ordine di detenzione *ad personam* in genere redatto su richiesta diretta al re da parte della famiglia di colui che si vuole vedere internato).

Non esiste una collocazione più pittoresca che quella dell'ospizio di Charenton. È un podere considerevole, che si eleva progressivamente su una collina, che domina la campagna circostante, la Marna che bagna i suoi muri e la Senna che scorre a breve distanza. Perché la

¹ Le notizie sono tratte principalmente da Frède (1983) e Foucault (2003).

nazione non dovrebbe formare un edificio degno della sua grandezza e soprattutto dell'umanità in un luogo così propizio al ristabilimento della ragione?².

Nel 1792 vengono soppressi gli ordini religiosi. Dal 1795 Charenton rimane chiusa per due anni. Nazionalizzata sotto il Direttorio, viene riaperta nel 1797 con il nome di Hospice de Charenton per sostituire i padiglioni per alienati dell'Hôtel de Dieu. La direzione viene affidata a un anziano esponente dell'ordine regolare dei Premostratensi, François de Coulmiers, mentre Joseph Gastaldy viene nominato primario. Dai primi anni del XIX secolo torna ad essere uno dei principali edifici manicomiali di Francia, destinato dal Direttorio al trattamento completo e alla guarigione dalla follia. Vi erano ammessi alienati di entrambi i sessi. L'istituzione era sotto la sorveglianza diretta del ministero dell'Interno.

La casa nazionale di Charenton è la prima in Francia a essere destinata unicamente al trattamento degli alienati; la prima dove la presenza degli incurabili non nuoccia per nulla a coloro che sono ancora suscettibili di guarigione; dove i malati, in ogni caso, non sono considerati totalmente sprovvisti di giudizio; dove non sono esposti né a brutalità, né a scherzi cattivi, né all'uso spaventoso di catene, né a tutti gli altri trattamenti inumani; dove non si ritrova nessuno degli errori accreditati dalla cieca abitudine dell'empirismo; nessuna traccia di falsi pregiudizi; in una parola, la prima dove i nuovi principi della medicina mentale possono essere applicati in modo esatto alla pratica³.

All'epoca di Sade, gli ospiti del manicomio di Charenton costituiscono un'umanità varia: insensati di diverso tipo (secondo le classificazioni dell'epoca di Pinel: maniaci, malinconici, dementi e idioti), correzionari e dozzinanti. Sade vi viene condotto dall'ospedale di Bicêtre il 27 aprile 1803. Il periodo in cui è internato Sade (1803-1814) segna uno dei momenti di passaggio fondamentali per quanto riguarda il trattamento della follia.

Negli anni tra gli ultimi del XVIII secolo e i primi venti o trenta del XIX il potere psichiatrico lotta per iscriversi all'interno del campo medico e conquistare la propria autonomia di sapere specialistico (Foucault, 2003). In quest'epoca e in questi ambiti lavorano e scrivono alcuni dei padri della psichiatria moderna:

² Etienne Leroux, *Rapport à la municipalité de Paris*, 1790 (cit. in Pinon, 1989, p. 7).

³ Ch.-Fr. S. Giraudy, *Mémoire sur la maison nationale de Charenton, exclusivement destinée au traitement des aliénés*, Paris an XII-1804 (cit. in Pinon, 1989, p. 8).

Philippe Pinel (1745-1826, attivo principalmente all'ospedale di Bicêtre, teorico del “trattamento morale”) e il suo allievo Jean-Étienne Dominique Esquirol (1772-1840), cui è oggi dedicato l'ospedale di Charenton, dove la sua statua troneggia nel cortile principale⁴. È nel corso di questi decenni che l'azione medica si prende finalmente carico di distinguere ciò che fino ad allora andava confuso: negli stessi spazi di internamento dell'Hôpital général di Parigi presso Salpêtrière o Bicêtre, venivano rinchiusi poveri, disoccupati, corrigendi e insensati. In questo senso, il manicomio si propone come un progresso rispetto a quello che precedentemente era riservato al malato psichico: le catene, la prigione.

Un tempo si curava all'Hôtel de Dieu e si rinchiusa a Bicêtre. Ora si progetta una forma di internamento in cui la funzione medica e quella di esclusione siano a volta a volta presenti, all'interno di un'unica struttura. Protezione della società contro il folle in una messa al bando che designa la follia come alienazione imperdonabile; e protezione contro la malattia in uno spazio di ricupero in cui la follia è considerata, almeno di diritto, transitoria (Foucault, 1972, p. 368).

Il manicomio stesso, per come è concepito, diventa dunque una “*machine à guérir*” (Foucault, 2003), uno strumento di guarigione. In questi spazi appositi di cura manca però, paradossalmente, proprio quest'ultima: la psichiatria dell'epoca appare infatti totalmente sprovvista del sapere necessario a mettere in atto dei gesti a effettivo carattere medico. Il manicomio rimane ancora soltanto un’“istanza dell'ordine” (Foucault, 1972, p. 56), organizzato attorno ai principi della visibilità permanente (conseguente alla stessa organizzazione architettonica dell'istituto), della sorveglianza centrale, dell'isolamento, della punizione ininterrotta (Foucault, 2003, pp. 103-105)⁵.

4 “È [...] attraverso psichiatri informati dallo spirito dell'Illuminismo che vien alla fine del secolo [XVIII] compiuto il passo decisivo [...]. Gli illuministi superano la fatalistica rassegnazione circa l'inguaribilità dei folli e creano anche le condizioni per la messa in crisi del ricorso ai metodi carcerari nel trattamento delle malattie mentali” (Ackerknecht, 1957, p. 74).

5 Scrive nel 1817 il medico François Emmanuel Fodéré: “Vorrei che questi luoghi di ricovero fossero costruiti all'interno di foreste misteriose, in luoghi solitari e impervi, nel bel mezzo di tutta una serie di dislivelli”. Michel Foucault (2003, pp. 13-14) commenta: “Non ci troviamo affatto di fronte alla descrizione del castello in cui devono svolgersi le 120 Giornate. Si tratta, invece, di un castello in cui dovranno scorrere giornate molto più numerose, poiché qui abbiamo a che fare con la descrizione di un manicomio ideale”.

La pratica dell'internamento svolge una funzione regolativa rispetto all'organizzazione del mondo etico, alla linea di separazione tra bene e male, tra ciò che è ammesso e ciò che è condannato: i comportamenti per i quali viene approntato questo esilio, catalogati sotto la formula della sragione, fanno riferimento alla sessualità difforme, alla profanazione, al pensiero libertino (Foucault, 1972, p. 87).

6.2. Sade a Charenton

Charenton ha ospitato dal 1803 al 1814, anno della morte, Donatien-Alphonse-François De Sade⁶. Il marchese non vi entra come folle ma come “uomo incorreggibile”: quello che gli si imputa, secondo le dichiarazioni del prefetto di polizia Dubois (cit. in Lely, 1982, p. 597) è uno “stato perenne di demenza libertina”, il “carattere nemico di ogni sottomissione”. “Il suo solo delirio è quello del vizio”, ribadisce il medico Royer-Collard (cit. in *id.*, p. 605). Sade è un osservato speciale. Due settimane prima del suo internamento, l'abate⁷ François Simonet de Coulmier (1741-1818), direttore generale di Charenton dal 1795 al 1813, viene opportunamente istruito sul trattamento da riservargli nel corso di una seduta presso la quinta sezione della prefettura, durante la quale gli viene raccomandato di mettere in atto ogni precauzione per evitare tentativi di fuga.

Coulmier subirà tuttavia il fascino della fama e del genio perverso di Sade. Durante tutti gli anni della sua direzione, ne difenderà la relativa libertà presso le autorità e lo farà oggetto di un trattamento privilegiato: a Charenton Sade abita un piccolo appartamento (una stanza, una biblioteca con circa 250 volumi, un'anticamera, un bagno) con vista sulla Marna al secondo piano dell'Hospice.

Un'ordinanza del ministro dell'Interno del 18 ottobre 1810 ingiunge a Coulmier di sequestrare all'internato “matite, inchiostro, penne e carta” (cit. in *id.*, pp. 617-618), ma l'ordine non viene fatto rispettare in modo tassativo, e Sade continua a scrivere anche negli anni successivi. Gran parte dei testi prodotti a Charenton verranno però bruciati alla sua morte dal figlio. All'interno della chiesa

⁶ Le notizie biografiche sono tratte principalmente da Lely (1982) e Lever (1991).

⁷ “Antico monaco premostratense, membro dell'assemblea costituente e della legislativa” (Etienne Esquirol, cit. in Apollinaire, 1909, p. 62).

parrocchiale di Charenton-Saint-Maurice, Sade svolge persino funzioni di chierichetto durante le celebrazioni della Pasqua 1805. Almeno a partire dall'estate dello stesso anno, Sade può godere della vicinanza della sua compagna, Marie-Constance Quesnet, che ha il permesso di stabilirsi in una stanza adiacente. Questo non impedisce al Marchese di avere altri incontri di carattere sessuale. Dal 1812 in particolare coltiverà una relazione con la sedicenne Madeleine Leclerc – figlia di una donna delle pulizie impiegata a Charenton –, con cui, secondo la precisa contabilità sadiana, consumerà 57 rapporti sessuali nel corso di 96 visite, fino a pochi giorni prima della morte, a 74 anni, il 2 dicembre 1814.

È il *médecin-chef* dell'istituto, Jean-Baptiste-Joseph Gastaldy, il primo a inventare, almeno a partire dall'inizio del 1805⁸, una nuova forma di distrazione e di cura degli internati che prevede la messa in scena di recite teatrali all'interno dello spazio manicomiale (cfr. Gourevitch, 1989). Dopo la morte di Gastaldy (30 dicembre 1805), il direttore Coulmier continua questa pratica fino alla sua interdizione, risalente al 6 maggio 1813, in seguito a una vivace polemica portata avanti principalmente dal successore di Gastaldy, il medico capo Antoine-Athanase Royer-Collard (1768-1825) (v. Caire e Veit, 1995).

Il teatro di Charenton – una scena, una fossa per l'orchestra, una platea con panche e sedie, un piano di logge – era situato al di sotto dello stabilimento femminile. Le rappresentazioni, secondo alcune testimonianze (Lely, 1982, p. 614), si svolgevano all'incirca una volta al mese.

Poco dopo il suo arrivo a Charenton, Sade inizia a partecipare attivamente a questa consuetudine, dirigendo piccoli spettacoli teatrali che prevedevano la presenza in scena di alcuni internati⁹. Durante tutto il corso della sua vita Sade ha scritto, diretto e recitato opere teatrali. Quella di drammaturgo, tuttavia, non ha mai potuto diventare la sua professione, nemmeno quando, nel periodo di libertà

8 In una lettera citata da Maurice Lever (1991, p. 762, n. 50), Sade riferisce di aver avuto notizia dal medico e memorialista Giraudy che la data della prima rappresentazione è il 5 aprile 1803.

9 Il dettaglio storico dell'effettivo coinvolgimento di attori internati per la realizzazione di tali recite, letture, spettacoli è stato oggetto di numerose contestazioni, in particolare da parte dei direttori e dei primari che sono succeduti a Gastaldy e Coulmier a Charenton. Royer-Collard e lo stesso Esquirol insistono a smentire la presenza di malati in scena (Caire e Veit, 1995, p. 384). Ma sembra ormai dimostrato, in base a diverse testimonianze esterne, la reale partecipazione degli alienati alla recita, a cui prendono parte anche il personale dell'ospizio e attori amatoriali reclutati al di fuori dell'istituto. Caire e Veit (*ibid.*) riportano la testimonianza diretta del medico tedesco August Friedrich Schweigger, spettatore della serata del 31 marzo 1808. Il suo resoconto non fa menzione della presenza di De Sade.

seguito alla liberazione dalla Bastiglia, provò ad affermarsi come autore proponendo (e vedendosi rifiutare) le sue opere presso diversi teatri parigini. Non stupisce quindi che Sade, potendo approfittare dell'accennata dose di libertà all'interno dell'Hospice de Charenton, abbia voluto dare spazio alla sua passione. L'autore di *Juliette*, ne sono testimoni alcune lettere, ha la libertà di invitare alcune personalità alle "sue" rappresentazioni nell'asilo. A fine maggio 1810 mette in scena brani da *L'Esprit de contradiction* di Dufresny, *Marion et Frotin* di Dubois e *Les Deux Petits Savoyards* di Marsollier e Dalayrac. Manda una lettera di partecipazione a Mme Cochet, dama di compagnia della regina d'Olanda. Insieme a Coulmier, stila una lista di 90 persone da invitare. Lo spettacolo prevede nel complesso la presenza di circa 190 spettatori, se si sommano ai 90 invitati esterni 36 impiegati della Maison e 60 malati (Lely, 1982, p. 611-612). Il 6 ottobre 1812 è presente a Charenton per la rappresentazione di una *pièce* di Marivaux il cardinale Maury, arcivescovo di Parigi, in onore del quale vengono cantati dei versi composti da Sade.

Il profondo scandalo costituito prima dalla presenza e poi dall'(incoraggiato) attivismo di Sade all'interno di una casa di cura delle malattie mentali è espresso perfettamente in una lettera (2 agosto 1808) al ministro della polizia generale Fouché del sopraccitato medico Royer-Collard, che vogliamo citare per esteso in ragione della sua significatività:

È presente a Charenton un uomo che la sua audace immoralità ha sfortunatamente reso troppo celebre, e la cui presenza in questo ospizio crea i più gravi inconvenienti. [...] Quest'uomo non è alienato. Il suo delirio è quello del vizio, e non è affatto in una casa consacrata al trattamento medico dell'alienazione che questa specie di delirio può essere represso. Occorre che l'individuo che ne è colpito sia sottomesso all'isolamento più severo, sia per mettere gli altri al riparo dai suoi furori, sia per isolare lui stesso da tutti gli oggetti che potrebbero esaltare o mettere in moto la sua orrenda passione. Ora, la casa di Charenton [...] non soddisfa né l'una né l'altra di queste due condizioni. M. De Sade vi gode di una libertà troppo grande. Può comunicare con un gran numero di persone di entrambi i sessi, riceverli, o andarli a visitare nelle rispettive stanze. Ha la facoltà di passeggiare nel parco, e vi incontra spesso dei malati ai quali si accorda il medesimo favore. Ad alcuni predica la sua orribile dottrina; ad altri presta dei libri. E infine, la voce generale nella casa è che vive con una donna che passa per essere sua figlia. E non è ancora tutto. Si ha avuto

l'imprudenza di formare in questa casa un teatro, con il pretesto di far recitare degli alienati... Il signor De Sade è il direttore di questo teatro. È lui che indica le opere, distribuisce i ruoli e presiede le prove. Insegna la declamazione agli attori e alle attrici e li forma alla grande arte della scena. Il giorno delle rappresentazioni pubbliche c'è sempre un certo numero di biglietti d'ingresso a sua disposizione, e, piazzato in mezzo agli assistenti, svolge in parte gli onori di casa. Lui stesso fa l'autore in alcune grandi occasioni. Alla festa del Signor direttore, per esempio, ha sempre cura di comporre un pezzo allegorico in suo onore, o almeno qualche strofa in sua lode.

Non è necessario, io penso, far sentire a Vostra Eccellenza lo scandalo di un'esistenza di questo tipo e di rappresentarle i pericoli di ogni specie che le sono connessi. Se questi dettagli fossero conosciuti dal pubblico, che idea si formerebbe di uno stabilimento dove si tollerano abusi tanto strani? Come si può volere, inoltre, che la parte morale del trattamento dell'alienazione possa conciliarsi con essi? I malati, che sono in comunicazione quotidiana con quest'uomo abominevole, non ricevono senza tregua l'impressione della sua profonda corruzione; e la sola idea della sua presenza nella casa non è essa sufficiente per muovere l'immaginazione anche di coloro che non lo vedono? (cit. in Lely, 1982, pp. 605-606)¹⁰.

È in questa presenza, in questo scandalo, in questo strabiliante dettaglio della storia che Peter Weiss trova lo spunto per la sua scrittura teatrale.

6.3. *Marat / Sade* di Peter Brook

6.3.1. Peter Weiss e Peter Brook: la costruzione scenica

Peter Weiss (Nowawes, 1916 – Stoccolma, 1982) si afferma internazionalmente come autore teatrale nel 1964 con un lavoro complesso e filosofico: *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat rappresentati dai filodrammatici di Charenton, sotto la guida del marchese De Sade*. Il titolo – che cerca assonanze

¹⁰ Foucault (1972, p. 111) commenta così l'importante lettera di “uno dei primi uomini che hanno voluto costruire una scienza positiva della follia, facendo tacere i discorsi della sragione per non ascoltare più che le voci patologiche della follia”: “lui, filantropo della follia, vuole proteggerla dalla presenza della sragione, poiché si rende ben conto che questa esistenza, internata in modo così normale nel XVIII secolo, non trova più posto nell'asilo del XIX; egli domanda la prigione. [...] Royer-Collard non comprende più l'esistenza correzionale [all'interno dei “nuovi” manicomi, NdR]; ne cerca il senso dal lato della malattia e non ve lo trova; la rinvia al male allo stato puro, un male senz'altra ragione che la propria sragione: 'delirio del vizio'. Nel giorno della lettera a Fouché, la sragione classica si è chiusa sul proprio enigma; la sua strana unità che raggruppava tanti volti diversi si è per noi definitivamente perduta”.

con i lunghi titoli dei romanzi dell'epoca in cui la *pièce* è ambientata – viene presto abbreviato, e il testo diventa comunemente noto come *Marat / Sade*. La trama sta già tutta nel frontespizio: vediamo sul palcoscenico Sade mentre dirige i ricoverati di Charenton che mettono in scena un *re-enactment* dell'assassinio di Jean-Paul Marat, l'eroe della Rivoluzione francese, l'amico del popolo ucciso nella sua tinozza da Charlotte Corday il 13 luglio 1793. La *pièce* debutta al Teatro Schiller di Berlino il 29 aprile 1964 per la regia di Konrad Swinarski.

In una *Nota sullo sfondo storico del nostro lavoro* pubblicata in coda al testo è l'autore stesso a indicare il motivo che l'ha avvicinato ai due personaggi che compaiono nel titolo e al contesto storico della Rivoluzione Francese: “Ciò che ci interessa del confronto tra Sade e Marat è il conflitto dell'individualismo portato alle sue estreme conseguenze e l'idea della rivoluzione politica e sociale” (p. 126). Il testo del *Marat / Sade* arriva a Londra, in una traduzione di Geoffrey Skelton, tra le mani di Peter Brook, già all'epoca regista teatrale riconosciuto a livello internazionale¹¹. Glielo propone Martin Esslin, drammaturgo della BBC. Peter Brook lo legge in 24 ore e subito se ne innamora. Brook, proprio in questi anni, si è avvicinato e sta lavorando sulla teoria poetico-teatrale di Antonin Artaud, che il regista inglese intende conciliare con l'insegnamento, già assimilato, di Bertolt Brecht¹². A Brook interessa in particolare convogliare nel suo lavoro registico la diffidenza di Artaud nei confronti del linguaggio che quest'ultimo ha ereditato dal teatro balinese¹³. Vuole creare una forma costruita su elementi semplici, sui suoni basilari più che sul linguaggio, un teatro che si sappia confrontare con la morte della parola.

Peter Brook recluta tramite provini un gruppo di attori per un workshop sul teatro della crudeltà. Partendo da esso porta in scena, nel 1964, uno spettacolo – un *work in progress* che è il collage di alcuni testi e di diversi spunti a carattere performativo – alla London Academy of Music and Dramatic Art. Immerso in tali suggestioni, nel mezzo di questi lavori, il testo del *Marat / Sade* gli giunge tra le

¹¹ La ricostruzione si basa prevalentemente su Hunt e Reeves, 1995.

¹² “Il teatro per Artaud è fuoco; per Brecht è una visione chiara; per Stanislavskij è umanità. Perché dovremmo scegliere l'uno o l'altro?” (Brook, 1987, p. 45).

¹³ “I Balinesi realizzano con estremo rigore l'idea di teatro puro, dove tutto, concezione come realizzazione, vale ed esiste esclusivamente nella misura in cui si oggettiva *sulla scena*. E vittoriosamente ci mostrano l'assoluta preponderanza del regista, la cui capacità creativa *elimina le parole*” (Artaud, 1938, p. 170).

mani tempestivamente. Brook vi riscontra le qualità che cerca nella scrittura drammaturgica:

Affinché un dramma sia il riflesso della vita deve avere un movimento costante dal sociale al personale e viceversa; o, in altre parole, dal generale al particolare. [...] L'importante non è la distanza in sé, ma il continuo spostamento tra i diversi piani. [...] Per molto tempo si è creduto che l'uso brechtiano della "distanza" fosse in contrasto con la concezione di Artaud, che intende il teatro come un'esperienza soggettiva, immediata e violenta. Non sono mai stato d'accordo; credo che il teatro, così come la vita, sia un conflitto ininterrotto tra impressioni e giudizi: l'illusione e la disillusione sono inseparabili e coabitano nel dolore. È proprio questo che Weiss raggiunge. Tutto nel suo testo [...] è concepito per colpire in piena faccia lo spettatore, buttarlo nell'acqua gelata, costringerlo a valutare con intelligenza ciò che gli è successo, dargli un calcio sulle palle e, infine, riportarlo a galla. [...] Sembra di essere in una sala degli specchi o in un corridoio degli echi e per cogliere il significato dell'autore dobbiamo continuare a guardare in tutte le direzioni (Brook, 1987, p. 48).

Peter Brook trova quindi nel *Marat / Sade* un testo che gli permette di sperimentare una sintesi deliberatamente cercata a livello teorico: combinare la consapevolezza dei gesti con l'abbandono alla trance, la lucidità con la follia, il rigore brechtiano con la corporeità artaudiana.

Il regista inglese si preoccupa di migliorare la traduzione del testo affidandone l'adattamento in versi al poeta militante Adrian Mitchell. La Royal Shakespeare Company avanza un'opzione sui diritti. Brook si reca a Berlino al Teatro Schiller per osservare il modo in cui prende vita il testo di Weiss, rimanendo deluso da una produzione che gli sembra troppo statica. La sua intenzione è invece quella di estendere l'azione a tutto il palco, collocando gli internati sul suo perimetro per poi usare la scena come una scacchiera in cui far entrare e uscire in continuazione i pezzi.

Brook non intende tuttavia riprodurre il cerebralismo che indubbiamente caratterizza il testo di Weiss. Fedele all'idea di coniugare il teatro epico brechtiano con il teatro emotivo e corporeo di origine artaudiana, il regista inglese sceglie di insistere sugli elementi di liberazione individuale piuttosto che su quelli politico-rivoluzionari: per raccogliere la sfida lanciata dal testo scritto, i corpi degli attori sono importanti quanto le parole.

Le prove del suo *Marat / Sade* non partono dal copione ma da un lavoro di gruppo sul tema della follia, su cui stanno iniziando a insistere in quegli anni anche la lotta teorica e politica del movimento anti-psichiatrico. Brook chiede consulenza al fratello psicologo, visita manicomi in Francia e nel Regno Unito, dà in lettura alla compagnia libri di Sade, Artaud, Pound, basa la ricerca delle tonalità dello spettacolo su immagini di Bruegel, Goya e Hogarth. Mostra inoltre ai suoi attori dei film, tra cui un documentario di Jean Rouch sugli stati di trance raggiunti nel corso di un rituale magico in Nigeria (Hunt e Reeves, 1995, p. 86). Queste immagini non vanno imitate, ma servono a incoraggiare gli attori ad andare in cerca dei propri impulsi più nascosti e inquietanti, a rendere visibile sulla scena aspetti della propria realtà interiore che si tende generalmente a seppellire o a smentire.

Il primo giorno di prove del *Marat / Sade* chiesi agli attori di improvvisare sull'idea che loro avevano della pazzia. Restammo tutti attoniti nel vedere ridicoli stereotipi sulla pazzia espressa roteando gli occhi. Ci rendemmo allora conto che avevamo bisogno di conoscere con maggiore precisione che cosa fosse realmente la cosiddetta pazzia. E così andammo a vedere. Il risultato fu che, per la prima volta nella mia vita, ricevetti i veri shock che derivano dal contatto diretto con le atroci condizioni fisiche degli internati negli ospedali psichiatrici, nei padiglioni geriatrici e, infine, nelle prigioni: immagini di vita reale che i film non potranno mai restituire. Il crimine, la follia, la violenza politica qui mi si paravano di fronte, battevano alla finestra e spalancavano la porta. Non vi era via di scampo. Non era sufficiente restare in anticamera, di qua dalla soglia. Era necessario un altro tipo di coinvolgimento (Brook, 1998, p. 134-135).

Lo sforzo è volto alla liberazione degli attori dal preconconcetto di follia, dalla parte che ognuno di loro aveva già in repertorio. Durante le prove ogni attore è libero di far notare all'altro quando le sue azioni sono il prodotto di un cliché. Brook chiede agli attori di parlare di persone con problemi psichiatrici che essi conoscono direttamente, in cerca di immagini della follia dotate di realtà e di movimento. Una volta sviluppata una recitazione convincente e superata la maniera, si alza ulteriormente l'asticella della difficoltà: la follia che gli attori devono recitare non è quella contemporanea, ma quella, ben diversa (o trattata in modo diverso), d'inizio Ottocento.

Occorre non soltanto interpretare con questa chiave la parte del folle, ma anche mantenere la lucidità per tenere testa a un copione caratterizzato da un ragionamento intellettuale molto complesso. La distanza tra l'identificazione con il personaggio e il ruolo da attore è, in questo caso, particolarmente difficile da gestire. Agli attori viene richiesta la capacità e la forza di restituire la costitutiva doppiezza dei personaggi di Weiss, allo stesso tempo internati e attori che recitano una parte: gli attori di Brook devono interpretare, *en abyme*, un internato che a sua volta interpreta un personaggio storico. Ma i personaggi di internati, durante la *pièce*, abbandonano talvolta la loro immedesimazione per ritornare ad essere ingovernabili e violenti, o per manifestare i sintomi della loro malattia (indolenza, smemoratezza, depressione, pulsione sessuale incontrollabile...).

La struttura stessa del dramma è costruita su una schizofrenia, sulla sovrapposizione di due circostanze storiche: la Charenton del 1808 e l'assassinio di Marat del 1793. Nella scena conclusiva questa schizofrenia esplose del tutto. Il finale teatrale vede infatti comparire sul palco un direttore di scena in abiti novecenteschi. Sale sul palco e soffia dentro un fischiello per placare la furia dei pazzi. A quel punto gli attori smettono di recitare e si girano verso il pubblico. In risposta ai primi applausi provenienti dalla platea, essi si avvicinano al bordo palco per applaudire a loro volta gli spettatori, ritmicamente, in modo ostile. Il rapporto con un pubblico vivo e vicino, fondamentale per la poetica teatrale di Peter Brook¹⁴, si rivela particolarmente importante per rendere compiuto lo sforzo di costruzione del *Marat / Sade*.

Lo spettacolo debutta a Londra, all'Aldwych Theater, il 20 agosto 1964. La messa in scena, attraverso un lavoro regolatissimo sui dettagli, riesce a comunicare un'idea di caos, e restituisce l'accumulazione che ne ha costituito la preparazione. Il *Marat / Sade* incontra un deciso successo presso il pubblico inglese ed è ben accolto dalla critica. La regia di Peter Brook viene interpretata come un passaggio coerente all'interno del suo percorso e della sua sperimentazione teatrale. Il 27 dicembre 1965 Brook porta lo spettacolo a New York, dove desta altre reazioni in

¹⁴ “Allo spettatore si parla con franchezza, lo si invita a reazioni fisiologiche: se si annoia, non deve nascondersi più dietro sbadigli mimetizzati. Anche perché se il pubblico si annoia, non è mai colpa sua. La cultura cessa con Brook di essere una ragione indiscutibile e superiore, un valore assoluto tale da impedire alla gente di lamentarsi. Rispettata nelle sue istanze sane e fisiologiche di divertissement, la sala possiede un suo tempo proprio, inteso sia come percezione dello spettacolo sia come orizzonte di riferimento” (Puppa, 2005, p. xxix).

prevalenza positive da parte della critica (cfr. Feazell, 1969, pp. 39 e ss.). La rappresentazione parigina (autunno 1966) dà origine ad alcune polemiche, sulla stampa e all'Assemblea nazionale¹⁵.

Nel frattempo Peter Brook, nel maggio 1966, aveva realizzato un film a partire dalla messa in scena teatrale. La prima proiezione avviene a New York il 22 febbraio del 1967.

6.3.2. Filmare *Marat / Sade*

La prima inquadratura di *Marat / Sade* mostra l'apertura di una porta blindata di metallo. Dietro di essa si apre lo spazio del manicomio. Entrano un malato, in controluce, poi una suora e una malata, seguite da altri pazienti. L'ultimo è accompagnato da un inserviente che gli torce leggermente un braccio e lo spinge in avanti. Il paziente si gira e lancia un leggero sguardo in macchina (sarà una caratteristica di tutto il film, che rivolge continuamente allo spettatore la richiesta di un coinvolgimento diretto). Lo stacco successivo inquadra una grata, su sfondo buio. Intervengono gli accordi pesanti e dissonanti di un organo.

La grata si apre per dare accesso agli ospiti d'onore allo spazio della recita. La prima a entrare è Madame Coulmier, la moglie del direttore del manicomio, vestita di scuro, elegante, disinvolta, i capelli raccolti. È seguita dalla figlia, molto simile alla madre nel vestito e nell'aspetto, ma impaurita, incerta se entrare o no. Cerca conferma dal padre, subito dietro di lei, che la incoraggia con un sorriso. Coulmier (interpretato da Clifford Rose) ha un cappello a cilindro in testa e un elegante nastro bianco attorno al collo. Indossa una fascia tricolore. Al petto ha tre medaglie. Appena entra nello spazio teatrale si avvicina a Sade (Patrick Magee), che, seduto su una sedia, porge un cappello napoleonico a un altro internato.

¹⁵ Il deputato gollista Bertrand Flornoy, durante la seduta del 27 ottobre 1966, nel corso di un dibattito sul finanziamento alla cultura in presenza di André Malraux, interroga il ministro sul fatto che spettacoli come il *Marat / Sade* o *Les paravents* di Jean Genet (sul cui carattere anti-patriottico si concentra in verità la maggior parte delle critiche, da parte diversi deputati) trovano ospitalità presso teatri che godono di finanziamenti statali (< <http://archives.assemblee-nationale.fr/2/cr/1966-1967-ordinaire1/036.pdf> >). Sulla ricezione in Francia, si confrontano anche gli articoli su *Le Monde* del 16 settembre 1966 e *Le Nouvel Observateur* del 28 settembre 1966.

Coulmier posa una mano sulla spalla del marchese. Un'internata porge alle signore Coulmier un mazzetto di fiori di campo.

Uno squillo di tromba annuncia il monologo introduttivo del direttore di Charenton, che regge in mano un taccuino su cui segue la traccia del discorso: “We are modern, enlightened and we don't agree with locking up patients: we prefer therapy through education and especially art”¹⁶, afferma tra le altre cose. Le parole di Coulmier ricevono gli applausi del pubblico. La scena è ora pronta perché gli internati e il regista che li dirige ne prendano possesso. Il banditore cui Coulmier cede la parola pone subito la figura di Marat, cui è dedicata la rappresentazione, al centro della scena: “Marat the good or bad? The choice is hard. Let us hear Marat debating with De Sade. Two champions wrestling with each other's views. How do we judge the winner? You must choose”¹⁷. L'interpellazione allo spettatore è continua: è lui a dover giudicare se Marat è buono o cattivo.

Il film parte quindi dalla rievocazione della premessa teatrale e dall'accoglienza dello spettatore all'interno di quello spazio: Coulmier parla in macchina interpellandolo direttamente. Il suo ruolo è quello di direttore amministrativo, riferimento materiale e simbolico per l'immaginazione dei malati, i quali dovrebbero trovare rassicurazione, cura e pace nella sua autorità morale e presenza fisica all'interno di un'istituzione che ha il compito di rendere visibile l'ordine gerarchico anche dal punto di vista della conformazione architettonica¹⁸.

Ma Coulmier in questa circostanza svolge anche il ruolo di mediatore tra gli attori e gli spettatori, che rimangono al riparo dietro sbarre che servono a proteggerli dalla (prevista) degenerazione dello spettacolo: quando Coulmier avanza verso la macchina da presa e quindi verso gli spettatori, la camera arretra mostrando le

16 Nella traduzione di Ippolito Pizzetti per le edizioni Einaudi: “Moderni illuminati sorretti dalla scienza / dal nostro nuovo metodo bandita è ogni violenza / le arti belle si insegnano ai malati” (p. 12).

17 Queste righe non compaiono nell'originale tedesco. Si tratta evidentemente di un'aggiunta voluta da Brook/Skelton/Mitchell per rendere più esplicito il carattere di sfida teorica e filosofica tra i due personaggi.

18 I manicomi venivano progettati in modo che la costruzione degli spazi restituisse anche visivamente la centralità del direttore del manicomio e del *médecin-chef*, autorità morali che vivono con gli alienati (v. Pinon, 1989, p. 34). Si riteneva che la presenza dell'autorità fosse essa stessa uno strumento disciplinare utile alla guarigione degli internati. “L'architettura del manicomio [...] è sempre organizzata in modo tale che lo psichiatra possa essere virtualmente dappertutto” (Foucault, 2003, p. 171).

sbarre, senza alcuno stacco di montaggio. Anche successivamente il film lascerà spazio con regolarità a inquadrature soggettive o semisoggettive di un pubblico mostrato in penombra, in controluce, sotto forma di silhouette.

Al monologo seguono le presentazioni frontali dei personaggi di Marat (Ian Richardson), Corday (Glenda Jackson), Dupperet (amico di Corday, aristocratico, contro-rivoluzionario, interpretato da John Steiner), Roux (il prete che occupa la posizione a sinistra di Marat nello scacchiere politico rappresentato nella *pièce*, interpretato da Robert Lloyd).

Per ognuno dei personaggi, si assiste a una stratificazione di ruoli che ci sprofonda nell'abisso della rappresentazione: l'attrice Glenda Jackson interpreta un'internata (catatonica, soffre di sonnolenza e depressione) che a sua volta interpreta Charlotte Corday¹⁹; John Steiner interpreta un internato (maniaco sessuale) che interpreta Dupperet; e così via. Sono tre, quindi, i piani che si stratificano: tre piani di identificazione degli attori in scena – attori che interpretano un attore (alienato) che interpreta un personaggio storico; tre livelli temporali – il presente filmico (1966), quello di Charenton (1808) e quello dell'assassinio di Marat (1793); e tre piani spaziali – i Pinewood Studios dove è girato il film ricreano il bagno del manicomio adattato a teatro, sulla scena del quale viene a sua volta rievocato il bagno di casa Marat.

Sade si trova paradossalmente, in quanto regista del *re-enactment*, a dover svolgere un ruolo di mediazione: deve mediare tra i vincitori (Coulmier) e i vinti della rivoluzione (Marat, Roux); tra i folli e i sani (Sade partecipa della natura di entrambi); e persino tra le istanze della rappresentazione (dirige gli attori) e quelle della realtà (Coulmier gli raccomanda più volte di non superare i limiti imposti dal contesto²⁰). Su Sade, elegantemente vestito di bianco, il film concentra la sua attenzione dopo una decina di minuti, quando viene mostrato con un libro di

19 In un'elegia di Marat affidata a Sade dalla Sezione delle Picche – pronunciata il 29 settembre 1793, a poche settimane della morte del rivoluzionario – lo scrittore raccomanda di non rappresentare l'effigie di Charlotte Corday “sotto l'emblema incantatore della bellezza. Artisti troppo creduli, rompete, sconvolgete, sfigurate i tratti di quel mostro, oppure non mostratelo ai nostri occhi indignati se non in mezzo alle Furie del Tartaro” (p. 258). Anche Brook, facendo interpretare Charlotte Corday da Glenda Jackson, infrange l'antica prescrizione del marchese.

20 Ad esempio quando ammonisce: “Monsieur De Sade / [...] / What's going to happen if right at the start of the play / the patients are so disturbed / Please keep the production under control”; o successivamente: “Monsieur De Sade / We can't allow this / You really can't call this education / It isn't making my patients any better / they are all becoming overexcited”.

fattura lussuosa raccolto in grembo. Un movimento ascendente della macchina da presa sale su un volto che, ancora una volta, guarda dritto in macchina, con autorevolezza.

Secondo alcuni testimoni come l'attore Bob Lloyd (cit. in Hunt e Reeves, 1995, p. 94), il film rimane un “pallido riflesso” della rappresentazione teatrale. Al di là della difficoltà del paragone tra un'esperienza come quella teatrale, che coinvolge in modo diretto spettatori fisicamente presenti, e un dispositivo come il cinema, che offre uno schermo a protezione della distanza spettatoriale, Peter Brook riesce senza dubbio nel suo obiettivo di realizzare non la ripresa dello spettacolo ma un film, con un linguaggio del tutto autonomo nella costruzione dei piani (che escludono quasi del tutto i totali teatrali) e nel montaggio.

Un capitolo del libro di Peter Brook *Il punto in movimento (The Shifting Point)* ha per titolo “Dallo spettacolo teatrale al film”. In esso, Brook, parlando della sua carriera registica, ricostruisce con accuratezza la genesi del *Marat / Sade* in pellicola e ci fornisce degli importanti strumenti per l'analisi e l'interpretazione. Prima di girare il *Marat / Sade*, Peter Brook aveva discusso con Peter Weiss la possibilità di lavorare a un film che non riproducesse la struttura scenica della *pièce* ma potesse aggiungere altri elementi e muoversi anche fuori da spazi teatrali. L'intenzione era di costruire la prima sequenza su alcuni borghesi parigini che per sfuggire alla noia salgono in carrozza e vanno a vedere i matti a Charenton. Il progetto si dimostra tuttavia troppo costoso. Un produttore della United Artists offre un piccolo budget, 250.000 dollari, per trarre un film dalla *pièce*. Brook accetta. Per adeguarsi al budget e ai veloci tempi di produzione (il film verrà girato in diciassette giorni), occorre rimanere il più vicini possibile alla versione scenica già allestita. Ma Brook è naturalmente consapevole della distanza che separa un film da una rappresentazione dal vivo: “cercavo di individuare un linguaggio che fosse proprio del cinema, che evitasse la noia mortale del teatro filmato e cogliesse in un modo del tutto autonomo quel tipo di atmosfera eccitante e coinvolgente dello spettacolo” (Brook, 1987, p. 171). La “spietata letteralità della fotografia”²¹ (p. 173) chiude alcune possibilità e al

21 Nell'originale: “The merciless literalism of photography” (p. 191).

contempo ne apre delle altre: il realismo dell'immagine conferisce al film la sua potenza e i suoi limiti.

Per raccogliere la sfida, Brook decide di coprire l'azione scenica “come fosse un match di boxe”²²: tre o quattro macchina da presa girano contemporaneamente, impressionando chilometri di pellicola. Le macchine da presa avanzano e arretrano, interpreti del rapido movimento, delle illuminazioni di pensiero e dei colpi allo stomaco cui la *pièce* costringe il pubblico.

Tutto ciò avviene in conformità con gli elementi contenutistici del dramma, che obbligano lo spettatore allo sforzo di adattare la sua comprensione dello spettacolo ai continui aggiustamenti di ruolo dei personaggi, in particolare dalle figure dei due stessi protagonisti. Marat è un rivoluzionario tradito, un chimico fallito, un sognatore incapace di condividere il proprio sogno, un uomo che non sembra lottare per la vita ma attende la morte. Il testo di Weiss enfatizza attraverso lo strumento del coro le continue contraddizioni scatenate dal personaggio: “Abbasso Marat / Gli si vieti di parlare / Ascoltatelo Ha diritto di parlare / Buttatelo fuori / Viva Robespierre / Viva Danton” (p. 89); “Alla ghigliottina / Fuori Marat / Mentitore venduto / Evviva Marat” (p. 90); “Basta Marat / Tappategli la bocca / Che continui / Viva Marat” (p. 91); “Basta Portatelo via / Ascoltiamolo” (p. 92); “Marat dittatore / Marat nella tinozza / Gettatelo nelle fogne / Dittatore dei topi” (p. 94)... Ancora di più, Sade lascia lo spettatore costantemente indeciso su come classificarlo: malvagio o buono, carnefice o vittima, padrone di casa o internato, libero o rinchiuso, pazzo o figlio dell'età della ragione, demente o filosofo... Si può adottare il suo punto di vista o occorre invece trovarlo ripugnante?

Il cinema offre quindi a Brook la possibilità di realizzare il passaggio “dal generale al particolare” che egli cerca come qualità nei testi drammaturgici: la giustapposizione delle inquadrature, il passaggio dalla figura intera al primo piano, consentono il continuo spostamento, il “punto in movimento” di cui Brook va in cerca. Brook sceglie un'inquadratura, per poi variarla, cambiando prospettiva: se a teatro ogni spettatore ha la libertà di guardare qualsiasi punto

²² Lo spazio teatrale descrive a tutti gli effetti un ring dove Marat e Sade si esercitano in un incontro-scontro verbale che sembra assumere tuttavia i caratteri del match amichevole: i due protagonisti si affrontano come due “pensionati della storia che si scambiano tesi accademiche in un'atmosfera eterna di mutua comprensione” (Beaujour, 1965, p. 115).

della scena, al cinema questo ruolo viene svolto da un regista, il quale può scegliere di fissare uno solo dei personaggi o di adottarne lo sguardo. Brook approfitta così di quello che per lui è il sale creativo del racconto cinematografico, la duplice apertura offerta dalla soggettività e dalla soggettiva, per prendere nel film una posizione più esplicita rispetto al testo di Weiss:

Quando curai la regia del dramma di Weiss in teatro, non avevo fatto il benché minimo tentativo d'imporre il mio punto di vista sul testo; al contrario, avevo cercato di fare in modo che vi fossero più punti prospettici possibili. Di conseguenza, gli spettatori erano sempre liberi, in ogni scena e in ogni momento, di concentrare la propria attenzione sugli aspetti che li interessavano di più. Certo, avevo anch'io le mie preferenze; nel film infatti feci ciò che un regista cinematografico non può evitare e cioè far vedere quello che vedono i suoi occhi. Nel teatro, invece vi sono mille spettatori che vedono la stessa cosa con mille paia d'occhi, ma nello stesso tempo fanno parte di una visione collettiva, composita. Ecco cosa rende così diverse le due esperienze (Brook, 1987, p. 172).

Riguardo alla precedente trasposizione de *Il signore delle mosche* (1963) (che peraltro apre una riflessione sulla natura umana analoga a quella del *Marat / Sade*), Peter Brook aveva dichiarato che ciò che gli interessa del cinema, ciò che esso aggiunge a un romanzo, è l'evidenza (Kustow, 2005, p. 174). A teatro basta far dire a un personaggio all'interno di una scena spoglia “questa foresta” perché lo spettatore lavori di immaginazione e costruisca lui stesso mentalmente la foresta. L'isola de *Il signore delle mosche* doveva essere invece una vera isola, le palme delle vere palme... Il *Marat / Sade*, girato in un interno, lontano da ogni esigenza di realismo negli ambienti e nella scenografia, va in cerca di un altro tipo di evidenza, ma rimane anch'essa tale: è l'evidenza dell'immagine-affezione²³ – primi piani, volti, dettagli, che a teatro rischiano di andare dispersi. Analizziamo brevemente, a titolo di esempio, il modo in cui è girata una scena centrale del dramma, quella in cui Charlotte Corday utilizza i suoi capelli per frustare Marat nella parte centrale del film²⁴.

23 L'immagine-affezione, collegata all'idea di primo piano e di volto, “ha per sostanza l'affetto composto dal desiderio e dallo stupore, che le dà vita” (Deleuze, 1983, p. 124).

24 Più esplicitamente di Weiss, Brook lascia percepire nell'avvicinamento tra Marat e Corday un desiderio reciproco. Se il copione prevedeva che Corday frustasse Sade con un vero flagello, qui lo strumento è sostituito da una parte del corpo dell'assassina. Sin dal testo, Sade commenta inoltre così la terza, esiziale visita di Charlotte: “And perhaps she carries a knife / to intensify

1a inquadratura (13"): Sade frontale, in *mezzo busto*, inginocchiato al centro della scena, con Corday che si muove alle sue spalle; 2a (4"): *dettaglio* dei capelli di Corday che cadono verso il basso, in controluce; 3a (13"): *primo piano* del volto di Sade, con Corday alle sue spalle; 4a (17"): un totale della scena, con Sade e Corday al centro e intorno gli altri abitanti di Charenton; 5a (7"): fuori fuoco, la testa di Sade emerge dal basso dell'inquadratura; 6a (13"): la mdp si sposta dietro Sade. Corday prima gli accarezza e poi gli frusta le spalle con i capelli. I lunghi capelli di Corday, muovendosi, sfiorano la mdp e sembrano sferzare lo spettatore; 7a (9"): totale. La flagellazione prosegue; 8a (2"): *primo piano* di Sade; 9a (<2"): inquadratura su alcuni pazienti che guardano perplessi la scena; 10a (<2"): controcampo su altri pazienti (Roux, Rossignol): Roux ha uno sguardo bramoso e partecipa, gli altri guardano con pena; 11a (7"): come la 2a; 12a (8"): *primo piano* di Sade; 13a (45"): totale. Termina la flagellazione. Charlotte viene condotta via dal banditore. Sade rimane al centro, inginocchiato su una *griglia circolare*. Recita un monologo sul tema della Rivoluzione. Mentre lo sta terminando, tutti si allontanano dalla scena in modo centrifugo. Si siedono sui bordi, presso la parete. Sade, per chiudere il suo discorso, si alza in piedi; 14a (22"): *mezzobusto* di Sade; 15a (12"): dal fondo della sala buia, *semisoggettiva* del pubblico di borghesi presenti a Charenton per assistere alla recita. Sade, infine, chiude il monologo con queste parole: "And when I vanish, I want all the traces of my existence to be wipe out"²⁵; 15a (1'27"): profilo di Sade, seduto in controluce. Lungo *travelling* da sinistra a destra sulle figure sfocate di altri internati, fino a raggiungere il banditore, che punta con un dito Marat, il quale prende la parola per lamentarsi dell'oscurità eccessiva. Stacco. La sequenza si conclude. Segue un cambio di tono, un canto²⁶.

La precisione con cui viene costruito visivamente il racconto si riscontra anche nell'attenzione per la composizione coloristica della scena e delle singole inquadrature, basata gran parte sulla cromia della bandiera francese, il rosso, il blu e il bianco, con una prevalenza di quest'ultimo, il colore neutro, igienico degli ospedali. Anche i costumi di Gunilla Palmstierna-Weiss svolgono una funzione

the love play". Nel film, nel momento della sua morte, inoltre, Marat guida la mano incerta di Corday, diventando così complice del proprio omicidio, che diventa un gesto sadico-bataillano, con riferimento all'"unità degli opposti" – morte e piccola morte, agonia e orgasmo – esaltata ne *Le lacrime di Eros* (Bataille, 1961).

25 L'allusione è qui al già citato testamento del marchese: "...le tracce della mia tomba spariscano dalla superficie della terra, così come mi auguro che la mia memoria si cancellerà dallo spirito degli uomini" (cit. in Lely, 1982, p. 667).

26 Durante la flagellazione, prima che Charlotte esca di scena, assistiamo in totale a 13 inquadrature per una sequenza che dura 109 secondi. Si percepisce anche in base a questo semplice dato la precisa volontà di Brook di "fare cinema", di tenersi lontano dalla "noia mortale del teatro filmato".

importante, in rappresentanza del ruolo simbolico che gli abiti svolgevano ai tempi della Rivoluzione, quando vennero investiti di significati politici²⁷. I rivoluzionari che compongono il coro vestono divise da sanculotti²⁸: berretto frigio rosso, gilet, camicia bianca, coccarda e altri richiami tricolori. Viene quindi messo in scena – come a teatro – un gioco costumistico e scenografico sui simboli della rivoluzione francese, con i pazzi di Charenton che manifestano un'indole radicale anche attraverso l'abbigliamento, anche se la loro può essere una compiuta e responsabile scelta politica: i quattro cantori che rappresentano il Quarto Stato sono infatti truccati da clown – il cerone bianco, la bocca rossa, dei tratti di colore attorno agli occhi.

Le immagini della rivoluzione – la coccarda al petto, le bandiere tricolori tutto intorno – costituiscono allo stesso tempo il contesto in cui agisce orgogliosamente il direttore Coulmier, per il quale quel traguardo è raggiunto. Per lui, la Rivoluzione è realizzata, l'utopia è adesso: occorre governare il cambiamento già raggiunto, senza andare in cerca di un pericoloso salto ulteriore. Coulmier non difende il vecchio ordine ma il suo inserimento nel nuovo. Vincitore di una rivoluzione, parla da rappresentante della nuova classe dirigente. La storia l'ha eletto al comando. Di fronte a lui, tutti gli altri personaggi presenti in scena sentono invece che la rivoluzione è incompiuta. Imbeccati dalla regia di Sade, i pazzi di Charenton arrivano presto a chiedere a Marat di concretizzare il suo sforzo politico, di portare a termine la rivoluzione intrapresa.

Per molti versi le richieste sconnesse gridate dagli internati richiamano il principale manifesto “politico” di Sade contenuto ne *La filosofia nel boudoir: Francesi, ancora uno sforzo per essere veramente repubblicani*. Nel pamphlet Sade esercita un tentativo di tradurre la sua visione del mondo, la sua utopia del male in una proposta politica. Il *Marat / Sade* sembra raccogliere la sfida di tale

27 “Le forme rituali avevano la stessa importanza del contenuto politico specifico. I simboli e i rituali politici non erano metafore del potere; erano gli strumenti e i fini del potere. [...] La passione dei rivoluzionari per l'allegorico, il teatrale, lo stilizzato, non era semplicemente un'aberrazione bizzarra, ma anzi un aspetto essenziale dello sforzo di plasmare uomini liberi” (Hunt, 1984, p. 59, 60).

28 “Il sanculotto si riconosce a prima vista per l'abito che veste e per i modi che ostenta. Non porta calzoni dorati né calze di seta, ma un paio di lunghe braghe e, sopra la cintola, una giacca corta, la celebre carmagnola. Il berretto rosso, certamente lanciato negli ambienti popolari dai borghesi colti, ha un successo immenso; nonostante l'ostilità di Robespierre e l'ironia dei borghesi, diventerà il simbolo del militantismo rivoluzionario e durante l'estate del '93 tutti lo porteranno” (Furet e Richet, 1965, p. 253).

provocazione sadiana per portarla nel contesto in cui quell'idea di rivolta radicale e distruttiva ha più senso, ovvero in un luogo che ospita persone che non hanno nulla da perdere.

A credere veramente alla rivoluzione radicale di Marat e a quella ancora più radicale ma distruttivo-nichilista di Sade è dunque un'armata di pazzi straccioni, sottoproletari. Weiss e Brook recuperano il disprezzo nutrito da Marx per il *Lumpenproletariat* e ci costruiscono sopra l'unica, vera speranza rivoluzionaria. Occorre tenere ben presente che nel *Marat / Sade* il gioco della politica e del pensiero utopistico si svolge non tra due ma tre attori: a Sade e Marat bisogna aggiungere il direttore Coulmier. Oltre a quella radicale/collettiva – l'utopia della rivoluzione di Marat –, a quella nichilista/individuale – l'utopia del male di Sade – vi è infatti l'utopia “riformista” del personaggio di Coulmier, uomo di comprovata fede illuminista, repubblicana, napoleonica. Di fronte al ritratto di Napoleone che Coulmier ha appeso alla parete, Marat e Sade si chiedono invece dove sia finita l'utopia rivoluzionaria, dove si sia persa. Coulmier deve intervenire ripetutamente per calmare gli eccessi della rappresentazione: per Marat e per Sade la Rivoluzione è inespressa, troppo moderata, mancante. Collocati da Weiss all'interno di un manicomio, questi discorsi sulla rivoluzione risuonano di una serie di echi: il dibattito politico-filosofico vi trova un'applicazione destabilizzante. I pazzi, paria tra i paria, non vengono contemplati tra i marginali. Sono qualcosa di meno e di più: non solo vivono ai margini del sistema politico ma insinuano anche il dubbio di una sua crepa.

Come suggerisce Frederic Jameson (2005), caratteristica degli utopisti è l'indignazione, la tendenza alla visione sistemica, a costruire mappe e schemi di ogni tipo; ma anche l'ossessività e la mania. Per questo il manicomio appare come un luogo particolarmente adatto per parlare di utopia. Secondo Jameson, la molla di ogni pensiero utopista scatta davanti alla necessità di porre rimedi, di rimuovere le radici del male. Ma di fronte al negativo, l'utopia può reagire seguendo due forme: l'impulso utopistico e il programma utopistico. Delle tre utopie che ci vengono presentate nel manicomio di Charenton, quella di Coulmier è un'Utopia-impulso, realista, modesta, concreta, compromessa con il presente: essa non immagina di progettare una città nuova, costruisce casomai nuovi edifici in una

città già esistente. È un tipo di utopia che, partendo dall'intenzione di eliminare o alleviare le fonti di sfruttamento e sofferenza, arriva alla composizione, scrive Jameson (p. 12), di “progetti per il comfort borghese”. Quella di Marat si manifesta invece come Utopia-programma. Si basa su una pratica politica rivoluzionaria per fondare una società, una città completamente nuova. A un Coulmier e a un Marat che guardano in alto, si contrappone un Sade che guarda verso il basso. La terza utopia, quella di Sade, non trova collocazione nelle due categorie di Jameson. Sembra radicalmente altra. Parte dal corpo, da un bisogno, da un'urgenza immediata di liberazione. Nell'icastica traduzione inglese del *Marat / Sade* adottata da Peter Brook: “*What's the point of a revolution without general copulation?*”.

Questo dibattito non cade dunque in uno spazio vuoto, ma in un contesto persino troppo denso. L'utopia di Coulmier si traduce in una volontà di liberazione interna al manicomio; deriva dall'ordine, anche architettonico, e dal rispetto dell'autorità: “it appears that I must act as the voice of reason”, dice Coulmier. L'utopia politica di Marat si basa sull'azione e conta sul desiderio di riscatto sociale di chi è caduto in basso: “Against nature's silence / I use action / In the vast indifference / I invent a meaning / I don't watch unmoved / I intervene / And I say that this and this are wrong / and I work to alter them and to improve them / The important thing is put yourself up / by your own hair / to turn yourself inside out / and see the whole world / with fresh eyes”. L'utopia di Sade, infine, si basa sul corpo, sulla libertà del corpo e dal corpo, considerato l'ultima, definitiva prigionia:

When I laid in the Bastille for thirteen long years / I learned that this is a world of bodies /
Each body pulsing with his own terrible power / Each body alone and wrapped with his
own unrest / and that loneliness / marooned in a stormy sea / I heard lips whispering
continually and felt all the times in the palms of my hands and my skin the need for
contact / Shut behind thirteen bolted doors / my feet fettered / I dreamed only of the orifices
of the body / put there so one may hook and twine oneself in them / Continually I dreamed
of this confrontation / It was a dream of the most savage jealous / and cruellest imagining /
Marat / these cells of the inner self / are worse than the deepest stone dungeon / An as long
as they are locked / All your revolution / is but a prison mutiny / to be put down / by
corrupted fellow prisoners.

Di certo i pazzi di Charenton sanno una cosa: la rivoluzione deve portare, ora, subito, alla liberazione non *nel* ma *dal* manicomio. L'utopia senza sforzi di Coulmier per loro non è altro che l'odioso *status quo*. Per quest'armata di folli, straccioni, sotto-proletari si tratta quindi solo di decidere se schierarsi con Marat e con l'azione politica o con Sade, affidandosi ad uno scoppio di violenza generalizzata e alla legge del più forte.

Peter Weiss, da bravo militante marxista, afferma che dovrebbe essere Marat a vincere la disfida dialettica: “Marat dovrebbe essere il vincitore; se De Sade vince il dibattito, non va bene” (cit. in Feazell, 1969, p. 16). Eppure la *pièce*, non solo nella versione di Peter Brook ma anche sul piano drammaturgico, sembra dare una versione diversa²⁹.

Brook non si propone tuttavia di sciogliere interrogativi. A causa della struttura prismatica del *Marat / Sade*, non si può, secondo il regista inglese, andare a cercare nell'ultima riga una spiegazione del dramma: “L'idea del dramma è il dramma stesso e non può risolversi in un semplice slogan. È a favore di un cambiamento rivoluzionario, ma contiene una dolorosa consapevolezza di tutti i fattori che rendono violenta una situazione umana e li presenta al pubblico sotto forma di un inquietante interrogativo (Brook, 1987, p. 48).

Il finale del film, dopo un ultimo monologo in cui Sade dichiara l'impossibilità di sciogliere i dubbi e le antitesi sollevate (“I can find no ending to our play”, “So for me the last word never can be spoken / I'm left with the question that is always open”), mostra l'anarchia che si scatena. La musica, una marcetta in onore di Napoleone, diventa ritmica e confusa – percussioni, acuti di tromba e di flauto dolce... In un montaggio serrato, il banditore lancia lontano il ritratto di Napoleone, il maniaco sessuale tenta di stuprare la figlia di Coulmier mentre un altro folle ne insidia la moglie strappandole il vestito; una suora viene strattonata, custodi e detenuti si scontrano, a Coulmier viene sottratta la fascia tricolore, e con essa il simbolo non solo dell'autorità ma anche della rivoluzione. Si accende un fuoco. Sade guarda soddisfatto il tutto e, come prescrive il testo, *ride*.

²⁹ Il finale di Weiss: “*I pazienti sono ormai del tutto in preda alla follia della loro marcia danzata. Molti saltellano e si rigirano convulsi. Coulmier incita gli infermieri ad usare il massimo rigore. Alcuni pazienti vengono gettati a terra. Il banditore compie ritmicamente dei grandi balzi davanti all'orchestra. Sade è seduto in alto sulla sua sedia e ride trionfante. Disperato, Coulmier dà il segnale di calare il sipario. Sipario*” (p. 122, sottolineatura nostra).

Il piano finale inquadra la scena dal punto di vista del pubblico, la macchina da presa viene collocata nell'ultima fila della platea di Charenton. Il pubblico è inquadrato di spalle, in silhouette. Alcuni degli internati-attori scuotono minacciosi le sbarre che li separano dagli spettatori.

Fra il pubblico diegetico vi sono Peter Brook, Peter Weiss e Gunilla Palmstierna-Weiss. Quest'ultima, moglie di Peter Weiss e costumista per Peter Brook, segnala che il finale del film riproduce la tensione interna alla compagnia dopo due anni di prove e di repliche del *Marat / Sade* (cit. in Rokem, 2000, p. 110). A comporre il gruppo di spettatori del finale cinematografico si era voluto riunire un pubblico misto, vestito in abiti ottocenteschi e contemporanei, composto in buona parte da membri della troupe. La violenta esplosione di odio finale, secondo questa testimonianza, non è recitata, ma il frutto dall'exasperazione di attori costretti da tempo a recitare (ovvero, per come intende la recitazione Brook, quasi a vivere) il ruolo di folli. Secondo Palmstierna-Weiss la violenza, le percosse, il fuoco incontrollato, l'aggressività che si vedono nel finale del film sono reali. Le sbarre servono davvero a proteggere contro un potenziale pericolo. Di questa scena non viene fatta una seconda ripresa. "Il finale era un documentario e Peter Brook era compiaciuto. Teatro della crudeltà, vita" (Gunilla Palmstierna-Weiss, cit. in Rokem, 2000, p. 110).

6.3.3. *Marat / Sade*, lo sguardo, lo spettatore

Sono numerose le informazioni che, dal film di Peter Brook, si possono trarre rispetto alla nostra tematica di partenza, quella dello sguardo e della violenza ad esso collegata. Il nostro punto di vista di spettatori viene messo in discussione prima di tutto dallo stesso testo di Weiss e dalla *mise en abyme* dell'azione teatrale, che, con un effetto brechtiano, costringe lo spettatore a riconoscersi tale e ad ammettere la sua distanza rispetto allo spazio della rappresentazione. A questo elemento, già forte nel testo dell'autore tedesco-svedese, Peter Brook aggiunge una presenza fisica dei personaggi che viene caricata il più possibile di potenza e di verità. Brook infatti, come abbiamo accennato, non è interessato a una versione fredda e distaccata della *pièce*, né gli basta lo straniamento del testo di Weiss.

Brook vi pone rimedio aggiungendo il contributo di Artaud, che si somma a Brecht e non lo nega: per quanto riguarda il rapporto con lo spettatore, nel *Marat / Sade* c'è sia lo straniamento brechtiano sia la volontà di attaccare la tranquillità della platea propria alla teoria teatrale di Artaud³⁰.

I giochi di specchi e le ambiguità proliferano nel *Marat / Sade* di Peter Weiss. [...] Tutto è costruito per assaltare lo spettatore. Weiss tenta di realizzare un'esperienza di una sorta di inaudita violenza, di frenetica aggressione che è simile all'impatto degli "happening". Questo fornisce alcune giustificazioni ai critici che catalogano il dramma di Weiss come semplice "teatro della crudeltà". Ma se guardiamo più da vicino, scopriamo che l'intollerabile minaccia di follia ingovernata si svolge attorno a un centro che è paradossalmente calmo, e che alla fine si scatena contro lo sguardo distaccato di quei voyeur privilegiati che sono gli spettatori (Beaujour, 1965, p. 114).

Tale "spazio centrale" è quello raziocinante di Weiss, quello di Brecht in cui il gioco teatrale è scoperto. Attorno ad esso si crea un happening di matrice artaudiana. I confini della rappresentazione, in entrambi i casi, vengono strarinati da un teatro che costringe lo spettatore a ragionare sul proprio essere parte della scena, intellettualmente o fisicamente.

Anche al cinema la condizione di privilegio e lo sguardo voyeuristico degli spettatori devono finire minacciati. Al cinema, Brook non può, come a teatro, far pesare la presenza fisica degli attori, essendo il pubblico del film opportunamente

³⁰ Lo spazio delle rifrazioni è abbagliante, se si pensa che Artaud aveva interpretato il personaggio di Marat nel film *Napoléon vu par Abel Gance* (Abel Gance, 1927). Va ricordato che Sade ha pronunciato un elogio di Marat alla già citata commemorazione presso la Sezione delle Picche. È (anche) questa circostanza storica ad aver indotto Weiss a far dialogare i due personaggi. L'elegia di Sade, alla luce della personalità dell'oratore e dei suoi scritti, assume peraltro un'interessante serie di sfumature, ad esempio ove leggiamo: "si dice che l'egotismo sia la prima base di tutte le azioni umane; non ce n'è alcuna, si dà per certo, che non abbia per primo motivo l'interesse personale, e, basandosi su questa crudele opinione, i terribili detrattori di tutte le cose belle ne riducono il merito a zero. O Marat! Come si sottraggono alla norma generale le tue azioni!" (p. 257); oppure "degli schiavi ti accusavano di amare il sangue! Tu, grande uomo, volevi solo spargere quello dei tiranni; ti mostravi prodigo di quello, solo per risparmiare il popolo" (p. 258). A questo Sade apologista di Marat si possono contrapporre alcune righe di un Marat perfettamente sadiano: si legga questa citazione dal suo *Projet de declaration des droit de l'homme et du citoyen* (cit. in Pauvert, 1989b, p. 188): "Ogni uomo porta al mondo, nascendo, dei bisogni, la facoltà di prendersi cura si sé, di riprodursi, il desiderio costante di essere felice, e un amore senza limiti per se stesso [...]. Per sottrarsi all'oppressione, ha il diritto di opprimere, di incatenare, di massacrare. Per assicurarsi la sua felicità, ha il diritto di fare tutto; e benché faccia oltraggio agli altri, per quel che lo riguarda, non fa che cedere a una tendenza irresistibile, impiantata nella sua anima dall'autore del suo essere".

protetto dallo schermo. Brook sceglie quindi di inserire nella pellicola la presenza diegetica di alcuni spettatori cui tocca rappresentare, *en abyme*, chi guarda il film. È un piccolo pubblico inquadrato di schiena, che non riusciamo a distinguere, di cui abbiamo una visione oscura, in penombra. Sono figure astratte in cui gli spettatori del film devono riconoscere se stessi.

È contro queste persone con cui ci dobbiamo identificare che i pazzi di Charenton danno sfogo al furore distruttivo scatenato da Sade e dalla sua *pièce*. Se c'è qualcosa che indubbiamente Brook, a teatro e al cinema, sceglie di caricare rispetto al testo di Weiss, è la minaccia alla sicurezza dello spettatore, al quale non viene concessa la possibilità di dare libero sfogo al suo voyeurismo. Il voyeurismo ha bisogno infatti di una protezione, quella che nel film è simboleggiata dalla grata su cui gli internati si arrampicano³¹. Il *Marat / Sade* non gli consente di sentirsi riparato dalle sbarre, e nemmeno dallo schermo.

Nella sua interezza, il film espone quindi una negazione dei propositi illuministi con cui Coulmier giustifica l'invito a teatro agli ospiti esterni, a proposito dei quali, proprio mentre viene proposta un'inquadratura in controluce dal fondo del teatro, si dice: "After all we have invited the public here to show that our patients are not all social litter". Se questa è la motivazione ufficiale, i fatti contraddicono palesemente tali buoni propositi: prima ancora dell'esplosione di follia, che smentisce la presentabilità che Coulmier rivendica per i suoi pazienti, è il modo con cui lo sguardo viene continuamente chiamato in causa e messo in discussione a confutare l'interesse del pubblico per le effettive abilità teatrali degli internati.

Come abbiamo ricordato, Peter Brook dava talmente importanza alla presenza effettiva di un pubblico, condotto lì da uno sguardo morboso, alle rappresentazioni di Charenton che inizialmente aveva manifestato la volontà di far cominciare il film proprio con una scena che ritraeva i borghesi parigini mentre salivano in carrozza per dirigersi verso il manicomio a vedere un *freak show*, lo spettacolo allestito da Sade³². Lo sguardo sui folli è in effetti rassicurante perché ribadisce

31 Secondo i già citati Elsaesser e Hagener (2007, p. 89), il voyeurismo si distingue proprio per questa caratteristica, la mancanza di responsabilità: "il voyeurismo [...] è strettamente intrecciato a una forma di disincarnazione – l'idea di non (dover) essere responsabili della propria stessa presenza corporea in un dato luogo e in un dato momento".

32 Già l'alienista Esquirol scriveva di come i folli fossero oggetto dell'attenzione e della curiosità di un pubblico "leggero, sconsiderato, talvolta malvagio" (cit. in Foucault, 1972, p. 149). "In Francia, la passeggiata a Bicêtre e lo spettacolo dei grandi insensati restano, fino alla

una distanza tra chi guarda e chi è guardato, lo stesso effetto di rinforzo che Fiedler (1978) ravvisa nello sguardo che si posa sul *freak*: la ragione rimane tutta da una parte della grata, la follia tutta dall'altra. “La follia è diventata cosa da osservare: non più mostro all'interno di se stessi, ma animale dai meccanismi strani, bestialità in cui l'uomo è abolito” (Foucault, 1972, p. 149).

Non sembra dunque possibile una restituzione di sguardo. Anche nel rapporto tra i malati e il resto del personale la regola del manicomio prescrive uno sguardo non reciproco, diretto unicamente nella direzione della malattia. “Ormai la follia esiste unicamente come essere visto” (p. 417). È proprio questa asimmetria che Brook si propone di rompere, mostrando, nell'ultima inquadratura del film, gli internati che salgono sulle grate e guardano fuori dalla gabbia, ricambiando il nostro sguardo.

Le ultime parole del testo prima del caos ci sono gridate in faccia da un Roux inquadrato in primissimo piano, lo sguardo diretto in macchina. Mentre ci fissa con occhi spiritati, il prete, l'estremista, l'attore pazzo in camicia di forza urla allo spettatore: “When will you learn to take side / When will you learn to stand up”: quando imparerete a prendere posizione, quando imparerete ad alzarvi in piedi? Ad interessare è soprattutto la differenza di questo grido rispetto a quello proposto dal testo originale di Weiss: “Wann werdet ihr sehen lerner / Wann werdet ihr endlich verstehen” (p. 136): quando imparerete a vedere, quando capirete finalmente?

La richiesta finale di Brook non è soltanto più esplicitamente politica, ma rigetta anche la proposta di Weiss di equiparare il vedere e il capire. O di ritenere che il primo faccia da premessa al secondo. Quello che Brook rivolge al pubblico è un richiamo all'azione, non alla visione. Come d'altra parte afferma lo stesso Marat nel corso della sua “liturgia politica” durante il primo atto del dramma: “I don't watch unmoved / I intervene”. Ancora una volta lo spettatore non viene lasciato

Rivoluzione, una delle distrazioni domenicali per i borghesi della riva sinistra. [...] Ecco la follia eretta a spettacolo al disopra del silenzio degli asili, e che diventa scandalo pubblico per la gioia di tutti. [...] Sotto l'Impero si andrà anche più lontano del Medioevo e della Renaissance; [...] ora è la follia stessa, la follia in carne e ossa, che dà rappresentazione. Coulmier [...] aveva organizzato [...] quei famosi spettacoli in cui i folli interpretavano sia la parte di attori sia quella di spettatori osservati. [...] La follia diventa puro spettacolo, in un mondo sul quale Sade estende la sua sovranità, e così viene offerta, come distrazione, alla buona coscienza di una ragione sicura di se stessa. Fino all'inizio del XIX secolo e all'indignazione di Royer-Collard, i folli restano dei mostri, cioè degli esseri o delle cose che valgono la pena di essere mostrati” (Foucault, 1972, p. 148-149).

tranquillamente seduto a guardare: la parete che lo separa dalla rappresentazione viene forzata ed egli è invitato a schierarsi, ad alzarsi in piedi. Al vedere non segue dunque necessariamente il capire, e comunque capire non basta. Per Brook, al guardare deve seguire l'azione. Magari quella stessa che gli internati avviano contro una struttura che li denuncia come pazzi e contro l'asimmetria dello sguardo tra fenomeni da baraccone e gente perbene.

6.4. Šileni di Jan Švankmajer

6.4.1. I lunatici e il Marchese

Šileni (titolo internazionale: *Lunacy*, Jan Švankmajer, 2005) inizia con un prologo in cui il regista – su sfondo bianco, guardando in macchina – racconta le motivazioni che stanno alla base del film:

Signore e signori, quello che state per vedere è un film horror, con tutte le degenerazioni peculiari al genere. Non è un'opera d'arte. Oggi tuttavia l'arte è tutt'altro che morta. Al suo posto ci sono delle sequenze in cui Narciso potrà riflettersi. Il nostro film può essere considerato come un tributo infantile a Edgar Allan Poe, da cui ho preso in prestito numerosi spunti, e al Marchese De Sade, cui il film deve la sua blasfemia e la sua eversività. [Il regista si interrompe per guardare una lingua che attraversa il pavimento di legno]. L'argomento del film è essenzialmente una disputa ideologica che si svolge in un ospedale psichiatrico. Fondamentalmente ci sono due modi per dirigere questo genere di posti, ognuno ugualmente estremo. Uno incoraggia la libertà assoluta, l'altro è il vecchio, collaudato metodo del controllo e della punizione. Ma ce n'è anche un terzo, che combina e esacerba gli aspetti peggiori degli altri due. E questo è il manicomio in cui viviamo oggi.

Anche in diversi dei precedenti corti e lungometraggi di Švankmajer lo spazio che precede la finzione è “la sede di un demiurgo”: “qualcuno che suona l'organo in *J.S. Bach*, muove le marionette de *La fabbrica di bare*, tira i fili dei burattini di *Don Giovanni* e mette al mondo i busti degli statisti in [...] *La fine dello stalinismo in Boemia* [...]. Sorta di libertino/regista sadiano, questo demiurgo organizza i quadri a cui gli elementi della rappresentazione, i corpi della rappresentazione dovranno conformarsi” (Pitassio, 1993, p. 50). Švankmajer

adotterà nuovamente l'artificio del prologo nel successivo *Surviving Life (Přežít svůj život, 2010)* – in questo caso, con lo scherzoso pretesto di aumentare il minutaggio del film.

Il monologo di *Šilení* ha come sottofondo sonoro un proiettore che gira. Švankmajer enfatizza così il carattere introduttivo del suo intervento: un discorso da fare al pubblico in sala prima che venga chiusa la finestra e silenziata la cabina di proiezione, in attesa dell'inizio del film vero e proprio. Si tratta, inoltre, di rompere da subito ogni idea di trasparenza: il film appartiene al campo dell'illusione. È dunque opportuno che l'autore si manifesti e rifletta sul suo testo, mettendone in mostra la costruzione e persino, con ironia, “il messaggio”. Attraverso i singoli elementi della premessa Švankmajer si premura di dirci:

1) L'opera è un horror, con le sue tipiche “degenerazioni”. È difficile tuttavia accettare senza riserve questa affermazione. Il film ha componenti violente o angoscianti ma il registro dominante è indubbiamente un altro: la novella di Poe *Il sistema del dott. Catrame e del prof. Piuma*, da cui il film trae larga ispirazione, è infatti classificata tra i racconti *del grottesco* (non del terrore, né del mistero) dell'autore americano.

2) Il film non è un'opera d'arte. Švankmajer aggiunge ironicamente che l'arte non è morta, ma ormai vive solo del suo specchiarsi in se stessa. La designazione di *Šilení* come film di genere e la negazione della sua artisticità sembrano funzionali a un'ironica presa di distanza del regista dal suo lavoro. E allo stesso tempo servono a mitigare il (potenzialmente serio e ingombrante) portato ideologico che viene sottolineato successivamente dal regista.

3) Il film trae ispirazione dalle opere di Poe e di Sade.

4) L'argomento della pellicola è una disputa ideologica che si svolge in un manicomio. In questa duplice precisazione è chiara sin dal prologo la volontà di apparentamento con il *Marat / Sade*.

5) Infine Švankmajer suggerisce che il suo film è un apologo sul mondo contemporaneo, manicomio che combina i peggiori esiti dell'anarchia con le peggiori degenerazioni della società disciplinare. Un film che parla del mondo in cui viviamo non può che degenerare in una visione orrorifica, in cui non c'è più spazio per l'arte come forma di espressione e comunicazione.

L'informazione che qui più ci interessa riguarda i debiti del film con Sade. Già nel precedente *I cospiratori del piacere* (1996) – film dedicato nella sua interezza al desiderio, alla privata ricerca di soddisfazione sessuale, allo scatenamento e all'avvitamento del principio di piacere – Švankmajer mostrava nei titoli di testa le illustrazioni di *Justine* e nominava esplicitamente nei titoli di coda Sade come “consulente tecnico”. In riferimento a questa pellicola, davanti alla domanda esplicita di Peter Hames (2008, p. 129) che gli chiedeva se il film poteva essere descritto come un lavoro sadiano, il regista ceco aveva risposto:

È un film sulla libertà. Come sappiamo, il principio di piacere di Freud, al quale sono soggetti tutti i personaggi del film, è generalmente considerato un sinonimo di libertà. Il film comunque potrebbe essere descritto come sadiano, non tanto perché la relazione tra i due protagonisti [...] è sado-masochista, ma piuttosto perché tutti i personaggi realizzano i loro desideri, fremono per la “libertà assoluta”, senza considerare il principio di realtà, senza considerare gli sforzi personali, gli ostacoli, la sofferenza. La libertà, secondo la visione di Sade, prende sempre questa forma assoluta.

Il riferimento al “cospiratore del piacere” Sade si giustifica quindi con il fatto che egli rappresenta l'incarnazione simbolica di un godimento senza limiti, che gioca contro gli stessi interessi dell'individuo. Nell'intervista Švankmajer richiama anche la grande influenza della figura di Sade sul movimento surrealista – incluso quello ceco.

In *Šileni* i riferimenti a Sade si spingono oltre, in una duplice direzione: lo ritroviamo sia come personaggio diegetico, “il Marchese”, co-protagonista della pellicola, sia come ispiratore di interi brani della sceneggiatura. Il copione attinge in particolare all'opera letteraria di Sade per alcuni monologhi a sfondo blasfemo³³. A questo proposito Švankmajer dichiara (in Hames, 2008, pp. 135, 138):

La figura del Marchese era contenuta già nella prima versione della storia, ma la decisione di usare citazioni dai suoi lavori è stata presa solo negli anni Novanta, quando si sono iniziati a pubblicare [in Repubblica Ceca, NdR] i testi di Sade sull'ateismo. Considero in

33 Tratti da un'antologia di testi sadiani in lingua ceca citata nei titoli di coda: D.A.F. De Sade, *Rozhovor kněze a umírajícího a další ateistické texty*, a cura di Dagmar Steinová e Aleš Pech, Praha, Concordia, 1998.

particolare la sua *Filosofia nel boudoir* [...] uno dei testi più sovversivi mai scritti. [...] La blasfemia ispirata da Sade mi sembra fondamentale proprio perché è basata su argomentazioni razionali.

Nel film il Marchese possiede i tratti biografici e le contraddizioni del personaggio storico di Sade. La costruzione del suo profilo è inoltre almeno in parte debitrice del Sade di Weiss/Brook, in particolare per il ruolo di *metteur en scène* che il Marchese svolge all'interno della casa psichiatrica e per lo specifico trattamento del tema della Rivoluzione francese, anche se l'azione sembra collocata in epoca contemporanea³⁴.

Dopo il prologo, il film si apre sull'immagine dello squartamento di un maiale da cui escono le interiora. La carne è animata attraverso la tecnica dello *stop-motion* di cui Švankmajer è maestro³⁵. Tutto il film sarà inframezzato da brevi siparietti – sorta di balletti accompagnati da un *leit-motiv* suonato alla pianola meccanica – in cui i movimenti della carne fungono da commenti analogici all'azione dei personaggi: delle lingue si gettano su un tavolo e bevono dei resti di birra; da un crocifisso escono dei pezzi di carne, che poi salgono sul palco di un teatrino di burattini; delle bistecche vengono incatramate e cosparse di piume... La carne, come vedremo, finirà avvolta nel cellophane e esposta al bancone di un supermercato.

La trama racconta la vicenda di un uomo, Jean Berlot, terrorizzato dall'idea di essere rinchiuso in un manicomio. In un albergo Berlot incontra il Marchese, una persona autorevole, sicura di sé e ricca, che sembra avere il potere di condizionare il prossimo. Il Marchese invita Jean nella sua villa. Durante il tragitto Jean racconta di essere di ritorno dal funerale di sua madre, morta in un istituto, l'ospedale di Charenton. L'arrivo alla casa del Marchese è corredato da qualche *cliché* da film horror: un temporale che scoppia, una casa isolata, la carrozza...

Durante la notte Jean assiste a una messa nera nella cappella del palazzo. Questo passaggio del film sembra costituirsi come una dissertazione in stile sadiano: serve poco alla progressione narrativa ma sposta l'attenzione del film sui temi

34 O forse, come propone Dryje (2008, p. 198), il regista sceglie di non conferire al film una precisa collocazione temporale.

35 Già altre volte la carne è oggetto-attore per Švankmajer, in particolare in *Carne innamorata* (*Zamilované maso*, 1988).

dell'ateismo e della blasfemia. All'interno della chiesa, il Marchese recita un monologo di cui Švankmajer nei titoli di coda riconosce la fonte precisa: la messa nera del capitolo XIX di *Là-bas* di Joris Karl Huysmans.:

O Gesù, principe degli impostori, ladro dei nostri nobili piaceri, ascoltami. Tutto ciò che hai fatto da quando sei uscito dal ventre di quella vergine è stato evitare le responsabilità e infrangere le promesse. Abbiamo aspettato per secoli e tu ancora stai in silenzio. Ci hai promesso la salvezza, ma non hai ancora salvato alcuna anima. Tu, mostro, che nella tua crudeltà hai creato la vita e l'hai inflitta ad ogni anima vivente, ci hai quindi maledetti, nel nome di qualche potere sconosciuto, con il peccato originale solo al fine di punirci nel nome della tua stessa autorità. Ti chiediamo di confessare. Ammetti di averci mentito, confessa i tuoi ignobili, imperdonabili crimini. Spingeremo nuove unghie ancora più a fondo nella tua carne, cingeremo la tua fronte di spine ancora più aguzze, finché il tuo sangue agonizzante non fluisca dalle tue ferite secche.

Il Marchese pianta chiodi su un crocifisso ligneo. Sei commensali – tre uomini vestiti in bianco e tre ragazze seminude con un abito talare nero – tagliano un torta multistrato a forma di croce di uno scatologico color marrone. Mentre il Marchese dipinge croci rosse sulle donne spargendo al contempo sui loro corpi delle ostie, esplose in un nuovo, vibrante monologo ateistico: “Essere inutile, nel cui nome molto sangue è stato versato. Non sei nulla, una proiezione delle stupide speranze e delle paure dell'uomo. Esisti solo per tormentare l'umanità. Quante sofferenze ci saremmo risparmiati se avessimo strangolato l'idiota che per primo pronunciò il tuo nome”.

Si tratta di uno degli innumerevoli brani di Sade che si rivolgono a Dio in qualità di generatore di tormento e disgusto per l'umanità. Su questi passaggi insistono numerose esegesi sadiane, in particolare quelle di Pierre Klossowski (1947 [1967]), che attribuiscono a Sade un'ossessione per il divino, se non altro come obiettivo contro il quale scagliarsi: per poterlo negare, Sade ha paradossalmente bisogno di un Dio, la bestemmia reintroduce la nozione che vorrebbe sopprimere³⁶.

³⁶ In particolare nel capitolo “Sotto la maschera dell'ateismo” (pp. 117 e ss.) di *Sade prossimo mio*, Klossowski sostiene che la nozione di “Dio” e la nozione di “prossimo” (o “altro”) sono indispensabili alla coscienza e all'azione del libertino: “L'oltraggio da infliggere a Dio consisterebbe dunque nel cessar d'essere quell'anima che egli ha tratto dal nulla” (p. 129). Si confrontino anche i seguenti passaggi di Blanchot (1963, p. 36): “Quando, all'interno dello

Quando, il mattino successivo, Jean gli comunica di aver assistito con rabbia e disgusto al rito, il Marchese si lancia in una tipica perorazione sadiana sulla neutralità (o insensibilità) della Natura, per la quale non esiste bene e male, virtù o vizio, buona azione o crimine: “Cosa ci dà la natura? Non è forse avida, distruttiva, crudele, capricciosa e profondamente insensibile? Non diresti che ciò che fa meglio è uccidere e smembrare? Non vedi che il male è il suo elemento naturale? [...] Quello che crea, lo crea per distruggerlo. Io una madre così la uccidere”. Si confronti al riguardo una delle più celebri dissertazioni sadiane, il monologo sulla Natura di papa Pio VI nel romanzo *Juliette* (vol. 2, p. 123): “Quando avrò sterminato sulla terra tutte le creature che la ricoprono, sarò ancora lontano dal mio scopo perché ti avrò servita... matrigna!... e invece non aspiro [che] a vendicarmi della tua stoltezza o della cattiveria che fai soffrire agli uomini non permettendo mai di abbandonarsi alle atroci inclinazioni che tu hai dato loro”. Il Marchese prosegue: “Ma dai ad un uomo la libertà di scelta e gli darai la tentazione. Dio, nella sua infinita saggezza, avrebbe dovuto sapere a cosa questo avrebbe portato. Lui travia la sue creature solamente per divertirsi”. Queste parole sul libero arbitrio echeggiano a loro volta il già citato *Dialogo tra un prete e un moribondo* (pp. 12-13, *traduzione modificata*):

Moribondo: – Sicché il tuo dio ha voluto far tutto di traverso, soltanto per tentare o provare la sua creatura; ma non la conosceva dunque? Non aveva certezza dunque del risultato?

Prete: – La conosceva senza dubbio, ma ancora una volta voleva lasciarle il merito della scelta.

Moribondo: – A qual fine, se sapeva già il partito che avrebbe preso e se non dipendeva che da lui, poiché lo dici onnipotente, se non dipendeva che da lui, dico, di farle scegliere il bene?³⁷

sviluppo più tranquillo, appare il nome di Dio, subito il linguaggio si mette a bollire, il tono si alza, il movimento dell'odio concatena le parole, le sconvolge”; e la secca battuta da *Todo modo* di Leonardo Sciascia: “– Ma Sade era cristiano – disse don Gaetano distogliendosi dalla contemplazione del quadro e guardandomi meravigliato: meravigliato che non lo sapessi, che nessuno fino allora me l'avesse detto” (p. 34). Tali obiezioni sembrano peraltro essere ben presenti nella mente di Sade, se possiamo leggere (in *Juliette*, vol 1, p. 328, *traduzione modificata*) il seguente dialogo tra la protagonista del romanzo e Clairwil: “Visto che non crediamo in Dio, cara, [...] le profanazioni che desideri non sono altro che infantilismi inutili. [...] Il mio ateismo è assoluto. Perciò non credere che abbia bisogno delle bambinate che mi proponi per confermarmi in esso; le eseguirò, perché ti divertono, ma solo per passatempo, mai come cosa necessaria, sia per fortificare il mio modo di pensare, sia per convincerne gli altri”.

³⁷ Come abbiamo visto, il *Dialogo tra un prete e un moribondo* è tra i testi più presenti nel cinema sadiano. Luis Buñuel lo utilizza ne *Le avventure di Robinson Crusoe* (1954), *La selva*

Il film entra in seguito nell'orizzonte tematico del genere horror attraverso il primo riferimento diretto alla letteratura di Edgar Allan Poe e a uno dei suoi racconti più noti, *Le esequie premature*³⁸. Il Marchese, dopo questi sfoghi ateisti, sembra infatti morire di un attacco di cuore. Viene sepolto. Si scoprirà che la sua collocazione (ancora in vita) nella tomba rispondeva a una sua espressa volontà: sua madre era stata sepolta viva ed egli soffre di una “psicosi riflessa” che lo induce a entrare periodicamente in stato catalettico. Temendo di finire come la madre, mette in atto una serie di recite e allenamenti per l'uscita da una tomba in cui si trovasse eventualmente bloccato.

Il timore che il Marchese vuole esorcizzare, quello di essere sepolto vivo, si specchia nel grande terrore parallelo provato da Jean di essere a sua volta rinchiuso in un manicomio. La tomba e l'istituzione totale si fronteggiano e si equivalgono. Il Marchese consiglia a Berlot di adottare la sua stessa terapia, una “terapia preventiva”: rendere teatralmente reale l'incubo per riuscire a esorcizzarlo. Gli propone dunque di farsi internare in una casa di cura psichiatrica gestita da un caro amico del Marchese.

Jean accetterà la proposta, sottoscrivendo così una sorta di patto masochista: è il personaggio stesso ad andare in cerca del contesto che gli procurerà dolore. La “terapia preventiva” praticata dal Marchese e da Berlot – la tomba dell'uno, il manicomio dell'altro – sembra raffigurare l'incubo contemporaneo della (masochistica) società della sorveglianza, dove, andando in cerca di un fantasma di sicurezza, il soggetto sceglie di porsi volontariamente all'interno di un meccanismo di repressione (cfr. *ultra*, par. 10.2).

L'azione si sposta nella casa per internati diretta dal dottor Murlloppe. Da qui in avanti il riferimento è a un altro racconto di Poe, *Il sistema del dr. Catrame e del prof. Piuma*. Leggendo la raffigurazione di Poe della casa che ospita il manicomio, notiamo come l'edificio letterario costruito dall'autore de *Il corvo* si

dei dannati (1956) e *Nazarin* (1959). Ricordiamo anche, per sottolineare un altro incrocio tra il regista aragonese e Šilení, che esiste un copione di Buñuel e Jean-Claude Carrière per un adattamento di *Là-bas* di Huysmans. Del film, mai realizzato, è stata pubblicata la sceneggiatura (*Là-bas: guión cinematográfico de Luis Buñuel y J.-C. Carrière, basado en la novela homónima de J.-K. Huysmans*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1993, trad. it. *Là-bas / L'abisso*, Ubulibri, Milano, 1994).

38 Sugli altri adattamenti di Poe a opera di Švankmajer – *La casa degli Usher (Zánik domu Usherů)*, 1980) e *The Pendulum, The Pit and Hope (Kyvadlo, jáma a naděje)*, 1983) – si veda White e Winn (2006).

amalgami perfettamente alle descrizioni delle remote architetture sadiane, isolate, lontane da ogni sentiero battuto:

Lasciata la strada maestra, ci mettemmo insieme per un sentiero erboso che, dopo una mezz'ora, pareva perdersi entro un fitto bosco, appiè di una montagna. Avevamo percorso già quasi un paio di miglia attraverso quell'umido bosco oscuro quando infine la casa di salute si mostrò alla nostra vista. Era un fantastico e mezzo diruto castello, che, antico e smantellato quale ci appariva, doveva essere abitabile a malapena. Il suo aspetto mi riempì di terrore, e, fermato il cavallo, ebbi quasi voglia di tornare indietro (in E.A. Poe, *I racconti del grottesco*, Milano, Mondadori, 1985, p. 262).

All'interno regna il caos: galline, piume e penne volano dappertutto. Gli internati sono completamente liberi. La terapia non prevede nessun elemento di coercizione: niente camicie di forza, niente punizioni, niente elettroshock. Alcuni matti scendono con delle slitte da una scalinata; vi è una stanza dedicata all'*art-therapy*, dove i pazienti praticano il *body painting* su una volontaria.

Jean riconosce in Murloppe uno dei partecipanti all'orgia cui aveva assistito. La sua assistente, la figlia Charlota (il nome è una possibile allusione alla Charlotte Corday del *Marat / Sade*), è invece colei che nel corso dello stesso rito veniva sevizata. Charlota visita nottetempo Jean, gli chiede aiuto e gli svela il segreto del manicomio (è la trovata che sta alla base de *Il sistema del dr. Catrame e del prof. Piuma*): i matti hanno preso possesso dell'istituto e hanno rinchiuso il vero direttore e i guardiani in cantina, cospargendoli appunto di catrame e di piume. Charlota implora Jean di trovare una soluzione per ristabilire l'ordine.

Il Marchese propone a Murloppe di mettere in scena con gli internati un *tableau vivant* ispirato a *La libertà che guida il popolo* di Delacroix. Come Sade a Charenton, dirige con movimenti da direttore d'orchestra le prove per la riproduzione del quadro. Charlota introduce intanto Jean nei sotterranei, dove si trovano, incatramati dietro le sbarre, i guardiani, i medici e il direttore Coulmiere. Il trattamento degradante da loro subito è presentato da Charlota come “un retaggio della Rivoluzione francese”, un gesto vendicativo da parte dei ceti più bassi della scala sociale. Questo atteggiamento anti-rivoluzionario rafforza l'analogia tra Charlota e Charlotte Corday.

Si assiste poi allo spettacolo messo in scena dal Marchese, presentato da un nano con un cappello alla Napoleone (una probabile allusione al banditore con cappello napoleonico del *Marat / Sade*), che però dimentica le battute, costringendo il Marchese a fare da suggeritore (proprio come accade ai personaggi di Weiss / Brook). Il nano recita un elogio (sadiano) della natura che ispira i nostri desideri, anche i più bizzarri, che solo gli schiocchi chiamano perversioni. Di fronte alla palese inadeguatezza recitativa del nano, il Marchese decide di sostituirlo. Il discorso diventa un elogio del crimine. “È mostruoso come manipolate le menti dei malati con pensieri del genere”, lo contesta Jean, esprimendo una posizione simile a quella di Royer-Collard all'interno della vicenda storica di Sade a Charenton. Dopo la recita, va in scena il *tableau vivant*. Un pazzo non resiste alla tentazione offerta dal seno scoperto di Charlota, che la finzione scenica (interpreta il personaggio centrale della Marianne) la costringe a esibire.

Di seguito il Marchese e il direttore si allontanano dal manicomio per “continuare le celebrazioni”, portando con loro Charlota, che in carrozza cerca un contatto sessuale con Murlloppe. Jean scende a liberare i detenuti nei sotterranei. Una volta usciti dalle celle gli incatramati si procurano dei bastoni e iniziano a ristabilire l'ordine con la violenza. I matti vengono ricondotti dietro le sbarre. Coulmiere, il vero direttore, può ripulirsi da catrame e piume, mentre Jean, scambiato per un paziente ribelle, viene colpito da una bastonata in testa.

Coulmiere gli spiega successivamente che Murlloppe era uno stimato psichiatra, ma il metodo liberale e anarchico (“il libero arbitrio”) che aveva introdotto su suggerimento del Marchese era destinato a fallire. Coulmiere propugna un ritorno ai metodi tradizionali: stretta sorveglianza e punizione fisica. Murlloppe, il servitore del Marchese e il Marchese subiscono la sua vendetta. Il primo finisce accecato, al secondo viene tagliata la lingua mentre la sorte del Marchese, cui tocca la punizione più dura, non viene svelata. Lo vediamo raggomitato su di un letto in un angolo della cella, nascosto da una coperta.

Jean trova Charlota nel letto di Coulmiere. Si rifugia nella propria camera, dove, durante la notte, ricade preda dell'incubo ricorrente di essere dichiarato pazzo. Stavolta gli infermieri onirici si trasformano in realtà. Coulmiere fa mettere a Jean la camicia di forza e ordina di iniziare con il primo grado di trattamento.

Dopo i numerosi momenti in cui abbiamo visto la carne muoversi in libertà, assistiamo, nell'ultimo siparietto, a un carrello laterale della macchina da presa lungo il bancone macelleria di un supermercato. Vediamo metri e metri di carne intrappolata in confezioni sterili. Una bistecca, inquadrata in primo piano, tenta ancora di respirare sotto il cellophane, o forse esala l'ultimo respiro.

6.4.2. Il demiurgo. *Mise en abyme* e posizione spettatoriale

In *Šilení* si ritrovano numerosi elementi che confermano la tesi della componente riflessiva del cinema sadiano, del suo costante rapporto con il tema dello sguardo e dello spettatore. Come primo fattore va naturalmente considerato il prologo, in cui il regista, guardando in macchina, parla al pubblico per fornirgli con ironia il quadro di lettura del film. All'auto-esegesi si somma lo straniamento messo in gioco dalla frequente, riflessiva interruzione del flusso narrativo costituita dai siparietti con carne cruda o lingue mobili che continuano a interrompere la narrazione.

Così concreti e “tangibili”, gli stacchi forniscono prima di tutto a Švankmajer l'occasione di insistere anche in questo film sul tema del tattilismo, sulla riscoperta di un senso “posto in opposizione alla vista, rifiutata nei suoi aspetti socialmente addomesticati” (Pitassio, 1997, p. 50)³⁹. Le immagini di Švankmajer non sono infatti necessariamente o principalmente visuali, ma

assumono una veridicità più grande quando hanno una presenza sensuale – e non solo visiva. Ecco perché Alice ci avverte di “chiudere gli occhi, altrimenti non vedrete nulla”. [...] Questa attitudine, allo stesso tempo profondamente anti-platonica e anti-cristiana, funziona ad ogni livello del suo lavoro. Apre alla possibilità di emersione di un tipo di sapere incarnato, che incorpora forme di conoscenza visive e tattili in una cornice

39 “È probabile che al tatto io abbia iniziato a interessarmi per un certo dispetto. Vale a dire che di sperimentazione ho cominciato a interessarmi nel periodo in cui mi era vietato girare film (1974-80). A quei tempi forse il tatto mi sembrava agli antipodi del film audio-visivo. In quel periodo il tatto divenne per me il senso potenzialmente più ricco di prospettive. Ho sperimentato la sua potenzialità, liberata ad opera della civiltà tecnologica, e ho provato ad utilizzarla nel 'campo dell'arte'. In pratica tutte le mie sperimentazioni, tanto individuali quanto collettive, erano e sono tese ad un unico fine: la liberazione del tatto da una dipendenza utilitaristica” (Švankmajer, 1997, pp. 62-63).

all'interno della quale il significato del lavoro può comunicare con modalità che vanno oltre il senso di comprensione razionale (Richardson, 2006, pp. 125-126).

L'insistenza sulla componente tattile richiama naturalmente gli aspetti della scrittura sadiana che abbiamo analizzato nel capitolo 2.3, affrontando il tema dei sensi all'interno della sua opera letteraria.

Gli inserti, suggerisce Sorfa (2006), agiscono da coro, da commento all'azione principale, ma anche da allegoria. Come afferma Švankmajer (in Hames, 2008, p. 136), “si tratta ovviamente di un'azione analogica rispetto a quella della storia principale”. Il regista sceglie così di collocare nel film una precisa *mise en abyme* della trama complessiva: il termine va inteso qui nel suo significato più stretto, definito dalla collocazione, all'interno di un testo più ampio, di un inserto che contiene una relazione di somiglianza con l'opera che lo contiene (Dällenbach, 1977, p. 13). L'inventore della nozione è André Gide, che applica all'opera d'arte “quel procedimento dello stemma che consiste nel metterne, entro il primo, un altro 'en abyme'” (cit. in Dällenbach, 1977, p. 13). Semanticamente la parola *abyme*, abisso, rimanda a un'idea di profondità, infinito, vertigine e caduta.

La carne, ricavata da un maiale all'inizio del film, compie lungo tutta la storia del Marchese e di Berlot un processo di lavorazione/trasformazione, fino al reparto carni del supermercato. Questa chiusura, che funge da morale, lascia alcuni margini di ambiguità. La lettura più piana spinge ad applicare la sorte toccata al personaggio principale al tragitto dell'animale – ucciso, eviscerato e confezionato. Anche Jean Berlot finisce sotto vuoto, intrappolato: la terapia di Coulmiere mira appunto a fare di lui un prodotto sterilizzato, con una data di scadenza. Mentre tutti gli altri inserti di animazione hanno per sottofondo un'allegria pianola meccanica, l'ultima sequenza, a conferma dell'interpretazione più pessimista, è accompagnata da una marcia funebre. La macellazione della carne corrisponde inoltre alla punizione che Coulmiere infligge ai ribelli, in particolare al taglio della lingua, l'organo che consente di accedere al linguaggio, al regime simbolico e quindi a un percorso di ribellione (a dare peso a questa lettura, il fatto che nel corso del film ad animarsi siano proprio delle lingue). Rimane tuttavia lo spazio per un'altra interpretazione: nell'ultima inquadratura la carne, al di sotto del

cellophane, continua a pulsare, a respirare. Forse esiste un margine di speranza, legato all'effettiva impossibilità di sterilizzare e commercializzare definitivamente i corpi.

In questo senso altri indizi nel film evidenziano il lieve strato di ruggine che impedisce il perfetto funzionamento del meccanismo di controllo da parte delle istituzioni – anche quando il potere disciplinare è messo in pratica in ambiti, come quello scientifico, che vanno in cerca di teoremi rigorosi, empiricamente dimostrati. Lo studio del direttore del manicomio è un gabinetto scientifico. Vi si scorgono modelli anatomici, sezioni, tavole parietali. Si tratta di una letterale messa in vetrina – attraverso l'utilizzo della retorica e dell'immaginario della biologia e della medicina – del tentativo di affermare un sapere psichiatrico fondato su basi scientifiche. Eppure, come afferma Foucault (2003), questo sforzo produce solamente una mimesi del sapere scientifico: non ne intercetta i metodi, ma serve esclusivamente ad affermare una reputazione. I quadri alludono a un'iconografia consolidata ma in verità non sanciscono nessuna competenza; si appropriano di un'autorevolezza scientifica che rimane una chimera, come dimostrano i disastrosi esiti delle rispettive “terapie”: tanto la scienza di Murlloppe quanto quella di Coulmiere si confermano allo stesso tempo ridicole e perverse⁴⁰. Una volta screditato Murlloppe, Coulmiere, suo successore, utilizzerà nel modo più violento gli strumenti che l'autorità scientifica o pseudo-scientifica gli conferisce. Quasi a dimostrazione del fatto che, come scrive Antonin Artaud in una *Lettera ai primari dei manicomi*, i medici non hanno sui folli altro vantaggio che quello della forza⁴¹.

Un ulteriore elemento di riflessività è costituito dal linguaggio cinematografico adottato, che costringe lo spettatore a essere presente sulla scena, sia attraverso l'inquadratura in soggettiva, che ritorna continuamente, sia attraverso lo sguardo in macchina da parte dei personaggi. La scelta di coinvolgere lo spettatore è sottolineata dal regista nell'intervista a Peter Hames (2008, p. 136):

40 “Non credete a nulla di quanto sentite dire, né a più della metà di ciò che vedete”: è questo il motto anti-positivista con cui il direttore abusivo del manicomio del racconto di Poe (p. 265) mette in guardia l'ingenuo visitatore.

41 “Possiate ricordarvene domattina, all'ora in cui li visitate, quando tenterete, senza conoscerne il lessico, di discorrere su questi uomini, sui quali – dovete riconoscerlo – non avete altro vantaggio che quello della forza” (Artaud, 1925, p. 7).

Piazzando la camera in mezzo agli attori che sono impegnati in un dialogo di fatto piazza tra di loro lo spettatore. Così lo spettatore passa da spettatore a partecipante diretto dell'azione. Gli attori parlano prima allo spettatore e la risposta orale raggiunge l'interlocutore solo passando attraverso di lui. Lo trovo più soddisfacente. Trascina più profondamente lo spettatore nel significato del film.

In riferimento a questo aspetto, non può non tornare in mente il *Marat / Sade*: anche Peter Brook posiziona la macchina da presa in modo che i personaggi guardino quasi in macchina, interpellando direttamente lo spettatore e esplicitando l'artificio cinematografico. E in effetti, nella stessa intervista, Švankmajer non nega l'influenza del film di Brook, anche se pare considerarlo un lavoro teatrale e non cinematografico: “Considero l'adattamento [...] una *pièce* teatrale incredibile. Anche se conoscevo il film sin dagli anni Sessanta, non ho potuto fare a meno di rivederlo prima delle riprese” (p. 138).

La dialettica ideologica tra Sade e Marat sembra ripercuotersi nella contrapposizione tra i due sistemi “psichiatrici”, che nel prologo vengono indicati come ugualmente dannosi. Il metodo denominato “controllo e punizione”, quello di Coulmiere, si mostra in tutta la sua spudorata crudeltà. Ma anche il “libero arbitrio” del Marchese e Murlloppe si rivela inefficace, vittima del sadismo di chi vuole trarne profitto e continuamente esposto alle intemperanze asociali degli individui. Quest'ultimo punto ha dei richiami sadiani particolarmente interessanti, perché mette in discussione la possibilità di esistenza di una società dove gli individui sono mossi soltanto dalla loro natura: “ogni volta che lo spirito umano assume l'aspetto incisivo di una fisionomia come quella di Sade rischia di precipitare la fine di ogni condizione umana” (Klossowski, 1947, p. 55)⁴². Come dichiara Švankmajer commentando il precedente *I cospiratori del piacere* (in Fornara, Pitassio, Signorelli, a cura, 1997, p. 126),

i personaggi del film sono chiaramente dominati dal principio di piacere. L'innocua, fantasiosa perversione degli individui si confronta con le mostruose perversioni della

⁴² La “fine di ogni condizione umana”, il trionfo di un “caos primordiale fatto unicamente di molecole furiose e strazianti” (Deleuze, 1967, p. 31), è peraltro auspicata da Sade in più di un passaggio delle sue opere. Tra gli esempi più icastici, queste righe da *Juliette*: “Sono al punto [...] da desiderare, come Tiberio, che il genere umano non abbia che una sola testa, per avere il piacere di troncarla con un colpo solo” (*Juliette*, vol. 2, p. 134).

società, come la politica, la guerra, le conferenze di pace, la pulizia etnica, gli incidenti e le epidemie. Ciò che spinge un individuo a liberare i propri desideri (almeno temporaneamente), nella civiltà presa nel suo complesso (in altre parole quando è collettivizzata) conduce alla schiavitù e agli stermini di massa.

Šilení esibisce dunque le aberrazioni del “sorvegliare e punire” e dell'utopia anarchica. Non si vede invece rappresentato il terzo sistema sociale, quello che, nella parole del prologo, “combina ed esacerba gli aspetti peggiori degli altri due”. Anche in questo caso, come per lo stile di ripresa, Švankmajer sceglie di lasciare lo spettatore nel mezzo di un campo/controcampo: mostra due ritratti e poi delega al pubblico il compito di rendersi conto di trovarsi nel punto in cui i due sistemi si incrociano: “il manicomio in cui viviamo oggi” è una sintesi della società auspicata da Coulmiere, basata sulla sorveglianza e sulla repressione, e della comunità senza divieti praticata dal Marchese e Murloppe.

Vi è certamente una componente dialettica in questa contrapposizione, che si può ravvisare anche negli scambi di ruolo tra torturatore e torturato cui si assiste lungo tutto il film. Il Marchese e Murloppe sono torturatori: sequestrano e stuprano nel corso della messa nera, rinchiudono nelle segrete i guardiani del manicomio dopo aver fatto loro subire un trattamento umiliante. Ma poi diventano vittime dei guardiani diventati ora carnefici: appena si aprono le sbarre che li rinchiudono, gli ex-torturati, gli infermieri, rappresentanti della violenza legittima, picchiano selvaggiamente i folli per ricondurli all'ordine. Charlota, che sembra una vittima, è in realtà perfettamente consenziente, collaborando tanto alla violenza rivoluzionaria del Marchese e di Murloppe quanto a quella istituzionale di Coulmiere.

È più di tutti gli altri quest'ultimo a rivelarsi, appena liberatosi dal carcere e ripulitosi dalle piume che lo caratterizzavano come vittima, il peggiore dei sadici. Quale detentore dell'autorità che l'istituzione gli garantisce, Coulmiere sistematizza la violenza e attribuisce a ogni tortura un numero. In questo si dimostra identico al suo oppositore – il Marchese, Sade – ossessionato dalla numerologia.

Ogni personaggio si alterna nel ruolo di torturatore e torturato a eccezione di Jean Berlot, costretto a vivere a tutti gli effetti un'avventura “alla Justine”: la sua è la

storia delle sventure della virtù. Jean paga in diversi momenti del film le conseguenze del suo comportamento retto e della sua moralità: quando decide di farsi internare con lo scopo di aiutare Charlota, quando scende a liberare i prigionieri per desiderio di giustizia, quando non riesce ad accettare il fatto che il comportamento di chi lo circonda deriva dall'adesione a un potere malvagio.

Lo scivolamento nella funzione opposta di tutti gli altri personaggi – da torturatore a vittima, da buono a cattivo, da libero a detenuto, da (dichiarato) sano di mente a (dichiarato) folle – rispondono a un carattere fondamentale del cinema di Jan Švankmajer. Coerentemente con la filmografia e la formazione del regista ceco, specializzato all'Accademia teatrale di Praga in teatro di marionette, i personaggi non sono altro che degli oggetti di carne nelle mani di un'entità superiore non identificata, il già citato demiurgo: “attraverso il tema delle marionette, impiegate con grande frequenza [...], ritorna l'interrogativo sull'autonomia degli esseri animati da un demiurgo, la cui presenza ricorre da un film all'altro” (Pitassio, 2008, p. 775). Anche in *Šilení* si assiste a una sequenza di marionette: in uno dei siparietti, alcuni pezzi di carne saltano pigolanti tra le tende di un teatrino, mossi da fili.

Come afferma ancora Pitassio (1997, p. 50), il ruolo del demiurgo che assume Švankmajer corrisponde a quello del *metteur en scène sadiano*. L'aggettivo “sadiano” è usato qui per segnalare che i soggetti si trasformano nelle mani del demiurgo in meri oggetti ai quali può essere riservato ogni tipo di trattamento. Secondo Horkheimer e Adorno (1944, p. 94) la concezione della società sviluppata da Sade “preannuncia un'organizzazione di tutta la vita destituita di uno scopo oggettivo. Ciò che sembra importare, in queste istituzioni, più ancora del piacere, è la sua gestione attiva e organizzata. [...] Le moderne squadre sportive, dal gioco collettivo perfettamente regolato, dove ogni giocatore sa quello che deve dare e una riserva è pronta a sostituirlo, hanno il loro preciso modello nei *teams* sessuali di *Juliette*”. Demiurgo, narratore sadiano, marionettista e regista configurano spazi in cui lo schema dell'azione conta più del suo contenuto, dove la libertà di movimento dei personaggi è pesantemente condizionata dalle volontà combinatorie di chi muove i fili. Poiché *Šilení* si propone dichiaratamente di ragionare sulla società contemporanea, possiamo pensare che il regista voglia

suggerire che lo stesso accade oggi: le “finalità senza scopo” (Horkheimer e Adorno, 1944, p. 94) stabilite dal demiurgo portano contemporaneamente in direzioni opposte, verso la sorveglianza o l'anarchia.

Alla schiera dei demiurghi va aggiunto infine l'ideatore diegetico di *tableaux vivants*, interpretato in *Šileni* dal Marchese. Si tratta evidentemente di un demiurgo particolare, capace di condizionare la sorte degli altri personaggi (Jean *in primis*) ma non la propria. Nel momento della rappresentazione della *Libertà che guida il popolo* il Marchese perde il controllo della situazione. Approfittando dello spettacolo, i guardiani escono dalla prigione e ristabiliscono l'ordine che i folli avevano abolito e capovolto. Il Marchese è un marionettista che non sa reggere con saldezza i fili. Non è difficile toglierglieli di mano e impossessarsene, magari per far muovere i personaggi al contrario. La libertà (almeno così come viene concepita da Sade) si rivela incapace di guidare il popolo: il quadro di Delacroix rappresenta un ulteriore inserto *en abyme* che rende manifesto il tema complessivo del film.

6.5. *Quills* di Philip Kaufman

Anche *Quills, la penna dello scandalo* (Philip Kaufman, 2000) basa la sua trama sulla presenza del Marchese De Sade a Charenton. Allontanandosi dalla realtà storica (si vedano le obiezioni manifestate dal biografo di Sade Neil Schaeffer⁴³), il film racconta gli anni di Sade (Geoffrey Rush) nella casa psichiatrica e il suo rapporto con un'insergente, Madelaine (Kate Winslet), che il marchese adotta come allieva. È grazie a lei che riesce a far uscire da Charenton i suoi scritti, presi d'assalto dai lettori quando vengono venduti clandestinamente per le strade di Parigi. Coulmier (Joaquin Phoenix) e Royer-Collard (Michael Caine) sono presentate come due figure mediche contrapposte: illuminato il primo, repressivo e persecutorio il secondo, che attribuisce alla travicante lettura di *Justine* la colpa dell'adulterio della sua giovane moglie. La conclusione del film è tragica: in un rogo a Charenton Madelaine trova la morte, e Sade – accusato di aver provocato indirettamente, tramite l'ardore dei suoi scritti, l'incendio – viene punito con il

43 Reperibili anche sul sito dell'autore < www.neilschaeffer.com/sade/bibliography/quills.htm > (ultima visita: 15 dicembre 2010).

taglio della lingua. Di lì a poco Sade si suicida. Il manicomio verrà convertito a tipografia, dove si stamperanno, con profitto, le opere del marchese. Coulmier, impazzito, finirà per occupare la cella lasciata libera da Sade.

L'unica scena che ci appare degna di nota in un film che non presenta grandi motivi di interesse è il prologo che introduce il tema della pazzia descrivendo alcuni momenti di furore rivoluzionario durante gli anni del Terrore.

Sui titoli di testa interviene una voce narrante che promette “una novella un po' salace”. Un cartello ci comunica che siamo a Parigi, nel 1794. La storia che la voce ci racconta è quella di Mademoiselle Rénard. La prima inquadratura è completamente riempita dall'azzurro del cielo. Dal basso, entra in quadro il volto di una donna, descritta dalla *voice over* come “una giovane e incantevole aristocratica, i cui istinti sessuali abbracciavano la gamma che va dalla seduzione al bestiale”. Lo sguardo della donna è languido, il vento le scompiglia i capelli. Chiude gli occhi, sospira, sposta la testa all'indietro. Dalla destra dell'inquadratura entra in campo una mano maschile che le accarezza il capo. Uno stacco ci allontana dal volto della donna, e ci lascia percepire le braccia e poi il volto della presenza virile. Il duetto della seduzione si trasforma poi, a sorpresa, in un gioco di morte. Scopriamo un boia, a torso nudo, la faccia gonfia, con una mascherina di pelle. Per la condannata, che lo dà a vedere tramite le espressioni del volto, le carezze del boia risultano evidentemente sensuali. È il grande tema batailliano dell'estasi propria dell'agonia violenta⁴⁴.

Un'inquadratura successiva ci mostra Sade mentre guarda la scena da una finestra e trae da questa visione l'ispirazione per il racconto che sta scrivendo, e che ascoltiamo in *voice over*. La testa della nobildonna viene posizionata sulla ghigliottina, pronta a mescolarsi a molte altre teste di nobili già cadute, mentre una folla la scruta e la dileggia. Una goccia di sangue cade dalla lama della

44 Si legga ciò che scrive Bataille in merito alla fotografia del “suppliziato cinese” riprodotta ne *Le lacrime di Eros* (1961): “Sono sempre stato ossessionato da questa immagine, al tempo stesso estatica (?) e intollerabile. Immagino il partito che [...] avrebbe tratto il marchese de Sade dalla sua immagine [...]. Ma Sade avrebbe voluto vederla in solitudine, [...] senza la quale l'esito estatico e voluttuoso è inconcepibile. [...] A partire da questa violenza [...] io fui così sconvolto che accedetti all'estasi. Il mio scopo è qui di illustrare un legame fondamentale: quello tra l'estasi religiosa e l'erotismo – in particolare il sadismo. [...] Quel che improvvisamente vedevo e che mi chiudeva nell'angoscia – ma che nello stesso tempo me ne liberava – era l'identità di questi perfetti contrari che oppongono all'estasi divina un orrore estremo” (pp. 232-233).

ghigliottina e si ferma sul volto di Mademoiselle Rénard. Lo stacco successivo ci fa entrare nella casa abitata da Sade, che per vergare i suoi scritti intinge la penna in un inchiostro rosso. Mentre la ghigliottina decolla l'aristocratica, una goccia d'inchiostro cade dalla penna di Sade.

In quest'*incipit* a sembrarci interessanti sono gli incroci dei vettori dei reciproci sguardi: la donna non vede mai il boia che le sta alle spalle, con cui ha solo un contatto tattile. In compenso vede in basso le teste mozzate dei nobili, ormai impossibilitati a ricambiare lo sguardo, e, davanti a lei la folla di parigini che si gode l'attesa dell'istante della sua morte. Dall'alto, non visto dalla vittima, proviene lo sguardo di Sade, che utilizza la scena per intingere di rosso la sua penna.

Il riferimento di Philip Kaufman sembra essere il supplizio di Damiens⁴⁵ (1757) così come è raccontato nelle sue *Memorie* da Giacomo Casanova⁴⁶. Casanova si dichiara incapace di reggere una visione che però immobilizza davanti alla finestra, ebbre di terrore e di piacere, le signore che lo accompagnano. L'amico che è con lui, Tiretta, approfitta della situazione per consumare un rapporto sessuale clandestino. Il punto di vista da cui Casanova guarda l'esecuzione è una finestra con una vista ampia e eccellente – più o meno la posizione di Sade in *Quills*. Kaufman sembra voler esplicitare il *fil rouge* che lega i due grandi interpreti dell'eros settecentesco. Entrambi, in realtà, davanti alla pena capitale si sottraggono inaspettatamente allo sguardo.

Sade si pronuncerà per iscritto contro l'istituto dell'esecuzione capitale nel pamphlet *Francesi, ancora uno sforzo per essere veramente repubblicani* inserito ne *La filosofia nel boudoir*. Le motivazioni della sua opposizione non sono certamente umanitarie, ma insistono invece sulla distaccata “freddezza” della pena di morte – decisione di un organismo collettivo indifferente e lontana dal momento caldo del delitto – che si contrappone alla sana e vitale frenesia, libera conseguenza della passione individuale e della volontà della natura, che caratterizza l'omicidio⁴⁷. Sade, nominato giudice di un tribunale rivoluzionario

45 Torturato e ucciso per aver attentato alla vita di Luigi XV, il suo destino è raccontato, fra gli altri, da Michel Foucault in *Sorvegliare e punire* (1975) e da Peter Weiss nel *Marat / Sade*.

46 Giacomo Casanova, *Mémoires écrits par lui-même. Tome 3*, Paris, Garnier Frères, 1880, pp. 401 e ss.

47 “L'assassinio è un orrore, ma un orrore spesso necessario, mai criminale, che in uno Stato repubblicano è essenziale tollerare. [...] È da considerare come un'azione punibile con la

(aprile 1793), non condannerà mai a morte gli imputati che passano sotto il suo scranno. Come scrive Pierre Klossowski (1947, p. 56), Sade “non fu molto lontano dal considerare la carneficina legalizzata del Terrore una caricatura del suo sistema”. Commenta Luc Boltanski (1993, p. 230): “Sade [...] non può mai ritrovarsi dalla parte dello Stato, del potere. [...] Se il Maledetto può dedicarsi senza rimorsi al Male, non può essere, in nessun caso, un carnefice politico al servizio di uno Stato”.

Come abbiamo visto, nella prigione di Picpus Sade lamenterà di soffrire terribilmente la vicinanza della ghigliottina alla sua finestra: “la mia detenzione nazionale, la ghigliottina sotto gli occhi, m'han fatto cento volte più male di tutte le Bastiglie immaginabili” (cit. in Klossowski, 1947, p. 56).

morte? Coloro che risponderanno al dilemma seguente avranno soddisfatto alla domanda: L'omicidio è un crimine o non lo è? Se non lo è, perché fare delle leggi che lo puniscano? E se lo è, per quale barbara e stupida inconseguenza lo punirete con un crimine uguale?” (*La filosofia nel boudoir*, pp. 204-205).

CAPITOLO 7.

IL TEATRO

7.1. Sade uomo di teatro

All'interno dell'idea di scrittura sadiana lo spazio del teatro è fondamentale a vari livelli. Dal punto di vista biografico, intanto, va rilevato come D.-A.-F. De Sade abbia provato per tutta la vita ad affermarsi come drammaturgo. Sade è autore di sedici *pièces* a noi pervenute (una tragedia, cinque drammi, sette commedie, una commedia a episodi, un libretto d'opera, un vaudeville), che occupano oggi interi volumi dell'*opera omnia*¹. Mentre l'autore era in vita, esse non sono tuttavia mai state rappresentate in una sala pubblica, fatte salve le due eccezioni costituite da *Le Compte Oxtiern ou le Malheurs du libertinage* (rappresentato per due volte 1791 al Théâtre Molière e ripreso per una sola serata nel 1799 presso il il Théâtre de la Société dramatique a Versailles) e da *Le Suborneur* (poche repliche al Théâtre Italien sempre nel 1791) (v. Wynn, 2008). Rispetto a questa mezza dozzina di effettive rappresentazioni, Sade si vede invece rifiutare una dopo l'altra le numerose altre *pièces* proposte con insistenza ai teatri della capitale e della provincia francese².

Sade investe nella carriera da drammaturgo in particolare negli anni che vanno dal 1790 al 1795, quando può muoversi da cittadino libero, salvo gli intervalli

1 I volumi delle opere teatrali complete sono quattro, curati da Jean-Jacques Brochier e pubblicati presso l'editore Pauvert per la prima volta nel 1970.

2 A Parigi Sade propone certamente i suoi testi al Théâtre-Français, al Théâtre Italien, al Théâtre Molière, al Théâtre de la rue de Richelieu, al Théâtre de la rue de Louvois, al Théâtre du Marais, al Théâtre de la rue de Feydeau, al Théâtre de la rue de Bondy; in provincia, ai teatri di Bordeaux, Toulouse, Lyon, Besançon, Rouen, Caen e Rennes (v. Lely, 1982, p. 394 e ss.).

trascorsi nelle carceri della Repubblica. La volontà di Sade di imporsi come uomo di lettere si accompagna alla voglia di rivalse e di riabilitazione di una figura pubblica già pesantemente danneggiata – ancor prima di aver pubblicato una sola riga – da scandali, processi e prigionie (v. Wynn e Garand, 2007).

Nonostante le pretese dell'autore, che continuò a promuoverla, la scrittura per il teatro di Sade rimane fallimentare, un buco nero considerato, salvo rare eccezioni (ad esempio Wynn, 2008), privo di interesse dalla critica, anche quella più partigiana e favorevole a Sade³. I testi sono convenzionali, piatti, privi dell'estremismo tematico e stilistico che costituisce l'interesse delle opere maggiori di Sade. Nel tentativo di adattarsi alla *doxa* del tempo, Sade finisce per annacquare i suoi racconti al fine di renderli accettabili, creando ibridi malriusciti tra un preteso messaggio morale che le *pièces* dovrebbero trasmettere e le sue pulsioni più tipiche, represses e sedate come un fuoco cui non viene concesso di respirare, e che a quel punto non può far altro che produrre fumo.

L'esperienza della rappresentazione di *Le Compte Oxtiern ou le Malheurs du libertinage* al Théâtre Molière merita un approfondimento, poiché costituisce una rara occasione di assistere alla reazione di un pubblico in carne e ossa alla prova di una (pur ammorbidita) scrittura sadiana. Adattamento della “novella svedese” *Ernestine*, uno dei racconti raccolti nei *Crimini dell'amore*, *Oxtiern* è impregnata di una delle grandi ossessioni sadiane, quella della sventura della virtù e della prosperità del vizio. La scrittura teatrale si mantiene tuttavia lontana da ogni riferimento sessuale diretto. Quasi a proteggersi dal suo stesso demone, Sade inserisce un finale moralista e un titolo che capovolge il sottotitolo di *Justine*: le sventure qui non sono più quelle della virtù, ma quelle del libertinaggio. Nonostante queste precauzioni, il racconto delle vicende di Oxtiern, rapitore di Ernestine, scandalizza (o quantomeno divide) il pubblico presente alla rappresentazione, che grida “basta”, chiede che venga abbassato il sipario, fischia⁴. Il giornale *Le Moniteur* (cit. in Lely, 1982, p. 456) definisce il

3 Si legga ad esempio come Gilbert Lely commenta la pubblicazione delle opere teatrali: “La trascrizione di un teatro così detestabile ci appariva un supplizio; persino noi eravamo lontani dall'augurarci che qualcun altro volesse farsi carico di una pubblicazione capace di sporcare gli allori di colui la cui gloria ci era così cara” (1982, p. 393).

4 Per la ricostruzione delle serate si vedano Lely (1982, p. 455), Pauvert (1989a, p. 580 e ss.) e Kozul (p. 229 e ss.).

personaggio di Oxtiern “di un'atrocità rivoltante. È più scellerato, più vile di Lovelace, e non è certo più amabile”.

La reazione della platea è solo un primo sintomo dello stigma che inizia a collegarsi alla produzione artistica di Sade. Posto esplicitamente nella posizione pubblica di spettatore, senza la possibilità di ripararsi dietro la più agevole e anonima posizione di lettore privato o di voyeur, la platea di *Oxtiern* reagisce negativamente, mostrando tutto il fastidio provocato dall'opera di Sade persino quando, attraverso un'esibizione di moralità, l'autore cerca un percorso di riabilitazione.

La partecipazione del pubblico al testo, l'abbattimento della distanza tra opera e fruitore così strenuamente propugnati da Sade nei suoi romanzi sembra rivoltarsi contro il suo stesso teorico. In uno degli anni più caldi della storia di Francia e in un teatro che si distingue per il suo patriottismo e il suo amore per la Rivoluzione (Pauvert, 1989a, p. 586), Sade sperimenta ancora una volta come l'“uomo normale”, la “massa amorfa degli uomini medi” (Klossowski, 1947, p. 53) non sappia o non possa davvero seguirlo: “l'uomo privilegiato, giunto al grado supremo di coscienza col favore di uno sconvolgimento sociale, si trova nell'incapacità assoluta di far beneficiare le forze sociali della propria lucidità”. Nell'impossibilità di rendere identici a se stesso la massa degli individui con cui, attraverso il teatro, vuole entrare in dialogo, a Sade non resta che prendersela con l'incapacità dell'uomo di fare “ancora uno sforzo” per liberarsi delle convenzioni che lo incatenano.

Un secondo livello in cui collocare la presenza del teatro nella biografia di Sade ha che fare con il suo ruolo di *metteur en scène* di testi o composizioni proprie e altrui. Si tratta di una passione domestica e privata, coltivata in particolare nelle sue proprietà di La Coste e Mazan. Questo stesso ruolo di “regista” verrà ricoperto da Sade anche in un ambito pubblico: quello del manicomio di Charenton in cui Sade trascorre gli ultimi anni della sua vita⁵. Come commenta Gilbert Lely (1982, p. 392): “là infine le sue pièce avranno trovato degli spettatori”.

Abbandonando il livello biografico e passando a quello letterario, la teatralità dei romanzi di Sade costituisce un dato acquisito della critica, ampiamente motivato

5 Si veda il capitolo precedente.

dall'importanza della forma del dialogo nella costruzione romanzesca, cui si aggiunge un intento drammaturgico, evidente nella composizione delle scene erotiche, che richiama la teorizzazione teatrale dei “*tableaux*” così come viene esposta da Diderot – momenti in cui l'azione viene messa in pausa per consentire allo spettatore di gustare la complessità e gli equilibri della composizione⁶.

La stessa presenza diegetica di palcoscenici o spazi teatrali – tra cui naturalmente il trono di Silling attorno al quale si costruisce l'intera struttura drammatica delle *120 giornate di Sodoma* – è indicativa della centralità assegnata da Sade al momento drammaturgico: “niente procura al libertino un piacere più grande della teatralizzazione del godimento” (Kozul, 2005, p. 78). L'artificialità della costruzione aggiunge piacere a piacere. *Le 120 giornate* “non ammettono che passioni teatralizzate: il racconto intraducibile sulla scena 'non crea per nulla una passione” (p. 79). Si può dunque certamente affermare che lo spazio idealizzato del teatro costituisca il cuore dell'interesse artistico di Sade: “La corrispondenza e i romanzi di Sade mostrano che il teatro è più di un genere letterario; è una griglia di lettura del mondo” (p. 184).

Attratto dalla centralità della mediazione teatrale, il cinema ha saputo avvicinarsi per questo tramite a Sade, sia portando su un palcoscenico la sua biografia (i film *De Sade* e *Madame de Sade*), sia accostandosi ai romanzi tramite l'adozione di un punto di vista drammaturgico, che permette di allontanarsi da una trasposizione letterale per trasformare, *en abyme*, il racconto nella rappresentazione di una rappresentazione (*Akutoku no sakae*).

7.2. De Sade di Cy Endfield

L'interesse di *De Sade* di Cyril Endfield risiede essenzialmente nell'idea che sta alla base della sceneggiatura scritta da Richard Matheson: raccontare la biografia di Sade a partire da un palcoscenico teatrale. Per il resto, bisogna notare che la regia di Endfield è piuttosto convenzionale e che la rilettura della biografia di Sade si sforza goffamente di corredare di romanticismo le sue vicende private, in particolare insistendo sull'amore di Sade non per la moglie Renée-Pélagie ma per

⁶ Rimandiamo anche qui alle considerazioni già svolte nel capitolo 2.1.

la cognata Anne-Prospère de Montreuil, dalla quale, nella ricostruzione di Endfield e Matheson, sarebbe stato forzatamente allontanato nel momento della stipula del contratto matrimoniale.

Il film inizia con un giovane Sade che entra in un castello abbandonato, al cui interno si trova un teatro pieno di ragnatele. Sade incontra prima un vecchio servitore sconosciuto e poi lo zio, l'Abbé de Sade, al quale il film, avendo egli frustato e vessato il nipote quand'era piccolo, addebita la responsabilità del sadismo del marchese. Lo zio ha organizzato per quella sera una rappresentazione teatrale che racconta la vita di Donatien. Improvvisamente il teatro si anima di musicisti, tecnici di sala e attori. L'Abbé introduce le *dramatis personae*: la madre e il padre di Sade, Madame de Montreuil, le due sorelle... La vita di Sade viene così ricostruita teatralmente e narrata all'interno di una cornice teatrale. Si salta senza soluzione di continuità dal presente della rappresentazione alle tappe fondamentali della vita di Sade, ambientate in bordelli, castelli, prigioni... La rappresentazione dal vivo racchiude al suo interno i flashback attraverso i quali viene raccontata la vicenda biografica.

Mentre Sade si trova in prigione in seguito al suo primo arresto, l'Abbé lo richiama da un palchetto del teatro, dicendogli che può andarsene quando vuole. Sade esce così dalla prigione per entrare in scena, spostandosi senza costrizioni dalla cella al palcoscenico del proprio castello. L'uscita dalla prigione prevede l'entrata nello spazio teatrale. Si assiste a questo medesimo percorso di liberazione altre due volte all'interno della pellicola. Come da stereotipo, si suggerisce che la via di fuga, per Sade, passa attraverso l'immaginazione, rappresentata in questo caso dal teatro. L'elogio classico della fantasia e l'evanescenza di ogni prigione materiale vengono esplicitati dal protagonista stesso, che parla dal palco: "Non c'è una singola realtà, non su questo palco, non su questo mondo: tutto sta nella mente. L'immaginazione è la sola verità. Essa non può essere contraddetta se non da altre immaginazioni".

L'alternanza tra il racconto come enunciato (la biografia vera e propria) e l'enunciazione dello stesso (la scena teatrale che racchiude la biografia) suggerisce inoltre la labilità dei confini tra la realtà e la sua riproduzione, in ossequio al formato con cui spesso i registi si avvicinano a Sade: la *mise en abyme* della sua

vita all'interno di una rappresentazione, la riflessività, lo svelamento del dispositivo. Il personaggio di Sade esce dall'enunciato, entra nell'enunciazione, ritorna nell'enunciato. Quest'ultimo è il territorio dove corre il pericolo di essere arrestato, mentre l'enunciazione, il teatro, è lo spazio dell'immunità e del riscatto.

Nel teatro interno al castello si annullano le distanze tra palco, logge e platea: gli spettatori si lasciano trascinare dalla lussuria che accompagna la vita di Sade. Le orge dalla narrazione si rifrangono su un pubblico che accoglie festoso ogni proposta trasgressiva. Il teatro serve dunque a rendere vivo il passato o il racconto per ripercuoterlo sul pubblico in un corpo a corpo, nel modo più diretto possibile, senza filtri. Ma il teatro serve anche a confondere realtà e illusione: non solo dando l'impressione che sia vivo e presente quello che invece rimane solo un simulacro del passato, ma inventando anche un presente diverso. Il passato degli episodi biografici si confronta infatti con due diversi presenti: quello del teatro popolato, bandito a festa e colmo di balli e di musica, e quello della cornice abbandonata e sporca di ragnatele. Il Reale del teatro abbandonato viene coperto dal simbolico di una rappresentazione teatrale che ricrea un tempo immaginario.

Il finale del film ci mostra un Sade definitivamente rinchiuso, moribondo. Al suo capezzale si affianca una suora. Guardandolo in volto, scopriamo che il servitore che il giovane Sade a inizio film non aveva riconosciuto era il se stesso invecchiato. Tutto quello che abbiamo visto è il sogno/flashback di un uomo che ripercorre la sua vita.

Prima di morire, Sade proclama di voler conoscere “un momento speciale di realtà”. Non è sicuro di averla trovata, e dice di voler tornare indietro a cercarla. Questa “carenza di realtà” è significativa a due livelli. In primo luogo rende l'idea di un personaggio che è vissuto di fantasia, immaginazione, rappresentazione, perso in definitiva nel proprio fantasma. In secondo luogo il fallimento di questa ricerca, interrotta dalla morte, sembra descrivere riflessivamente l'impossibilità di un film di ricostruire qualsiasi realtà biografica. Il film ammette che non sa, non vuole o non può distinguere tra il Sade biografico e il Sade figura mitica dell'immaginario. Per riprendere la citazione di Roland Barthes: “Sade non è il nome di un individuo ma di un 'autore' o meglio di un 'narratore' mitico, depositario attraverso il tempo di tutti i sensi che riceve il suo discorso” (Barthes,

1971, p. 22). È proprio il riconoscimento di tale carenza di realtà a permettere di trarre spunti d'interesse da un *biopic* che rischia continuamente di affogare nel mare di stereotipi psicologici su cui è costruito il carattere del protagonista.

7.3. *Madame de Sade* di Ingmar Bergman

Ingmar Bergman mette in scena nel 1989 presso il teatro Dramaten di Stoccolma *Madame de Sade*, dramma in tre atti scritto da Yukio Mishima nel 1965. Nel 1992 ne filma, in studio, una versione per la televisione svedese (v. Steene, 2005, pp. 440-441, 706-711). La durata della pièce teatrale è ridotta da due ore e un quarto a un'ora e quarantacinque minuti per meglio conformarsi ai tempi televisivi (v. Törnqvist, 2003, p. 104). Diversamente dalla versione cinematografica del *Marat / Sade* di Peter Brook, si tratta qui esattamente di teatro filmato. All'interno del nostro ragionamento sul cinema sadiano ci sembra tuttavia doveroso, in considerazione dell'importanza ricoperta da Ingmar Bergman all'interno della storia del cinema, analizzare seppur brevemente questa produzione.

Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta la “moda” sadiana, già diffusa in Francia e in Europa, si espande fino all'estremo oriente. Le prime traduzioni di Sade vengono pubblicate in Giappone nel 1956-57. Yukio Mishima partecipa attivamente all'importazione, scrivendo una prefazione al primo tomo delle *Opere* in cui compare *Justine* (v. Cecchi, 1999) e soprattutto componendo *Madame de Sade*, che si basa su una biografia del marchese pubblicata in Giappone nel 1964 da un amico dello stesso Mishima, Tatsuhiko Shibusawa, pesantemente debitrice della biografia di Gilbert Lely uscita in Francia pochi anni prima⁷.

Madame de Sade racconta una storia completamente al femminile, elemento che costituisce certamente un motivo dell'interesse esercitato su Bergman dal testo. Come afferma Mishima (cit. in Cecchi, 1999, p. 208): “se il titolo fosse stato *Il Marchese de Sade*, avrebbe dato l'impressione di qualcosa di oscuro, terribile, di difficile accesso. Quando si introduce la marchesa, nasce un interessante effetto di contrasto con il nome di Sade: si uniscono intimamente il sangue e la seta”.

⁷ La *Vie du Marquis De Sade* di Lely esce in due tomi nel 1952 e 1957 e viene ripubblicata in un tomo unico nel 1962.

Nella *pièce* si confrontano sei donne a vario titolo coinvolte nella vita del Marchese De Sade, nel corso di tre atti e di tre momenti temporali: l'autunno del 1772, all'indomani dei primi arresti di Sade; l'estate del 1778, mentre continua la detenzione; e la primavera del 1790, quando Sade viene liberato in seguito al trionfo rivoluzionario. Le donne che dialogano a proposito del destino di Sade (e conseguentemente del loro) sono la moglie Renée-Pélagie; la sorella di quest'ultima Anne-Prosper, che ha accompagnato il suo amante Sade in una fuga in Italia; e la madre delle due, la signora di Montreuil, considerata la vera persecutrice di Sade. A queste figure storiche Mishima affianca personaggi d'invenzione: la signora di Simiane; la signora di Saint-Fond, che richiama nel nome uno dei libertini di *Juliette*; e una domestica, Charlotte. Ogni personaggio ricopre importanti funzioni simboliche. Come spiega Mishima in un'appendice alla prima edizione di *Madame de Sade*,

Madame De Sade rappresenta la fedeltà coniugale; la madre, signora di Montreuil, la legge, la società, la morale; la signora di Simiane la religiosità; la signora di Saint-Fond le passioni carnali; Anne [...] la spontaneità e l'imprevedibilità; la cameriera Charlotte, l'anima popolare; ed esse devono incrociarsi e ruotare intorno a loro stesse, come nelle rivoluzioni dei pianeti (p. 99).

Nel corso del testo Mishima cerca una soluzione all'“enigma” costituito dalla Marchesa, che dopo essersi battuta per anni per la scarcerazione del marito, ora si rifiuta di vederlo e si ritira in convento appena egli viene liberato. L'autore giapponese sembra trovare una risposta a questo dilemma nella reazione alla lettura di *Justine* da parte di Renée-Pélagie: non solo Madame de Sade nel personaggio riconosce un proprio ritratto, ma il libro le svela la vera natura di suo marito, che emerge al suo sguardo come un personaggio alieno, soprannaturale⁸. Quando Renée scopre la scrittura sadiana si rende conto della sua inadeguatezza. Non si tratta più di stare vicino a un criminale, ma a un visionario. Davanti

⁸ Così si esprime Renée nel testo: “Alphonse, l'essere più straordinario che io abbia mai incontrato in questo mondo. Dopo aver tratto dal male fili di luce e creato la sacralità con un cumulo di nefandezze, indossa nuovamente l'armatura dei nobilissimi marchesi de Sade e si trasforma in un cavaliere mistico. L'armatura scintilla quasi impercettibile nella luce viola che egli diffonde in questo mondo. [...] Allora il cielo si squarcia e trabocca di luce come in un'inondazione, di quella sacra luce che acceca gli occhi che la guardano. Alphonse. Forse egli è l'essenza di quella luce” (pp. 95, 96).

all'impossibilità dichiarata di rimanere a fianco di una presenza “mistica” talmente abbagliante, l'unica dignità che può ritrovare è all'interno della clausura e del buio. Se le è possibile perdonare un uomo che commette piccoli o grandi crimini, non può invece sopportare di avere al proprio fianco una persona capace di un'immaginazione così estrema e violenta. O forse, suggerisce il testo di Mishima, non ne è all'altezza, come non lo è nessuno dei lettori che si sono avvicinati al monumento costituito da un'opera che rimane a tutti gli effetti inaccostabile.

L'allestimento di Bergman riduce e velocizza diversi dei passaggi di Mishima ma ne rispetta fedelmente la scansione e l'intenzione – il dialogo che domina la scena e la collisione delle idee che dà forma al dramma. Il linguaggio cinematografico adottato è piuttosto semplice: inquadrature frontali, simmetriche o comunque a prospettiva centrale, primi piani sui personaggi che parlano, alternanza tra figure intere e primi piani, leggeri zoom che avvicinano i volti, qualche dissolvenza incrociata. Solo nel terzo atto le riprese diventano più cinematografiche, con l'immissione di alcuni campo/controcampo, ad esempio in uno stretto dialogo tra Renée e la sorella Anne. Anche la messa in scena è molto semplice: i movimenti dei personaggi sono appena accennati e rispondono nei loro brevi spostamenti a una programmazione rigorosa, come fossero pezzi di una scacchiera. Gli ordinati scambi di posto tra attrici creano un morbido ritmo musicale, da sestetto cameristico. La scenografia, come da copione di Mishima, rimane minimale. Bergman conferisce al testo una connotazione orientale ambientandolo in una casa giapponese e mescolando costumi settecenteschi e rococò con dei dettagli d'abbigliamento nipponico. La scelta dei fondali, nei tre atti di cui la *pièce* è composta, va nella direzione di un progressivo oscuramento: dal fondale verde bottiglia e rosso mattone del primo atto allo sfondo arancione che contrasta e si somma agli abiti rosa del secondo al fondale più scuro del terzo, che propone un'ambientazione invernale: in scena c'è una stufa, e dalle finestre, coperte in parte da tendaggi color porpora, si percepisce la caduta della neve. Nei giorni della Rivoluzione e della decadenza dell'aristocrazia l'atmosfera a casa Montreuil pare luttuosa. Il lutto della fine di un'epoca si somma a quello, elaborato nel corso di tutto il dramma, che accompagna la vita di Madame de Montreuil: l'evento

infausto è il matrimonio di sua figlia con un uomo alla cui perversione è impossibile porre rimedio.

Altro motivo di attrazione per l'immaginario di Bergman è costituito sicuramente da un particolare senso di unità familiare che si viene a creare nel triangolo tra la madre e le due sorelle, proprio mentre ognuna delle tre è traditrice dell'altra: Madame de Montreuil usa le sue entrate a corte per far arrestare il genero; Anne fugge in Italia con il marito della sorella; Renée dimostra alla madre di non essere del tutto estranea alle pratiche perverse inscenate da Donatien-Alphonse nel castello di La Coste. Ma questo gioco di drammi e slealtà sembra paradossalmente creare un effetto centripeto, che produce la conseguenza di tenere assieme la famiglia, di riunirla in una stanza.

Madame de Sade, per Bergman, è una donna ossessionata che recita dei monologhi con lo sguardo nel vuoto, quasi posseduta. Con gesti e parole che rimandano a riferimenti mistici, manifesta una vocazione missionaria: essere moglie di Sade è una questione di fede. La sua volontà di internamento in un convento sembra la conseguenza naturale della sua indole e carattere.

Il finale della versione di Bergman è piuttosto brusco: subito dopo le ultime parole della Marchesa (“Digli di andare via. E comunicagli questo: 'La Marchesa de Sade non vi rivedrà mai più'”) arriva una veloce dissolvenza in nero a inghiottire il suo destino.

7.4. *Akutoku no sakae* di Akio Jissoji

Akutoku no sakae (*Marquis De Sade's Prosperities of Vice*, 1988) di Akio Jissoji⁹, basato, come scrivono i titoli di testa, su un romanzo di Sade, racconta la storia di un regista teatrale, chiamato il Marchese, che decide di mettere in scena un adattamento di *Juliette* facendo recitare una compagnia di criminali di vario tipo. Al di fuori del teatro il Marchese, manifestando la sua volontà di “dirigere” anche nella vita, costringe uno degli attori, un ladro, a stuprare sua moglie, la Marchesa,

⁹ Akio Jissoji (Tokio, 1937-2006) è regista di una dozzina di lungometraggi – tra i più importanti: *Mujo* (1970), *Mandara* (1971) e *Uta* (1972), prodotti dalla ATG (*Art Theatre Guild*) – che si concentrano in prevalenza sul tema della sessualità e del cambiamento culturale del Giappone. Negli anni Sessanta è uno dei registi principali delle serie televisive *Ultraman* e *Ultraman Seven*. *Akutoku no Sakae*, una produzione Nikkatsu, segna il suo ritorno alla regia dopo una decina di anni.

e poi a commettere un omicidio. Il ladro e la Marchesa, che nella rappresentazione teatrale sadiana interpreta la protagonista Juliette, si innamorano. Verranno uccisi dal Marchese.

In una strana coda al film il regista teatrale rivela in modo piuttosto pleonastico di essere il Marquis de Sade. Nel dichiararlo, mostra una guancia dipinta con dei mattoni, come nel famoso *Ritratto immaginario di D. A. F. de Sade* dipinto da Man Ray. Non è l'unica ricercatezza, nei riferimenti e nei contenuti, presente nel film, che mostra preziose edizioni antiche dei libri di Sade, letto dal protagonista in francese. Anche dal punto di vista figurativo il racconto viene portato avanti con una notevole ed esibita eleganza: Akio Jissoji cerca inquadrature sghembe, tagli obliqui, simmetrie spaziali: i movimenti di macchina sono ampi ed eleganti, gli esterni immersi in un'atmosfera sognante, acida e onirica, gli interni ripresi in controluce.

All'inizio del film osserviamo quattro signori seduti a tavola, circondati da ragazze seminude. Tre dei signori sono uomini – il regista teatrale, un giudice, un terzo libertino –, ma è presente anche una donna – un'usuraia. La denotazione rimanda al castello di Silling delle *120 giornate*. Con modi piuttosto volgari i quattro mangiano delle quaglie. Come nei romanzi di Sade, il cibo costituisce una presenza costante. Sulle tavole dei libertini di Jissoji sono sempre disponibili cibi esotici ed esclusivi, ma dall'aspetto nauseante: volatili cucinati in ribollenti pentoloni, creste di gallo, e soprattutto un piatto a base di cocomero di mare che le ragazze-serve, nude, sono costrette a mangiare da una ciotola posta sul pavimento, con una chiara citazione della coprofagia di *Salò* di Pier Paolo Pasolini.

I cibi che fanno gola ai libertini sono immangiabili per le loro schiave. Ma i signori, allora, si nutrono di cose disgustose o ghiotte? Come per i gusti sessuali, è difficile dirlo, se si ragiona da una prospettiva sadiana, dove quel che è repellente per l'uno è eccitante per l'altro. Di fronte a una tavola imbandita occorre assaggiare tutti i piatti per capire cosa piace e cosa no, tutto va provato. In *Prosperities of Vice* lo ribadisce una riga di dialogo: “Conoscere il gusto è conoscere il mondo”. Il film dedica ampio spazio alla precisa descrizione di una ricetta, quella di un'oliva, da cucinare dentro una quaglia che sta dentro un'anatra, un'oca, un tacchino..., in una sorta di matriosca alimentare, con i diversi sapori che

convergono tutti sul frutto che sta al centro. “Ecco ciò che sto per mangiare”, afferma, con un atto linguistico performativo, il Marchese. Alla base del godimento più alto sta uno studiato spreco, una batailliana *dépense*.

Lungo il corso del film anche tutti gli altri sensi vengono sadianamente convocati: la marchesa annusa le macchie di sangue lasciate sul lenzuolo dal ladro; il tatto è evocato dal freddo languore – spesso sadomasochista – delle scene sessuali; l'udito chiamato regolarmente in causa dal racconto teatrale. Ma l'enfasi maggiore viene indubbiamente posta sul senso della vista. *Akutoku no sakae* è uno dei film d'ispirazione sadiana che confermano la ricchezza di spunti sul tema dello sguardo ritrovabili in Sade, in contrapposizione alle tesi che sostengono che la percezione visiva sia una passione trascurata o minore.

Cecchi (1999, p. 225) fa notare la ricchezza lessicale della lingua giapponese riguardo l'atto del guardare: esistono termini per designare il guardare attivo, passivo, con o senza intenzionalità, il guardare per conoscere oppure con il cuore, con gli occhi intesi come organo fisico, eccetera. *Akutoku no sakae* si concentra in particolare sul guardare di tipo voyeurista, sulla possibilità di vedere senza essere visti e, nello specifico, sulla possibilità di guardare di nascosto un corpo violato. Davanti alla richiesta di spiegazioni del ladro cui è appena stato commissionato lo stupro della Marchesa, il regista teatrale esplicita la propria passione: “Mi piace vedere. Per me il piacere di guardare è più forte che fare sesso effettivamente”. “Intrattienimi”, aggiunge. L'intrattenimento dal palco si sposta alla vita vera, ma continua a essere basato sulla scopofilia.

Mentre viene stuprata, lo sguardo della moglie si dirige verso la macchina da presa. Il controcampo della soggettiva ci mostra che la donna sta guardando un buco nel muro, dal quale il marito e i suoi complici la stanno spiando. Lo sguardo in macchina del personaggio svela la posizione dello spettatore: ancora una volta, coincide con quello del voyeur che si nasconde dietro una parete o uno schermo. La stessa scena si produce quando il ladro viene indotto a compiere un atto sessuale con l'usuraia mentre il regista, la moglie e gli altri due libertini, protetti dal loro riparo, li spiano.

Ospitando dei criminali, il teatro si mette certamente in rapporto con lo spazio della prigione: con esso la relazione è da una parte di opposizione, in quanto il

palco si contraddistingue come un luogo di libertà, dall'altra di analogia. Come afferma il regista, il teatro è un “cimitero dei crimini” e un crimine in sé stesso. Ogni gesto che si compie al suo interno implica la violazione delle regole – della natura e dello stato: “Teatro e prigione, paradiso e inferno, in realtà sono intorno a noi, se guardiamo attentamente”. Il regista teatrale si rivela così un teorico dalle intenzioni sadian-artaudiane la cui missione, dichiara, è liberare la preferenza degli uomini per il crimine. Lo fa, per iniziare, all'interno del suo spazio artistico, ma non intende limitarsi ad esso. La distinzione tra mondo del teatro e società viene adulterata al fine di renderla fragile, il mondo esterno sottoposto a continue provocazioni. “Io sono un regista che manipola l'audience”, afferma il Marchese, “sul palco posso creare qualsiasi tipo di incidente”. Ma egli percepisce tutti i difetti e soffre per le costrizioni imposte dal “palco”. Gli effetti che sa produrre sulla realtà esterna sembrano – com'è tipico degli eroi sadiani – inadeguati alla sua immaginazione. Lo spazio del teatro non basta più al Marchese, che riflette sull'impatto che la sua filosofia di stampo sadiano può avere sulla realtà. Vuole trasformare la teoria in azione e comanda al ladro, forse a scopo dimostrativo, di compiere un assassinio in un locale pubblico. La volontà di allargamento dell'azione dal palcoscenico alla società intera si scontra però con le necessità delle leggi e della storia.

Il finale svela infatti intrecci inattesi con la storia nazionale. Il film – come suggeriscono un calendario e una didascalia – è ambientato alla metà degli anni Trenta e si confronta, apparentemente in modo tangenziale, con l'incandescente clima politico che precede la Seconda guerra mondiale. Un soldato si reca dal Marchese per coinvolgerlo in un golpe militare che dovrebbe contare sull'appoggio di un principe. Si scopre nel finale che questo piccolo episodio ha un'importanza centrale per il progetto teorico, artistico-politico, del Marchese.

Nel finale del film il soldato che aveva chiesto la partecipazione del Marchese al colpo di stato – un fallito tentativo di assassinare il primo ministro in carica noto come l'“incidente del 26 febbraio 1936”, quando parte delle forze armate si ribella alla percezione della decadenza del Giappone e si propone di ristabilirne la grandezza imperiale – viene giustiziato. La pallottola, invece di ferire il suo corpo, distrugge però un orologio che lo sostituisce nel momento dell'esecuzione. È uno

dei tanti momenti simbolici in cui degli orologi – da taschino, da muro, pendole... – si palesano lungo il corso della narrazione: appesi ai corpi nudi delle schiave, abbandonati in mezzo ad aree paludose o custoditi come oggetti da collezione dai protagonisti. Essi rappresentano certamente il cambiamento sociale, una delle ossessioni tematiche del cinema di Jissoji, e alludono probabilmente al decorso della storia del Giappone, indicando un conto alla rovescia, una data di scadenza, l'avanzata inesorabile verso l'alleanza con il nazi-fascismo e una guerra che porterà alla disfatta. Dunque dietro Sade, anche in Giappone, si intravede l'ombra di Salò.

In una delle ultime scene vediamo il Marchese, che sembrava essersi rifiutato di partecipare al complotto, a rispettoso colloquio con un personaggio enigmatico, inquadrato di spalle, in penombra. Vicino a lui è posato un cappello a cilindro. Il Marchese gli rinfaccia di non aver sostenuto nei fatti una sommossa che lui stesso aveva caldeggiato. Si intuisce che ha di fronte una figura potente, appartenente alla famiglia imperiale, quasi sicuramente il principe di cui gli aveva parlato il soldato. Viene così suggerito che il contributo del Marchese al colpo di Stato sia stato importante, di alto livello.

Yukio Mishima ha dedicato all'“incidente del 26 febbraio 1936” il suo unico lavoro cinematografico (prodotto, scritto, diretto e interpretato dallo stesso Mishima), *Yūkoku (Patriottismo)*, conosciuto anche come *The Rite of Love and Death*). La doppia convergenza di interesse per questo episodio storico e per Sade non è certo casuale. Akio Jissoji legge Sade con gli occhi di Mishima. Come abbiamo visto, lo scrittore giapponese ha legato in vari modi il suo nome a quello dell'autore di *Justine*. Jissoji applica l'opera di Sade al proprio contesto nazionale avendo in mente non solo la visione letteraria ma anche l'ideologia e la “filosofia dell'azione” dell'autore di *Lezioni spirituali per giovani samurai*. L'individualismo estremo di Sade si sovrappone e sposa il senso di appartenenza e di disciplina provenienti da un altro, lontano universo simbolico.

Il Marchese di *Akutoku no sakae* uscirà assolto dal processo che manda al patibolo o in carcere numerosi cospiratori. Il regista teatrale si dimostra incapace tanto di cambiare il corso della storia quanto di sacrificare la propria vita. Quest'ultima, coraggiosa scelta di coerenza accomuna invece, pur in modi diversissimi,

entrambi i modelli su cui il personaggio del Marchese è costruito: Sade, la cui immagine – come ricorda la citazione di Man Ray – rifulge dalle carceri del passato, e Mishima, che si suiciderà per gli stessi motivi per cui si accende la rivolta del 26 febbraio 1936: la frustrazione nei confronti dell'eclissi della tradizione e della perdita di ideali del Giappone contemporaneo. Il Marchese di Jissoji risulta letteralmente schiacciato in mezzo al tempo segnato da queste due figure tragiche. Gli orologi abbandonati nella palude marciano l'ora dell'inesorabile fallimento. È destinato allo scacco ogni tentativo politico di cui si fa carico l'uomo sadiano di donare alle masse, a loro profitto, la sua presunta superiorità di corpo e di pensiero.

CAPITOLO 8.

IL VIAGGIO

8.1. Il viaggiatore sadiano

Aline e Valcour, che ha per sottotitolo “romanzo filosofico”, è in gran parte un racconto di viaggio. Consentendo di paragonare i propri costumi con quelli di altri popoli, il viaggio, secondo Sade, rende infatti filosofi: solo davanti all'evidenza delle diverse declinazioni della morale ci si può rendere conto del localismo insito in ogni legge e della vocazione naturale dell'uomo alla malvagità. In una lunga, esemplare digressione interna al romanzo, il personaggio di Sainville – che gira il mondo in cerca dell'amata Léonore, strappata alle sue braccia da banditi – tocca con mano le modalità antitetiche con cui due regni africani hanno saputo organizzare la loro vita sociale: il regno di Butua costruisce una sorta di utopia del male, dove vige l'antropofagia e la legge del più forte; quello di Tamoé fonda la propria fortuna su una felicità basata sull'assenza di leggi (cfr. Favre, 1967). “Il contatto con genti e luoghi fin'allora sconosciuti e così diversi dalla Francia, le caratteristiche dei quali Sade sceglie di raccontare utilizzando, con sapienza, gli stilemi del genere utopico” (Cambi, 2005, p. 56) serve a stimolare la riflessione filosofica e politica di Sainville, che impara a giudicare le società in un'ottica comparata. Ma il viaggio sconvolge i valori anche del personaggio della rapita Léonore, la cui educazione cristiana viene minata alla radice. Di lei uno dei personaggi del romanzo afferma:

È ovvio [...] che le traversie subite da Léonore siano servite a plasmare lo spirito e il cuore: innanzitutto è certo che ha perduto tutti i sentimenti religiosi che devono esserle stati

inculcati dall'infanzia; ella afferma di averli distrutti prima delle avventure occorsole, ma io ritengo che le persone che ha frequentato durante i suoi viaggi le abbiano nuociuto molto più di tutte le letture che poté fare prima di allora (p. 704).

In *Justine* e *Juliette* le protagoniste trovano nei luoghi che visitano continue conferme all'unica legge universale, quella del dominio del male: mentre la prima lo sa solo subire, la seconda riesce in ogni occasione a sfruttarlo per i suoi fini. Viaggiando, le due sorelle portano con sé il loro destino, come fosse un bagaglio che non si può smarrire. All'interno di luoghi geografici che si distinguono per i tratti urbanistici e folklorici ma appaiono uniformemente malvagi, nelle dissertazioni ideologiche che occupano gran parte dei dialoghi rimane spazio per esporre la profonda difformità dei modi che le società hanno scelto per opporsi a quello che, di volta in volta, viene definito come crimine. Tra gli innumerevoli esempi di questa antropologia culturale sadiana citiamo un breve dialogo del personaggio di Minski in *Juliette*:

Bisognerebbe, mi sembra, meglio accordarsi su quanto si intenda per giusto e per ingiusto. [...] Riconoscerete che esse sono del tutto relative, e che in sé non possiedono nulla di reale. Simili alle idee sul vizio e sulla virtù, esse sono puramente locali e geografiche, in modo tale che, proprio come ciò che è considerato vizioso a Parigi diventa virtuoso a Pechino, ciò che è giusto a Isphahan è ingiusto a Copenaghen. [...] A Parigi la legge punisce i ladri. A Sparta sono premiati: ecco dunque un'azione giusta in Grecia e molto illegale in Francia e di conseguenza la giustizia si trova ad essere chimerica quanto la virtù (vol. 2, p. 8).

La teoria del viaggio come momento filosofico trova dunque espressione sia nell'esperienza dei personaggi che attraversano i confini sia nelle digressioni di carattere ideologico all'interno delle opere. Non sono infatti solo i romanzi picareschi (*Justine*, *Juliette*, *Aline e Valcour*) a permettere a Sade di elencare gli usi e gli stili di vita di popolazioni lontane per osservare quanto differiscano le definizioni di normalità e perversione. Anche nelle sue opere più stanziali (*Le 120 giornate di Sodoma*, *La filosofia nel boudoir*) Sade insiste infatti a proporre descrizioni di carattere “etnografico” tese a dimostrare che la morale francese (e

in particolare la repressione degli istinti sessuali che mette in atto) è una semplice opzione tra le tante.

L'insegnamento prodotto dal viaggio rafforza quindi le convinzioni materialiste e relativiste dei personaggi. L'esperienza diretta sostiene come secondo braccio della bilancia la dissertazione, anche se quest'ultima ha indubbiamente una sua potenza autonoma, indipendente dal fatto che la proposta declamata dal filosofo sadiano sia basata su una conoscenza testimoniale dei luoghi di cui parla. L'eroe sadiano *sa*. Il viaggio non può che confermare il pensiero già formatosi grazie al viaggio dell'immaginazione cui è votato il pensiero libertino.

È in questo senso che Roland Barthes contesta il valore di insegnamento attribuibile al viaggio in Sade. Per Barthes, nei romanzi “si viaggia soltanto per rinchiudersi” e “il viaggio sadiano non insegna niente” (1971, p. 5). Come spesso accade al pensiero filosofico di Sade, anche la teoria del viaggio sembra costituirsi come produttrice di aporie. La seconda affermazione di Barthes è giustificabile appunto con il fatto che il viaggio non fornisce al personaggio sadiano elementi di conoscenza nuovi e non fa che confermare certezze già acquisite (oppure, è il caso di *Justine*, non fa che ribadire un castigo). Vi sono tuttavia esempi – il personaggio di Léonore in *Aline e Valcour* è in questo senso paradigmatico – in cui la manifesta ed esplicitata evoluzione delle convinzioni del personaggio riguardo la morale e la fede svolge precisamente il compito ideologico di dimostrare che il viaggiare, mettendo a contatto con l'inconsistenza di ogni virtù locale che diventa vizio appena passato un confine, necessariamente *insegna*, crea opinioni, le rimodula, le stravolge: “viaggiare è divenire viziosi” (Kozul, 2005, p. 172).

Riguardo la prima considerazione di Barthes, la predilezione di Sade per lo spazio chiuso è a tutti gli effetti evidente. Il contrasto tra chiusura e movimento cui si assiste in almeno tre dei romanzi maggiori (*Justine*, *Juliette*, *Aline e Valcour*) non si risolve tuttavia completamente con l'annullamento del secondo. La scrittura di Sade vive proprio della tensione tra l'invito al viaggio e la ricerca di uno spazio chiuso, in cui il libertino si senta protetto. D'altra parte va rilevato come viaggio e castello rispondano in gran parte alla medesima funzione:

Riprendendo la funzione cognitiva delle recite di viaggio, il viaggio sadiano diviene un modo per acquisire la conoscenza delle passioni, analoga a quella intrapresa nel castello murato di Silling. Ma lo stesso transfert si opera nell'altro senso: il viaggio diviene passionale, incarna nei suoi elementi veridici un'energia allo stesso tempo erotica, corporale e geologica, amalgamata con quella del paese percorso (Kozul, 2005, p. 143).

In Sade il relativismo (le reazioni opposte, il premio o la punizione di fronte allo stesso tipo di comportamento in diverse società) sembra quindi confermare un principio universale, l'onnipresenza del dominio del male. L'apparente casualità con cui le innumerevoli declinazioni del diritto tentano di regolamentare le azioni degli abitanti di una nazione rivela la loro inconsistenza di fronte a una natura umana inevitabilmente portata al male. Il fallimento delle leggi e del tentativo di cancellare il crimine definiscono l'intera superficie terrestre come un enorme spazio predisposto per il libertinaggio¹.

Di fronte al tema del viaggio il cinema soffre la difficoltà a rendere in modo non illustrativo l'idea del tour sadiano come esperienza antropologica. Va inoltre rilevata la mancanza di attenzione cinematografica nei confronti dei romanzi di viaggio di Sade: di *Aline e Valcour* non si ha nessun adattamento; di *Justine* e *Juliette* gli adattamenti sono stanziali (ad esempio: *Le vice et la vertu* di Roger

¹ Sade, in una nota di *Juliette*, richiama la sua esperienza di viaggiatore e il suo soggiorno/fuga in Italia, avendo cura di sottolineare la “filosofia lubrica” che lo ha guidato: “Quelli che mi conoscono sanno che ho attraversato l'Italia in compagnia di una bellissima donna e che, per solo principio di filosofia lubrica, ho fatto conoscere questa donna al granduca di Toscana, al papa, alla Borghese, al re e alla regina di Napoli; perciò siano convinti che tutto quanto riguarda la parte erotica è esatto e che ho dipinto i costumi abituali dei personaggi suddetti, i quali se fossero stati presenti alla scena non ne avrebbero potuto segnalare che l'esattezza. Colgo l'occasione per rassicurare il lettore che lo stesso vale per la parte delle descrizioni e dei viaggi: è dell'esattezza più estrema” (vol 2, p. 110, *traduzione leggermente modificata*). È interessante anche notare la sottolineatura del carattere testimoniale che il viaggio conferirebbe (condizionale d'obbligo) al racconto. L'importanza di questa componente è ribadita nel documento teorico-programmatico *Considerazioni sui romanzi*, in cui Sade si propone di fornire dei consigli a aspiranti scrittori: “Se fai viaggiare i tuoi eroi, conosci bene i luoghi dove li conduci, porta l'incanto al punto ch'io possa identificarmi con loro; fa' in modo ch'io gli cammini accanto, ovunque tu li conduci; il lettore più colto di te, non ti perdonerà né una inverosimiglianza degli usi, né una imprecisione dei costumi, e meno che mai un errore di geografia. Dato che nessuno ti obbliga a queste divagazioni, o le tue descrizioni locali saranno reali, o meglio sarà per te rimanere nel cantuccio dove stai. Questo del viaggio è il solo caso in cui, in ogni opera di narrativa, non si possa tollerare l'invenzione. A meno che i paesi nei quali mi trasporti siano immaginari; tuttavia, anche in questo caso, esigerò la verosimiglianza” (pp. 828-829). Le note del viaggio in Italia di Sade vengono pubblicate per la prima volta nel 1967 con il titolo *Voyage d'Italie* all'interno delle opere complete editate dal *Cercle du Livre Precieux*. Il resoconto di un suo viaggio in Olanda, *Voyage de Hollande en forme de Lettres* è pubblicato nello stesso volume. Sul soggiorno di Sade a Firenze cfr. anche Didi-Huberman, 1999.

Vadim) o scarsamente interessanti (*Justine* di Claude Pierson, *Cruel Passion* di Chris Boger...). Fra i pochi registi sadiani a dimostrare interesse per la natura di “scrittore di viaggio” di Sade vi è l'*outsider* Jesús Franco. L'idea dello spostamento viene ibridata con alcuni chiodi fissi del cinema del regista spagnolo. L'oscurità di Sade incontra la solarità del Mediterraneo. Le segrete sadiane, esposte alla luce, diventano quasi irriconoscibili e assumono nuove, interessanti connotazioni. In Franco ci si sposta e ci si rinchiede senza che la seconda azione cancelli la prima.

8.2. Il “viaggio nella perversione” di Jesús Franco

8.2.1. Jess Franco. Il palinsesto sadiano

Oggetto per lunghi decenni del culto morboso dedicato agli autori marginali e di una “filologia spontanea” (Cesari, 2010a, p. 15) messa in atto da una *fancritic* agguerrita, Jesús Franco si è visto recentemente omaggiare da importanti istituzioni cinematografiche spagnole, con il conferimento del *Goya de Honor* alla carriera (2009) e europee, con una retrospettiva lui dedicata dalla *Cinémathèque française* (estate 2008). Sul palco in apertura alla rassegna parigina, il curatore Jean-François Rauger introduce il lavoro di Franco parlando dell'assoluta libertà creativa che il regista spagnolo è riuscito a guadagnarsi all'interno della gabbia del cinema di serie B, destinato alle sale di periferia. Per Rauger, Franco ha un posto nella storia del cinema anche se le sue opere non corrispondono e anzi si oppongono ai criteri che gli storici utilizzano per catalogare i singoli testi e pesarli in base al loro valore². La comunicazione per molti versi “paraletteraria” (Scarsella, 2010, p. 109) rappresentata dal cinema di Franco costruisce infatti una sterminata opera dai tratti sperimentali nel cuore del cinema d'*exploitation*. Lo stesso Franco, nel 1998, definisce nel corso di un'intervista i suoi film “b-movies for art cinemas” (cit. in Cesari, 2010b, p. 105).

Ci si trova dunque di fronte a una cinema difficilmente classificabile, sensoriale, carnale, astratto, incompiuto, spesso disinteressato a seguire con correttezza una

2 “Jess Franco à la Cinémathèque française”, < <http://www.youtube.com/watch?v=T2n3CRSkOpQ> > (ultima visita: 12 agosto 2011).

sceneggiatura o persino una trama. L'accidente, l'impurità, l'improvvisazione sono ingredienti imprescindibili e decisivi a sostegno dell'atto ideativo. Per apprezzare Franco, affermano i suoi sostenitori, occorre abituare il palato a un “gusto acquisito” (Cesari, 2010b, p. 97).

Gli innumerevoli (più di 180) film realizzati da Jess Franco sommano ossessioni a commissioni. Ogni opera è sottoposta allo sforzo di massimizzare il più possibile il ricavo, minimizzando l'investimento economico. Franco lavora spesso su diversi film in contemporanea, anche all'interno di uno stesso set o produzione, e arriva a girare una decina o più di film all'anno. L'urgenza realizzativa e il budget ridotto sono un fattore decisivo per l'analisi del suo stile: “la distinzione tra ciò che avviene davanti e dietro la cinepresa non è mai troppo chiara; [...] gli incidenti di percorso si convertono in una sorta di 'making of' del film, diventando uno dei tanti espedienti per rompere il diaframma che separa diegesi ed extradiegesi” (Cesari, 2010b, p. 104). La volontà stilistica dell'autore e il contesto produttivo creano dunque un'opera informe ed eccessiva, spesso deludente, a rischio continuo di anarchia e fallimento.

Il cinema di Franco – jazzista, molte volte autore delle colonne sonore dei film da lui diretti – si sviluppa come un'improvvisazione musicale che parte principalmente dai corpi degli interpreti e su di essi sviluppa delle “frasi visive” (Du Mesnildot, 2004, p. 109). Il gesto primordiale, continuamente reinventato, che consente al cinema di Franco di nascere è infatti l'entrata nell'inquadratura di un corpo, con le infinite possibilità figurative che esso porta con sé. Du Mesnildot (p. 116) parla di *action painting*: ciò che prende forma sullo schermo non è più un'immagine ma un movimento, un'azione. Sui *Cahiers du cinéma* Jean-François Rauger (1994, p. 7) fa riferimento alla “tranquilla sovranità del suo cinema”: “l'immaginazione coniugata a delle incredibili condizioni produttive riesce spesso a inventare delle opere-limite, allucinatorie, dove il genere di riferimento si congiunge con lo sperimentalismo più puro”.

Il linguaggio lirico di Jesús Franco si affida al piano sequenza, al primissimo piano e, con un gusto e una frequenza probabilmente unici all'interno della storia del cinema, al fuori fuoco e allo zoom, veri e propri tratti ossessivi del suo cinema. L'apparente errore grammaticale e il movimento ottico ormai caduto in

disuso sono elementi linguistici che hanno contribuito alla lunga squalifica critico-accademica del cinema dell'autore di *Vampyros Lesbos*.

Come nel caso dell'improvvisazione jazzistica, la libertà espressiva ha bisogno di appoggiarsi a una precisa modulazione armonica. Per le sue *jam session* Franco va dunque in cerca di canovacci, di standard da provare, eseguire, riprendere, variare. La forma seriale, il *feuilleton*, è la più adatta a fornire le tracce di cui Franco va in cerca. Lo stesso Franco dichiara di considerare i serial una delle forme di cinema più attraenti: “credo che, una volta che conosci i personaggi e hai parlato a lungo di loro, in alcune occasioni vale la pena approfondire, ampliare e aggiungere. [...] In questo senso potrei dire che ho realizzato una sola pellicola, lunghissima” (cit. in Herranz, 2010, p. 80).

Una delle fonti principali di Franco sono le opere del Marchese De Sade, di cui Franco si dichiara “devoto lettore” (cit. in Aguilar, 1999, p. 150)³. Sade viene utilizzato da Franco come un palinsesto a partire dal quale lasciar spazio all'improvvisazione, alla riscrittura, al gusto dell'imprevisto, alla coazione a ripetere, utilizzati per “mettere in campo una visione del mondo di volta in volta cangiante” (Curti, 2010, p. 24).

Si tratta, nella sua essenza, di un meccanismo piuttosto simile a quello che muove la scrittura sadiana, che, nella sua logica riduzionista e combinatoria, si basa fondamentalmente su quattro operazioni (Hénaff, 1978): programmazione, esecuzione, variazione e saturazione. Un'insopprimibile volontà comunicativa spinge tanto Sade quanto Franco a una scrittura “di getto”, che cerca rapidità e accumulazione più che precisione e sintesi. La vocazione aptica del cinema di Franco, la velocità di esecuzione, la ricerca della struttura più che della frase rivela innegabili affinità con lo stile e l'impulso della scrittura sadiana. Al di là del singolo racconto (più o meno fedele al testo sadiano o più o meno riuscito), ciò che è interessante rilevare è appunto la vicinanza con l'universo sadiano delle componenti formali e sistemiche della sua scrittura cinematografica. All'autorialità di Franco si può attribuire quella stessa caratteristica di scrittore “di

3 Il suo cinema rimane tuttavia completamente ignorato o squalificato dagli studiosi sadiani che si sono interrogati sul rapporto tra Sade e l'immagine. Si vedano ad esempio Pauvert e Beuchot (1999) e Delon (2007). Cfr. il capitolo 3 della prima parte.

struttura” che Pier Paolo Pasolini rileva in Sade, interessato al concatenarsi degli eventi e dei personaggi più che alle singole unità narrative o psicologiche:

De Sade non era uno scrittore di pagine, le sue pagine sono piuttosto brutte, eccettuate alcune frasi che si possono privilegiare e che sono bellissime [...], ma ce n'è una ogni tanto; no, non ha la pagina, non aveva proprio la qualità dello scrittore della pagina, non c'era proprio la possibilità che potesse esserlo; forse però se la sua pagina fosse stata portata avanti come sa portarla avanti uno scrittore, avrebbe raggiunto un tipo di eleganza che lui aveva soltanto di rado. Lui era uno scrittore di struttura, e questa struttura delle volte era abbastanza elegante, ferma, ben delineata, come per esempio nelle *120 giornate*, in cui c'è un disegno di struttura abbastanza preciso; altre volte invece c'erano delle strutture aperte all'infinito, a fisarmonica, mal delineate, senza contorni (Pasolini, 1975c, p. 3024).

La pagina, il film, può essere certamente “brutto”, come sostiene Pasolini, ma la costruzione si dimostra interessante in quanto è capace alla fine di dar luogo (nonostante il regista di *Salò* interpretasse questi elementi come difetti della scrittura sadiana) a una struttura aperta, a fisarmonica, senza contorni, con possibilità di sviluppo potenzialmente infinite.

Il lavoro di Franco sul palinsesto sadiano si manifesta dunque come un processo continuo di elaborazione di un archetipo, basato sulle stesse figure e gli stessi temi: l'innocente che insiste a imbattersi in sfortune e sevizie (Justine), la donna *vamp* padrona del suo destino e delle sue fortune (Juliette), l'incesto (Eugénie de Franval), l'iniziazione sentimentale (ovvero la corruzione) di una minorene inesperta (*La filosofia nel boudoir*), l'amore lesbico (con riferimento ancora all'autonomia dell'universo femminile in *Juliette* e al racconto minore *Augustine de Villeblanche*, citato esplicitamente come fonte da Franco per il suo *Flores de perversion* del 2003).

Anche per quanto riguarda il palinsesto sadiano i film di Franco sono il frutto di un compromesso: si assiste a continui incroci tra simbolismi ingenui e intuizioni surrealiste, costrizioni di budget e manifestazioni di libertà espressiva, ligi didascalismi e voli pindarici, letture banalizzanti del testo sadiano e lucide illuminazioni interpretative. Gli spunti da Sade vengono utilizzati in modo da poterne trarre il massimo possibile di visibilità, fino a sfondare le porte dell'hardcore. Questo desiderio di visione (e godimento) si scontrerà, nei modi che

approfondiremo, con il problema generale dei limiti della rappresentazione e, in seconda battuta, con quello più specifico dei limiti della rappresentazione pornografica. Il cinema sadiano di Franco, pur proponendosi come intrattenimento nutrito di intenzioni giocosamente erotiche (la posizione spettatoriale proposta è certamente di tipo ludico), manifesterà la sua incapacità di mostrare una sessualità sadica davvero gioiosa (come talvolta accade nella scrittura di Sade, ad esempio nella *Filosofia nel boudoir*⁴) e sarà, volontariamente o meno, costretto a ripiegare, al di là del principio di piacere, in direzione della pulsione di morte.

La selezione dei film ai fini del nostro studio è motivata in base a un ordine di ragioni: l'adattamento palese di romanzi o racconti; il riferimento esplicito a Sade nei titoli di testa; la presenza diegetica di Sade o dei suoi libri. Talvolta, più che un singolo testo, è un gruppo di film a completare e motivare adeguatamente il riferimento a una matrice sadiana. Il *corpus* su cui concentreremo principalmente l'attenzione comprende le seguenti opere⁵:

1) *Marquis De Sade's Justine / Marquis De Sade: Justine / Justine, ovvero le disavventure della virtù*, Gran Bretagna / Germania / Italia, 1968. Film in costume, ambientato nel Settecento, che rappresenta il più letterale e calligrafico degli adattamenti franchiani. Di *Justine* vengono selezionati e illustrati alcuni episodi, sia della vita di Justine che di Juliette.

2) *Eugenie... The Story of her Journey into Perversion / Philosophy in the Boudoir / Die Jungfrau und die Peitsche*, Gran Bretagna / Germania, 1969. Adattamento contemporaneo della *Filosofia nel boudoir*. Una coppia di depravati lettori di Sade approfitta dell'innocenza di una fanciulla, Eugénie, che è stata loro affidata per due giorni dal padre, amante della donna. Eugénie viene condotta su di un'isola e sottoposta, riluttante, a un crescendo di insegnamenti sadiani e attenzioni sadiche.

3) *Eugénie*, Liechtenstein, 1970. Basato, come scrivono i titoli, su un racconto di Sade, ovvero *Eugénie de Franval*, narra di una relazione incestuosa tra un padre e una figlia. Franco lo ambienta nel presente e vi aggiunge un'ulteriore trama sadica, trasformando la coppia in serial-killer.

4 Cfr. Le Brun (1986) e Bordas (2010).

5 Per i titoli e i riferimenti cronologici – in Franco assai intricati – ci basiamo sulla filmografia in coda al recente volume a cura di Francesco Cesari (2010, pp. 179-201).

4) *Plaisir à trois*, Francia, 1973. Il film racconta di una donna, Martine Bressac, che viene rilasciata da una clinica psichiatrica. Tornata a casa, visita il sotterraneo dove lei e il marito hanno assassinato e imbalsamato una serie di ragazze. Cécile, l'innocente figlia di un diplomatico che candidano a nuova vittima, si rivelerà una complice del marito ai fini dell'assassinio di Martine. L'attribuzione a una singola opera di Sade è qui più complessa, visto che il film mescola il tema della corruzione di un'ospite innocente (proprio a *La filosofia nel boudoir*) con spunti che provengono da *Justine*, in particolare l'uxoricidio eseguito da un personaggio che, come nel libro di Sade, si chiama Bressac (nel romanzo, in verità, si parla dell'assassinio della madre o della zia a seconda delle versioni).

5) *Cocktail spécial*, Francia, 1978. La pellicola è una variazione hardcore sul tema della *Filosofia nel boudoir*: Eugénie, una ragazza (non così) innocente passa alcuni giorni con una coppia di depravati, i Bressac, dove viene iniziata al libertinaggio. Nell'ultima scena il padre di Eugénie, amante di Martine De Bressac, si aggiunge a un'orgia, finendo per unirsi incestuosamente con sua figlia.

6) *Sinfonía erótica*, Spagna / Portogallo, 1979, ispirata all'episodio di casa Bressac di *Justine*. Martina De Bressac torna a casa da una clinica psichiatrica. Il marito è divenuto un omosessuale che vive in uno stato di perenne depravazione in compagnia del complice Flore. Una monaca rifugiata nella loro villa partecipa alle perversioni e poi al piano di uccidere Martina. Qui il riferimento a *Justine* è più esibito: a richiamarlo non è solo il nome dei Bressac, ma anche l'omosessualità dell'uxoricida.

7) *Eugenie, historia de una perversion*, Spagna, 1980. Altra variazione sul tema della *Filosofia nel boudoir* e dell'episodio di Bressac (nei titoli di testa il soggetto è attribuito a Sade), è quasi un remake di *Plaisir à trois*. Una donna, Alba, portata a casa da una clinica psichiatrica, riesce a farsi consegnare da un diplomatico, abilmente sedotto, la figlia Eugénie, il cui corpo perfetto attrae irresistibilmente il marito Alberto. Quest'ultimo è un sadico che ha un piano per uccidere tanto Eugénie quanto la moglie.

8) *Gemidos de placer*, Spagna, 1982. Nei titoli di testa il soggetto è attribuito a Sade, ennesima variazione sul tema di Bressac. Ancora una volta una donna viene

rilasciata da una casa psichiatrica. Il marito vuole liberarsi di lei. Come negli altri film ha un'importanza decisiva la *location*, una villa con vista sul mare.

A questo elenco aggiungiamo, come secondo gruppo, i seguenti titoli:

1) *De Sade's Juliette* (Portogallo / Italia, 1975), uscito solo in Francia, oggi non reperibile. Il film verrà rimontato (con l'aggiunta di inserti dai successivi film di Jess Franco *Midnight Party* e *Shining Sex*) da Joe D'Amato e distribuito nelle sale a luci rosse italiane con il titolo *Le porno libidini di Justine* (1979)⁶. Il titolo italiano si può interpretare come un sintomo della perfetta reversibilità di Justine e Juliette.

2) *Historia sexual de O* (Spagna, 1981), a volte annoverato tra i film sadiani⁷, racconta la vicenda di una ragazza innocente (l'Eugénie de Mistival de *La filosofia nel boudoir?* Justine?) che viene uccisa nel corso di una cerimonia erotica. Si tratta di un film dai toni indubbiamente sadici e dall'ispirazione probabilmente sadiana, ma presenta scarsi motivi di interesse. Il nome di Sade non compare nei titoli di testa.

3) *Helter Skelter, Part One: Pleasure and Pain* (USA, 2000) è un film erotico senza trama. Delle letture da Sade accompagnano in *voice over* le performance sessuali.

4) *Flores de perversion* (Spagna / Germania, 2003). I titoli di testa scrivono: "Guion de Jess Franco basado en 'la estratagema de l'amor' del Marques De Sade". Il titolo originale del racconto citato è *Augustine de Villeblanche*. In Sade racconta il sotterfugio attraverso il quale un giovane pretendente riesce a sedurre una lesbica fingendosi donna. Il film prevede una *voice over* che legge dei passaggi di Sade, tra cui le considerazioni generali sul tema dell'omosessualità femminile in apertura al racconto. Le parole di Sade tornano poi a commentare alcuni passaggi del film, un *kammerspiel* pornografico che non ha riferimenti nella trama a *Augustine de Villeblanche*. La prima parte vede le due protagoniste,

6 Di Rocco (2010, p. 41) segnala che si tratta di uno dei più grandi successi commerciali del genere porno-erotico in Italia con un incasso di 119 milioni di lire in 122 giorni di programmazione.

7 Sul blog "I'm in a Jess Franco State of Mind", gestito da Robert Monell, si possono leggere approfondite discussioni sull'effettiva attribuzione sadiana dei titoli di Franco. Si veda in particolare il post "What's Your Favorite Franco-Marquis De Sade Film" (pubblicato il 15 ottobre 2007) e i relativi commenti: < <http://robertmonell.blogspot.com/search/label/Favorite%20Jess%20Franco%20Sade%20Films> > (ultima visita: 12 agosto 2011).

donne manager, continuamente interrotte nelle loro effusioni da telefonate di lavoro⁸.

I seguenti titoli presentano invece il nome di Sade o un riferimento al sadismo nel titolo (o nel titolo scelto in uno dei Paesi in cui il film è stato distribuito) ma non hanno particolari rapporti con quello che definiamo cinema sadiano:

1) *La mano de un hombre muerto / Le sadique baron von Klaus*, Spagna / Francia, 1962.

2) *Der Bildnis der Doriana Grey / Die Marquise De Sade*, Svizzera, 1975.

3) *Le sadique de Notre-Dame / El sádico de Notre Dame*, Francia / Spagna, 1979.

4) *Sadomania – Hölle der Lust / Sadomanía (El infierno de la pasión)*, Germania / Spagna, 1980.

Si tratta, in casi come questi (piuttosto frequenti all'interno del genere pornografico), di un utilizzo del nome di Sade e del sadismo come elemento in grado di richiamare il pubblico affezionato al sadomasochismo, o genericamente al sesso estremo o legato alla violenza. Il cinema di Franco, che come abbiamo visto presenta già un numero cospicuo di film a tutti gli effetti sadiani, si presta inequivocabilmente ad essere strumentalizzato in questo senso (dalla produzione, dalla distribuzione o anche dallo stesso regista).

Se per questo terzo gruppo la denotazione è semplicemente sadica e il richiamo a Sade spurio, anche l'attribuzione sadiana del primo gruppo di film, su cui concentreremo la nostra attenzione in questo capitolo, pone alcuni problemi e va ulteriormente districata. La derivazione sadiana di *De Sade's Justine, Eugenie... The Story of her Journey into Perversion* (ovvero *Philosophy in the Boudoir*) e *Eugénie* è, sin dal titolo, abbastanza scontata, ma la questione si complica per la produzione successiva. *Cocktail spécial* riprende in sostanza l'idea de *La filosofia nel boudoir*, come anche *Plaisir à trois* e *Eugenie, historia de una perversion*, che

⁸ Le considerazioni di Angela Carter (1979, p. 92-93) su Juliette commentano perfettamente questa intuizione: “Juliette appartiene al mondo, è mondana. L'interesse personale è il suo *modus vivendi*. Le relazioni sessuali sono o per profitto o per divertimento; è sprezzante, imbarazzata dalle dichiarazioni d'amore. Quando penso a Juliette, quando cerco di immaginare come sarebbe in un ristorante o in un night-club nella Londra o nella New York degli ultimi anni del ventesimo secolo, quando la colloco dietro una scrivania di pelle rossa in cima a uno di quei palazzi delle multinazionali, mentre si irrita al telefono con il suo agente di cambio o, ancora meglio, mentre intervista una segretaria, o un segretario, guardando il candidato con l'occhio circospetto del contadino in un mercato di bestiame, non vedo un'immagine più squillante di quella della ragazza cosmopolita – tenace, brillante, sveglia, meretrice. La sua femminilità fa parte dell'arsenale di difesa dei propri interessi”.

però vi aggiungono spunti dall'episodio di Bressac di *Justine. Sinfonia erotica* e *Gemidos de placer* si allacciano invece principalmente allo spunto dell'uxoricidio organizzato da Bressac senza coinvolgere nella storia il tema della corruzione di una minorenne. Ci sembra di poter quindi raggruppare in cinque macrotemi il cinema sadiano di Jess Franco:

- 1) Il filone "Justine": una ragazza sconta le sfortunate conseguenze della sua innocenza: *De Sade's Justine*;
- 2) Il filone "Eugenie": il racconto di un incesto tra un padre e una figlia: *Eugénie*;
- 3) Il filone "La filosofia nel boudoir": la storia dell'iniziazione di una ragazza alla perversione: *Eugenie... The Story of her Journey into Perversion* e *Cocktail spécial*;
- 4) Il filone "Bressac": un complotto di famiglia (sadico) in una casa isolata: *Sinfonia erotica* e *Gemidos de placer*;
- 5) Il filone "Filosofia nel boudoir con Bressac", che somma i due precedenti: *Plaisir à trois* e *Eugenie, historia de una perversion*.

Come abbiamo visto riassumendone brevemente le trame, rimane tuttavia una certa sovrapposizione tra i cinque filoni, destinati a sconfinare l'uno nell'altro. L'unico adattamento vero e proprio è infatti *De Sade's Justine*, mentre gli altri sembrano piuttosto comporre un *mélange* o puzzle sadiano: diversi frammenti estratti dai romanzi (circostanze, nomi, percorsi...) vengono incollati insieme per fabbricare non tanto una narrazione, ma un collage visivo di spunti narrativi. L'idea di puzzle svela la maniera, contraddittoria o nel migliore dei casi enigmatica, con cui Franco incastra storie che stanno insieme in modo spesso forzato, senza che un elemento della trama (in Franco non è sempre opportuno parlare di "sceneggiatura") dia seguito all'altro, a beneficio di una composizione modulare e contingente.

Si può quindi parlare di scosse e assestamenti sadiani nel cinema di Franco. Il regista iberico continua a tornare sugli stessi temi e sugli stessi personaggi attraverso variazioni, ritorni di fiamma, approfondimenti, rimontaggi, ripassi... Le tecniche tipicamente sadiane della saturazione e della variazione vengono sfruttate in modo intensivo a livello commerciale, senza tuttavia che questa urgenza

produttiva annulli un'ansia di ripetizione che risponde anche a una ferma volontà artistica.

Franco è inoltre, come già accennato, l'unico regista che asseconda Sade nella sua natura di “scrittore di viaggio”. Gli spostamenti dei personaggi sono spesso funzionali alla volontà del regista di movimentare la trama, collegare elementi non omogenei, cambiare un ritmo o anche incollare pezzi di storia (o persino di film) che hanno scarsi o inesistenti legami gli uni con gli altri. D'altra parte il modo in cui Franco utilizza l'elemento del viaggio corrisponde in modo abbastanza fedele al principio sadiano del “viaggiare per rinchiudersi” individuato da Barthes, dove lo spostamento svolge la funzione di mostrare l'uniformità della diffusione geografica del male e la vanità degli sforzi di ogni ordine legislativo e poliziesco che si propone di reprimere il crimine. Il picaresco *De Sade's Justine*, ad esempio, rispetta la consegna sadiana: l'eroina è costretta a scappare da luogo chiuso a luogo chiuso, con la fuga attraverso i boschi che funge da *entr'acte*. Anche *Eugénie* è un film dove gli spostamenti si susseguono. Si viaggia in automobile o in aereo dalla casa della coppia incestuosa, collocata fuori Berlino, al centro città (viene sfruttato in particolare il riconoscibile spazio della *Gedachtniskirche* a Berlino Ovest), a Parigi, dove il padre viene invitato a una conferenza, a Bruxelles, dove la coppia si reca con lo scopo preciso di uccidere.

La peculiarità di Franco è inoltre quella di collocare spesso l'azione in luoghi soleggiati, apparentemente inadatti ad ambientare le vicende notturne uscite dalla penna di Sade. In quasi tutti gli altri film del palinsesto sadiano il racconto si colloca infatti in una dimensione incerta tra l'onirico e il turistico. La *location* sembra ribadire l'onnipresenza della relazione tra *eros* e *thanatos*, che non ha certo bisogno di un ambiente gotico per manifestarsi. La collocazione dell'azione sul bordo del mare, in una villa con piscina e/o spiaggia privata e il carattere propriamente vacanziero delle storie fanno inoltre sorgere il dubbio che la ricerca dell'avventura, della conquista sessuale o del gesto sadico siano il prodotto dell'ozio e del tedio.

Si assiste poi regolarmente, nei film che trovano ispirazione nella *Filosofia nel boudoir*, a uno spostamento verso uno spazio, generalmente un'isola, che consente ai libertini di svolgere i propri riti indisturbati. Viene così assecondata alla lettera

la logica dell'*isolisme* che è alla base del ragionamento spaziale – geografico e architettonico – che regola l'azione dei personaggi nei testi di Sade, anche se non ne viene enfatizzata la componente ideologica e non viene posto l'accento sull'elemento dell'autarchia.

Ribadendo la difficoltà ad analizzare i film di Franco come opere singole – ognuna di esse compone un mosaico in cui un tassello entra in dialogo con altri, prossimi o lontani – ci sembra dunque di dover ragionare sul palinsesto sadiano costruito da Franco tagliandolo lungo la vena dei quattro filoni che abbiamo voluto individuare: *Justine*, *Eugénie*, *La filosofia nel boudoir*, *La filosofia nel boudoir con Bressac*, *Bressac*.

8.2.2. Justine

Mettendo in scena la parabola di *Justine*, e specularmente quella della sorella *Juliette*, Jesús Franco si appropriava del tropo sadiano che racconta la sfortuna di una ragazza virtuosa contrapposta alla prosperità di una donna che si abbandona al vizio. Del lungo o lunghissimo (ne esistono tre versioni) romanzo sadiano, *Marquis De Sade's Justine* (1969) ritaglia alcuni episodi e alcuni spazi. *Justine*, cacciata dal collegio, trova ospitalità presso alcuni debosciati. Costretta alla fuga nei boschi da una denuncia, viene ripresa e arrestata. Coglie l'opportunità di evadere dalla prigione insieme a una banda di criminali, ma appena può si allontana da loro per raggiungere una casa isolata dove trova una pace apparente presso un pittore. Inseguita dalle guardie, è nuovamente costretta alla fuga. Si rifugia in un monastero abitato da monaci degenerati. Di lì scappa ancora attraverso i boschi, per essere ritrovata e condotta in catene in città. Il parallelo percorso di *Juliette* è più stanziale: la si vede nel collegio, in un bordello, lungo un fiume ai bordi del quale assassina l'amica-rivale, in carrozza e infine in città, dove si ricongiunge con *Justine*.

È *Justine* a proporsi dunque come il personaggio che viaggia. In perenne fuga dal male che la perseguita, la sorella buona è costretta a viaggiare. I suoi diversi passaggi attraverso il bosco, semi-nuda e sfinita, mostrano il carattere costrittivo dello spostamento. Ogni idea di felicità è ricondotta alla stasi che *Justine* incontra

nella villa del pittore presso il quale viene per un breve periodo ospitata e infine nella soluzione del film, che vede, in spregio alla morale che Sade si propone di trarre dalla vicenda, una Justine accasata e finalmente felice.

Sulla riuscita cinematografica di *Marquis De Sade's Justine* i pareri sono in genere negativi. Stéphan Du Mesnildot (2004, p. 30) parla di carnevalizzazione del romanzo sadiano, Ferran Herranz (2010, p. 30) di un Sade “decaffeinato”. L'atteggiamento parodico e in parte iconoclasta con cui Franco tratta il suo autore preferito è sicuramente volontario. Franco testimonia di esser stato costretto a “modificare tutta la la storia e convertirla in una specie di Walt Disney” (cit. in Aguilar, 2011, p. 143) da una serie di circostanze produttive, in particolare dall'imposizione dell'attrice protagonista.

Sull'esito del film pesa infatti, secondo il regista iberico e la *fancritic* franchiana praticamente all'unanimità, la scelta di assegnare a Romina Power il ruolo di Justine. Considerata la componente masochistica del personaggio, così spesso sottolineata da diversi interpreti di Sade, ci sembra invece che la recitazione dell'attrice italo-americana, sicuramente piatta e farraginoso, si adatti perfettamente ai tratti essenziali del carattere di Justine per come emergono dalle opere di Sade.

Nei romanzi Justine finisce per diventare insopportabile al lettore per motivo dell'ostinazione e della stupidità con cui va incontro alle sue sventure. Incapace di valutare con un minimo di ragionevolezza le conseguenze delle proprie azioni e le intenzioni dell'interlocutore, la candida vergine rimane per tutta la narrazione in balia della propria ottusità, che la porta a ripetere, *ad libitum*, gli stessi identici errori. Come afferma Angela Carter (1979, pp. 51-52), la virtù di Justine è egocentrica come il vizio dei libertini e rappresenta in modo altrettanto tragico la deriva possibile dell'individualismo borghese. In questo senso l'interpretazione puerile, ingenua e “odiosa” di Romina Power cattura, al di là di ogni talento attoriale, questo stesso spirito. L'inadeguatezza alla parte ne dimostra paradossalmente la sintonia con il carattere sadiano. La sua giovinezza e la (almeno apparente) innocenza violata da un film dalle decise componenti sadico-erotiche fornisce una conferma agli errori di valutazione attribuiti al personaggio:

decidendo di recitare in quel film Romina Power va in cerca della propria sfortuna, realizzando un classico errore *à la Justine*.

Il film contiene però un'interpretazione particolarmente degna di nota del personaggio di Sade da parte di Klaus Kinski. Pur avendo, per ragioni principalmente produttive, a disposizione un minutaggio ridotto, Kinski è capace di infondere dignità a tutto il film, riuscendo a mostrare come si sprigiona, letteralmente, la potenza di un Sade costretto in cella. Il Sade incarcerato, come dimostrano le sua biografia e le sue lettere, è infatti un Sade che si scatena: “Avete immaginato di produrre dei buoni risultati, non ne dubito, riducendomi a un'astinenza atroce riguardo il peccato della carne. Bene, vi sbagliavate: avete riscaldato la mia testa, mi avete fatto formare dei fantasmi che bisognerà che io realizzi. [...] Quando si fa bollire troppo la pentola, sapete bene che finisce per spandere”⁹. Kinski rappresenta perfettamente quest'uomo in rivolta, perseguitato dai fantasmi che abitano la sua immaginazione.

Il personaggio del Marchese serve inoltre a Franco per inserire un elemento dubitativo nel lieto fine che vede le due sorelle felicemente accasate. Le ultime inquadrature ci mostrano, come nell'incipit, Sade/Kinski nella sua cella. Dopo le immagini che ci hanno mostrato una Justine serena tra le braccia del suo (disneyano) principe azzurro, vediamo Kinski che cancella con un tratto di penna quel finale, decretandone così la natura posticcia.

Altro motivo di interesse è costituito dal piccolo cameo che Jess Franco sceglie di interpretare. Il regista ritaglia per se stesso il ruolo di un banditore che costringe Justine ad esibirsi nuda, come fenomeno da baraccone. Molti dei ruoli interpretati da Franco all'interno del suo cinema assumono, come in questo caso, una connotazione meta-cinematografica evidente. Il regista è il sadico che obbliga una ragazza indifesa a spogliarsi, ai fini del godimento di un pubblico volgare che si colloca manifestamente nella posizione del voyeur.

I fantasmatici corpi nudi che si fanno beffe delle sbarre delle prigioni sembrano perseguitare Sade / Kinski: lo scrittore, tormentato dalle sue creature, è costretto a trovar loro uno spazio di esistenza, proprio come l'acqua sul fuoco non può

⁹ *Correspondances du Marquis De Sade et de ses proches enrichies de documents notes et commentaires*, vol. XVIII, *Sade au donjon de Vincennes*, a cura di Alice M. Laborde, Genève, Slatikine, 2007, p. 117.

scegliere di non bollire. In contrapposizione a questa necessità, il ruolo che Franco assume è quello di una persona che, evocando i medesimi corpi, li sfrutta a fini di lucro, facendo commercio delle fantasie proprie e altrui (di Sade). È di *exploitation* che si parla: Franco, mostrandosi come un volgare individuo che vende un corpo nudo a un pubblico beota, prende atto della propria speculazione. Il regista e il perverso sfruttatore diventano una figura sola, il regista-sfruttatore. Sia per il personaggio di Sade che per quello interpretato da Franco viene enfatizzata la dimensione carnale del gesto di creazione. La differenza tra i due approcci rimane tuttavia profonda: nel caso di Sade le ossessioni sessuali visitano un prigioniero che le subisce passivamente, che si aggrappa ad esse come unico modo per sfuggire alla detenzione; Franco va invece attivamente e liberamente in cerca di ossessioni equivalenti per venderle con cinismo al mercato della carne. È questa indubbia auto-consapevolezza a rendere sincero il lavoro di Franco e onesto l'omaggio rivolto alla figura di Sade.

8.2.3. Eugénie de Franval

“Voglio girare il film perfetto. Niente trama. Solo vittime” (Albert De Franval in Eugénie).

Eugénie (1970) è un film basato, come dicono i titoli di testa, su un “racconto del Marchese De Sade”. Si tratta di *Eugénie De Franval*, tra le migliori novelle di Sade, dai contenuti sadiani ma non pornografici, raccolta ne *I crimini dell'amore*. Una relazione incestuosa tra padre e figlia costituisce sia nel racconto sia nel film il centro della storia. In Sade gioca un ruolo fondamentale la figura della madre: il suo assassinio per mano della figlia conclude l'educazione alla perversione e al libertinaggio predisposta dal padre. Nel film di Franco la madre non compare: viene uccisa dal marito due giorni dopo la nascita della figlia (o figliastra: su questo la sceneggiatura si pronuncia diversamente in due momenti del dialogo). La trama segue le avventure criminali del padre – uno scrittore di successo, studioso di erotismo “e di scienze ad esso collegate” – e della figlia al suo seguito.

I titoli di testa di *Eugénie* mostrano due ragazze. Una di loro, vestita di nero e con i capelli scuri, gioca a spogliare l'altra, bionda e vestita di bianco. I corpi di entrambe sono pallidi, le curve delicate. La fotografia assume toni acquarello, la macchina da presa si muove libera e morbida. Le immagini si dispiegano sopra la musica di Bruno Nicolai, che conferisce al tessuto visivo una connotazione edenica e onirica. Dopo quaranta secondi uno stacco fornisce gli strumenti per interpretare correttamente la sequenza. Vediamo un uomo in una saletta, in controluce, mal illuminato dal fascio bluastro proveniente da un proiettore. La pellicola vista sinora riproduceva un tragico *home movie*. A reggere la cinepresa è Albert De Franval, e quelle che vediamo sullo schermo sono sua figlia Eugénie, capelli scuri e abito nero, e una delle vittime che essi amano filmare nel momento della morte. Un cambio di operatore porterà Eugénie dietro la cinepresa e suo padre in scena, a strangolare una vittima che aveva appena sorriso in camera e salutato la nuova operatrice.

L'unico spettatore in sala è Attila Tanner, uno scrittore da tempo sulle tracce della coppia, personaggio interpretato dal regista stesso. Jesús Franco si accende un sigaro. Nel secondo stacco che intervalla le sequenze proiettate sullo schermo, Franco / Tanner abbassa gli occhiali per guardare al sopra di essi in direzione dello schermo. È un gesto fatuo e pleonastico che serve a rivelare una volontà di “vedere meglio”, di “vedere di più”, con i propri occhi, togliendo di mezzo il filtro ottico delle lenti. Il regista assume la posizione del voyeur. Anche stavolta dunque Franco sceglie di interpretare un personaggio che rivela la posizione in cui si pone come regista e dove, per il meccanismo dell'identificazione primaria, finisce per essere collocato anche lo stesso spettatore di *Eugénie*, film vietato ai minori destinato alle sale di quartiere.

Sullo schermo, dentro lo spettacolo, c'è allo stesso tempo qualcuno che guarda e qualcuno che è guardato. Inizialmente il padre riprende (guarda) e la figlia gioca; poi Eugénie riprende e Albert passa all'atto violento, mentre la musica zuccherosa di Bruno Nicolai scorre senza soluzione di continuità. “Abissi di una reciproca passione”, Eugénie e Albert si inventano l'uno con l'altra “come due specchi che si riflettono all'infinito” (Du Mesnildot, 2004, p. 45). La vittima non ha diritto di guardare ma solo il compito pericolosissimo di essere guardata.

La volontà di Albert – così afferma in un passaggio del dialogo – di “fare un film degli ultimi istanti”, di “filmare tutto”, restituisce la sua volontà di immobilizzare l'oggetto del desiderio per il tramite dello sguardo e della rappresentazione artistica. Lo sguardo sulla violenza subisce così una *mise en abyme*: lo spettatore degli anni Settanta vede, proiettato in un cinema di periferia, un film dove un uomo (Tanner / Franco) guarda sullo schermo di una piccola sala privata una ragazza (Eugénie) che osserva e riprende l'omicidio compiuto dal padre.

Nel corso di tutto il film, che ripercorre in flashback le vicende della coppia incestuosa, il personaggio di Franco assume il ruolo di osservatore: segue i De Franval nei loro spostamenti segreti, manifesta la sua presenza inattesa... Quando la coppia sbarca a Bruxelles per portare a termine il primo omicidio, la macchina da presa, da dentro un'automobile, assume la posizione soggettiva di Tanner / Franco, colui che sa e spia di nascosto. L'onniscienza del regista/narratore si sposa con l'onnipresenza del personaggio. In un momento di dialogo, Tanner avvisa la coppia: “D'ora in poi avrete in me un vigilante osservatore su quello che farete. Per me sarà molto interessante scoprirlo. Uno scrittore ha sempre bisogno di abbeverarsi a delle fonti. Ha bisogno di ricreare dei personaggi sorprendenti ma veridici”. Parlando con la figlia, Albert sostiene che Tanner è un maniaco. Eugénie replica sostenendo che è “uno spirito superiore molto raffinato. Ci somiglia, ci capisce” – una conclusione che sembra scritta per essere riferita al ruolo di Franco come regista.

Il cinema di Franco ingloba e non nasconde citazioni dai grandi cineasti e riferimenti a volte spicci alle mode del tempo. *Eugénie* richiama certamente *L'occhio che uccide* (Michael Powell, 1960) e contiene dei riferimenti a *Lolita* (Stanley Kubrick, 1962). L'immagine iconica del film, ripetuta in continuazione, mostra la protagonista Soledad Miranda che si raccoglie e abbraccia le ginocchia, con un fare indeciso tra il sexy e l'infantile. Le Eugénie di Franco (anche, come vedremo, l'Eugénie de *La filosofia nel boudoir*) sono quasi sempre caratterizzate da tratti pre-adolescenziali, in particolare nel decoro delle loro camere da letto, popolate di bambole e orsacchiotti.

Nella prima parte del film, da dietro la soglia della cameretta, vediamo Albert De Franval che scruta il corpo nudo e provocante della figlia distesa sul letto

attraverso la porta socchiusa. In questo contesto familiare particolarmente morboso viene mostrata l'indecisione tra il dovere di non guardare e la tentazione troppo forte di guardare tipica del voyeur, il cui sguardo illegittimo deve sempre sfidare la paura di essere riconosciuto in quanto tale dall'oggetto della visione. Il padre si ferma per qualche secondo a sbirciare, poi se ne va sbattendo la porta, vera e propria soglia che divide la responsabilità del mantenimento dei valori sociali dalla provocazione sessuale.

Nel cinema di Jess Franco assistiamo a diversi momenti in cui si entra nel campo dell'incesto, il tabù universale la cui violazione, secondo antropologia e psicoanalisi, impedisce ogni possibilità di costituzione del vivere sociale, ogni passaggio dalla natura alla cultura. Come nota Du Mesnildot (2004, p. 40), già in *Gritos en la noche* (1961), dove il dottor Orloff è uno scienziato che cerca un viso nuovo per la figlia sfigurata, si allude a una relazione incestuosa. Il vetro protettivo sotto il quale è collocata la fanciulla rappresenta, banalmente come la porta in *Eugénie*, una frontiera invisibile da non superare. La proibizione, il vetro, è inserita nel cuore stesso del fantasma, l'immagine incestuosa della figlia¹⁰.

Il modo in cui in *Eugénie* viene messa in atto la pianificazione del primo omicidio rivela ulteriormente tale componente fantasmatica. La coppia si fa notare a Parigi fra il pubblico di un cabaret denominato "Tabù". Dopo uno sguardo d'intesa, i De Franval escono dallo spettacolo cui stavano assistendo. Si cambiano di abito,

10 Il fantasma si caratterizza qui precisamente in senso lacaniano, come "forma cui si appoggia il desiderio del soggetto" (Lacan, 1986, p. 117). Quella di "fantasma" costituisce una "nozione singolare e alquanto oscura che Lacan introduce per descrivere la natura più profonda del desiderio umano, e cioè quel suo essere 'desiderio di nulla' che presto si rovescia in un 'nulla di desiderio', quel nulla in cui la parola scava la sua dimora e in cui il soggetto fa esperienza della sua propria mancanza a essere. Seppur mutuata da Freud, la nozione di fantasma resta in Lacan qualcosa di assolutamente originale. Correlativa della nozione di mancanza, essa appare come quell'intangibile supporto su cui [il] soggetto tiene in piedi le fila del proprio discorso rispetto all'indicibilità come 'condizione assoluta' del desiderio. Essa dà, per così dire, figura alla Cosa, le dà una struttura narrativa, una scena in cui possa apparire come oggetto perduto. Nel fantasma noi vediamo allestita la messa in scena del venir meno del soggetto di fronte al mancare della Cosa, quella sorta di estrema quanto inconscia riparazione simbolico-immaginaria a un cedimento strutturale avvenuto a livello ontologico [...]. Il fantasma è così al contempo un'illusione ma anche l'estrema risposta al venire a mancare della Cosa come fondamento dell'essere del soggetto" (Ciappa, 2007, pp. 7-8). Particolarmente rilevante è "il suo aspetto scenico, la sua natura pressoché letteraria in cui il soggetto si ritrova come osservatore e autore al contempo di quello che può a tutti gli effetti essere definita la narrazione della sua mancanza. Il fantasma è infatti, in ultima istanza, una frase. A livello linguistico, simbolico, si presenta come una proposizione. A livello immaginario, esso è una scena e si presenta in maniera statica, ricorsiva, quasi raggelata in un singolo istante vieppiù ripetuto" (pp. 8-9).

vestendosi di rosso sgargiante. Prendono un aereo per Bruxelles, dove uccidono una modella che si fa fotografare nuda per soldi. Fanno in tempo, dopo essersi cambiati, a tornare al cabaret, dove assistono alla fine dello spettacolo. La proiezione sulla scena del cabaret sembra aprire la possibilità di guadagnare l'accesso al territorio del fantasma. L'ingresso nel "Tabù" (ovviamente, dell'incesto) permette loro di uccidere sadicamente una sconosciuta¹¹.

Il secondo omicidio mostrato nel dettaglio è quello di un'autostoppista hippy che scambia i De Franval per una coppia di freschi sposi. I due la introducono nella loro residenza e nel dopocena le propongono un gioco erotico. Eugénie inscena uno spogliarello. Quando tocca all'autostoppista recitare la sua parte, stendendosi su un divano e fingendosi morta, Albert la uccide soffocandola con un fazzoletto bagnato.

Per entrambi gli omicidi la messa in scena svolge una parte fondamentale nel gioco di morte. Il primo assassinio elabora i seguenti passaggi: entrata nello spettacolo (il cabaret), assunzione della maschera (il travestimento), omicidio, ritorno allo spettacolo. La circolarità del processo si può complicare se si considera che la stessa uccisione della modella avviene in un contesto spettacolare, quello di una posa fotografica. La cornice del teatro "Tabù" che contiene l'omicidio racchiude dunque a sua volta un'altra cornice spettacolare, quella dell'esibizione del corpo della modella allo sguardo dei fotografi a pagamento: ancora un *abyme*. La modella di Bruxelles, inoltre, viene attirata nella trappola mortale quando le viene chiesto di posare per delle fotografie a sfondo sadico. La donna recupera delle catene e si dipinge sul corpo delle ferite con una vernice rossa. L'ingresso che si procura nel fantasma di Albert e Eugénie le costerà la vita.

Il secondo assassinio è costruito invece sulla sequenza: assunzione di una maschera (i De Franval fingono di essere una coppia di sposi) – spettacolo (il piccolo gioco erotico inscenato in casa), omicidio. Anche stavolta l'ingresso

¹¹ Un meccanismo equivalente si mette in moto in *Vampyros lesbos* (1970), dove si assiste, sul palco di uno spettacolo erotico, a uno scambio di abiti tra una performer e un manichino (in realtà una donna in carne e ossa che, solleticata dall'attrice, "prenderà vita"). La scena teatrale si propone come uno spazio transizionale che contiene un oggetto su cui la spettatrice in sala, Linda, può proiettare il suo fantasma saffico: "Il manichino designa un posto vacante, riservato a Linda, all'interno del fantasma. [...] Si potrebbe considerare lo spettacolo come l'avvenimento concreto che dà il via al movimento del fantasma" (Du Mesnildot, 2004, p. 23).

dell'ingenua autostoppista nel territorio del fantasma, la sua simulazione della posizione della “morta” che resiste indifferente al solletico di Eugénie finirà per trasformarla nell'oggetto stesso della sua recitazione.

Appare qui calzante un richiamo alle considerazioni di Barthes (1971, p. 142) sulla funzione del *tableau* in Sade e all'associazione dello spettatore allo spettacolo non per proiezione ma per intrusione:

Davanti al *tableau vivant* – e il *tableau vivant* è appunto qualcosa davanti a cui mi colloco – c'è per definizione, per finalità stessa del genere, uno spettatore, un feticista, un perverso (Sade, il narratore, un personaggio, il lettore, non ha importanza). Per converso, nella scena in movimento, questo soggetto, abbandonando la sua poltrona, la sua galleria, la sua platea, varca la ribalta, entra nello schermo, s'incorpora al tempo, alle variazioni e alle rotture dell'atto lubrico, in una parola alla sua esecuzione: c'è passaggio dalla rappresentazione al lavoro.

All'omicidio dell'autostoppista segue una serie di lamentazioni eccitate, di tipo orgasmico, da parte di Eugénie, che non può che gettarsi tra le braccia del padre. La (buñueliana) “estasi del delitto” conduce al primo vero rapporto sessuale incestuoso.

8.2.4. La filosofia nel boudoir

Jesús Franco (cit. in Herranz, 2010, p. 87) descrive *La filosofia nel boudoir* come “una storia atroce, scritta con una mentalità 'sadiana', per così dire, troppo esplicita per essere girata nel modo in cui è scritta”. È l'ennesima conferma, per bocca di un regista pur privo di ogni pudore o ritrosia, di come la parola di Sade sfidi i limiti del rappresentabile. Nei film che trae dal libro Franco si limita dunque a cogliere, della trama, gli spunti che gli interessano: la corruzione/iniziazione di una minorenne e il sadismo, ovvero “il contenuto grossolano (volgare) del testo sadiano” (Barthes, 1971, p. 157); e a condirli con alcuni elementi contenutistici tipici del suo cinema: la presenza di un servitore/osservatore (spesso suonatore di chitarra classica) e/o di una

schiava/serva; il voyeurismo; l'ambientazione marina o in una casa sul mare; la confusione tra sogno e realtà.

Eugenie... The Story of her Journey into Perversion (1969) è, degli “adattamenti” franchiani, quello che ha rapporti più stretti con *La filosofia nel boudoir* e l'unico che mostra la figura della madre, sicuramente l'elemento simbolico più importante all'interno del racconto sadiano. Il padre di Eugenie, sedotto dalla sua amante, Madame De Saint Ange, concede alla figlia di andare per qualche giorno con lei su di un'isola. Il luogo si rivela il punto di ritrovo di un gruppo di sadici/sadiani (tra cui il fratello di Saint Ange, Mirvel) che la drogano e commettono su Eugenie ogni violenza. Il tema del viaggio (nella perversione, suggerisce il titolo) si manifesta qui come uno spostamento, un piccolo scarto geografico che consente al libertino di creare attorno a sé un micro-universo che gli rassomiglia.

Nel film Sade viene citato direttamente dai libertini, che lo leggono a voce alta per istruire Eugenie. Un dialogo tra la ragazza e Mirvel recita:

Mirvel: – Oh, il Marchese De Sade. Bello. Mia sorella è una grande lettrice. L'hai letto?

Eugenie: – No, se mi avessero trovato con quel libro in convento mi avrebbero espulsa.

Mirvel: – Nessuna biblioteca è completa senza le opere del Marchese.

Eugenie: – Non penso che mia madre sarebbe d'accordo.

Mirvel: – Così tanta verità... È un grande fraintendimento. Per le anime inesperte è miglior passaporto per la vita.

Le grandi digressioni sadiane, nonostante le buone intenzioni di Mirvel, vengono proposte da Franco come semplici pillole di depravazione. Nei film che trae da *La filosofia nel boudoir* il regista spagnolo non sa concedere spazio alle dissertazioni e alla componente ideologica del romanzo, fondamentali all'interno di un'opera costruita in forma di sette dialoghi e occupata per circa un quarto della sua estensione da un manifesto rivoluzionario, *Francesi, ancora uno sforzo se volete essere repubblicani*. Se nel romanzo è proprio l'ideologia a convincere Eugenie ad abbandonare ogni scrupolo morale per prendere parte all'orgia, nel film essa viene sostituita dalla droga, unico modo per far superare alla ragazza le barriere costruite dalla sua educazione. Nel corso delle orge Eugenie appare inebetita, intellettualmente assente. Il carattere perlocutorio che Sade attribuisce alla parola,

il procedimento cui Sade indirizza tutta la sua scrittura – come Eugénie viene convinta dalla *filosofia* dei suoi ospiti, così Sade si propone di fare con i suoi lettori – risulta quindi perduto. Una volta saltato questo passaggio fondamentale, a Franco non resta che trasformare Eugénie de Mistival – che nel romanzo finisce, con quella che è probabilmente l'icona di tutto l'*opus* sadiano, per cucire la vagina di sua madre – in un'ennesima Justine, vittima della sua stessa innocenza.

Cocktail spécial (1978), variazione hard-core che parte dalla stessa trama, vede invece un'Eugénie che si lascia completamente convincere non dal messaggio ideologico, quasi assente, ma dall'estasi sensoriale procuratale dalla coppia di fratelli e dal loro *entourage*. All'interno dell'ultima sequenza di questa pellicola si assiste a un'orgia in maschera nel corso della quale i convenuti si accoppiano con persone che non riconoscono¹². Il padre di Eugénie, arrivato in quel momento in visita, viene convinto dalla padrona di casa ad unirsi al gruppo e spinto tra le braccia della figlia, che gli pratica una *fellatio*. Quando uno dei partecipanti ordina a tutti di togliersi la maschera avviene il reciproco riconoscimento. Senza manifestare imbarazzo, i due continuano la pratica, fino al *cum shot* finale.

Ciò che ci sembra interessante di questa scena è, di nuovo, il passaggio attraverso la maschera. Il fantasma di padre e figlia ha il coraggio di prendere forma soltanto nella misura in cui riesce a camuffarsi sotto una copertura finzionale. Lo svelamento del loro desiderio più profondo deve passare attraverso una recita e una dissimulazione. È per il fatto di aver indossato una maschera che padre e figlia possono togliersela.

Nel corso del film assistiamo a tre momenti di relazione tra Eugénie e il padre: il primo li vede, smascherati, nella loro casa e quotidianità; il secondo mascherati nel corso dell'orgia; il terzo sempre all'interno dell'orgia, ma stavolta smascherati. Lo smascheramento che consente a padre e figlia di riconoscersi non li riporta tuttavia alla loro condizione originale: la caduta della maschera ha portato con sé anche la capitolazione delle convenzioni morali e sociali. Il punto in cui si incontrano non è più quello di partenza. Le facce senza maschera del primo e del terzo momento mostrano volti diversi. Il travestimento era necessario per consentire alla relazione il salto all'interno dello spazio del fantasma. La vera

¹² La scena risulta tagliata in alcune versioni del film, v. Curti e Cesari, 2007b, p. 33. La versione da noi visionata è quella tedesca.

maschera era evidentemente quella indossata nel primo momento della loro relazione quando l'equilibrio domestico li obbligava ad assumere un ruolo fittizio. Una formulazione di Slavoj Žižek (2001, p. 152) fornisce un commento che si può applicare in modo convincente a questo passaggio:

l'identità sociale, la persona che presumiamo di essere negli scambi intersoggettivi, è già una “maschera”, implica già la repressione degli impulsi inammissibili ed è per l'appunto nelle condizioni del “semplice gioco”, quando le norme che regolano gli scambi “veri” sono temporaneamente sospese, che ci permettiamo di esibire quegli atteggiamenti repressi. Si pensi allo stereotipo del nerd che, giocando in rete, adotta l'identità dell'assassino sadico e del seduttore irresistibile. È troppo facile dire che tale identità è solo un'aggiunta immaginaria, una fuga temporanea dalle frustrazioni della vita reale. Il punto è invece un altro: sapendo che il gioco interattivo è “solo un gioco”, può “mostrare il suo vero sé”, fare cose che mai farebbe nelle interazioni della vita reale. La *verità* su di sé si articola sotto l'apparenza della *finzione*.

8.2.5. La filosofia nel boudoir con Bressac

Il filone “Bressac” prende spunto essenzialmente da un episodio presente in tutte e tre le *Justine* (sviluppato nel modo più approfondito nel capitolo V de *La nuova Justine*) in cui Monsieur (De) Bressac (conte ne *Le sventure della virtù*, marchese in *Justine*), un giovane omosessuale debosciato, vuole sbarazzarsi della zia (in *Justine*) o della madre (ne *Le sventure della virtù* e *La nuova Justine*) per potersi godere da solo il patrimonio di famiglia. A questo fine chiede la complicità di Justine, assunta come cameriera, che dovrebbe prestarsi secondo i piani del giovane ad avvelenare Madame De Bressac. Justine rifiuta ma Bressac riesce comunque nel suo progetto. La relazione tra Justine e Bressac è complicata da un amore – piuttosto inspiegabile, non ricambiato – provato dalla ragazza nei confronti del giovane assassino.

Sull'episodio, già illustrato da Jess Franco in *De Sade's Justine*, il regista iberico torna diverse altre volte, scrivendo, cancellando e riscrivendo il suo palinsesto sadiano. Visti da Franco i Bressac diventano marito e moglie. L'azione viene generalmente collocata in una villa sul mare.

In *Plaisir à trois* (1973)¹³ una donna, Martine Bressac, viene dimessa dall'ospedale psichiatrico in cui era ricoverata. Il medico le raccomanda calma, equilibrio, continenza, castità, nessun eccesso, per evitare ricadute più gravi. A casa la attendono una serva e un giardiniere gobbo, un “semplice di spirito”.

In tutti i film del filone, i servitori (muti, ciechi, deformati...) svolgono il ruolo che nella *Filosofia nel boudoir* spetta a Augustin, che però è presentato da Sade come un giardiniere “franco quanto fresco” (p. 120), dalla “figura deliziosa” (p. 119), dotato di un'incredibile potenza sessuale. Quando si tratta di parlare di filosofia, prima della lettura da parte di Dolmancé del pamphlet *Francesi, ancora uno sforzo se volete essere repubblicani*, Augustin viene invitato a ritirarsi: “Esci, Augustin, non son cose per te, ma non allontanarti. Suoneremo quando occorrerà che tu ritorni” (p. 153). In Sade l'innocenza di spirito non è incompatibile con la partecipazione all'atto sessuale. Augustin mantiene la sua semplicità pur intervenendo alle orge. A corrompere veramente è infatti la filosofia, da cui non a caso Augustin è escluso.

In Franco gli pseudo-Augustin sono osservatori ingenui, che non prendono parte alla violenza e nemmeno (salvo eccezioni, come nell'esplicito *Cocktail spécial*) al sesso orgiastico. Per salvarsi dal male occorre evitare di partecipare all'eros, che assume quasi sempre la forma di perversione. Sessualità e malvagità vengono accomunati, così che l'unico modo per sfuggire alla seconda è non cedere alla prima. Nelle storie ispirate all'episodio dei Bressac il sesso è doppiamente pericoloso: fa male sia, per prescrizione medica, alla salute psichica dei personaggi che per le sue caratteristiche sadiche.

Martine e il marito Charles condividono un segreto: sequestrano, uccidono e tassidermizzano delle vittime che conservano in un sotterraneo, un cosiddetto “museo” che custodisce le donne uccise – in catene, sanguinanti, con i segni della frusta (che rimane il significante sadico per eccellenza). La prima vittima che Martine presceglie è ancora una volta una modella, che posa per un ritratto (e quindi entra nel campo della visione e della messa in scena) prima di essere trucidata.

¹³ I titoli di testa non menzionano Sade ma parlano di “sceneggiatura e adattamento” di Jesus Franco Manera. La versione da noi visionata è quella francese.

Su questa trama genericamente sadica si inserisce il tema principale della *Filosofia nel boudoir*, ovvero quello della corruzione di una minorenne. Charles, attraverso un proiettore di diapositive, mostra a Martine la loro prossima vittima, Cécile, ventunenne figlia di un diplomatico, ancora vergine. L'ingresso nel campo della visione (la diaproiezione) è anche qui la premessa a un'entrata nello spazio della violenza. La pulsione scopica e l'azione sadica si sovrappongono. Charles comunica di aver preso in affitto la casa di fronte a quella del diplomatico, che gode di una “vista impressionante sulla camera di questa giovane”, da dove ha scattato le foto “al teleobiettivo”. In chiusura alla scena, la luce del diaproiettore colpisce direttamente la macchina da presa, con un effetto di abbagliamento per lo spettatore. L'energia prodotta dal richiamo del voyeurismo illumina e acceca il pubblico che sta guardando il film, partecipe della stessa attrazione che eccita i Bressac.

Marito e moglie si trasferiscono nell'appartamento di fronte alla casa del diplomatico. Il loro voyeurismo, corredato da un binocolo, trova la sua (finta)¹⁴ coppia nell'esibizionismo di Cécile, che si masturba con le finestre aperte. Infiammati dalla visione, scambiandosi più volte il binocolo, i Bressac iniziano a toccarsi sensualmente tra loro. Muta testimone all'interno della stanza, la loro serva Adèle, che guarda delle persone che guardano, rappresenta una presenza diegetica che svela ancora una volta la condizione dello spettatore.

Il riferimento a *La finestra sul cortile* (Alfred Hitchcock, 1954) (e di conseguenza, come sottolinea l'ampia letteratura sul film, alla stessa condizione di spettatore cinematografico) è in *Plaisir à trois* più esplicito che mai. Alcuni brani di un successivo dialogo tra i due coniugi, con la loro insistenza sulla dimensione dello spettacolo, si possono persino leggere come una potenziale autodifesa, da svolgersi nell'ambito familiare, da parte di un frequentatore delle sale a luci rosse cui il film di Franco era destinato:

14 Nella loro formulazione più pura, voyeurismo ed esibizionismo non sono passioni complementari. Essi costituiscono una finta coppia come quella formata da sadismo/masochismo: il voyeur ama sbirciare di nascosto, senza essere riconosciuto come soggetto che guarda ma correndone il rischio (un “vero” voyeur non trova particolarmente eccitante guardare una donna che si spoglia a suo beneficio); e l'esibizionista trova il suo piacere se riesce a mostrarsi a un soggetto non complice: “Tra il voyeurismo e l'esibizionismo esistono tutte le forme di transizione; poiché, tuttavia, il desiderio del partner deve essere costretto, si comprende che il voyeur non cerca un partner esibizionista e, allo stesso modo, l'esibizionista non cerca un voyeur” (Valas, 1985, p. 17).

Charles: – C'è da dire che questo spettacolo non mi dispiace.

Martine: – Ti ha dato ispirazione ieri.

Charles: – Non ne eri scontenta.

I Bressac, con lo scopo di aggiungere una statua al loro museo, riescono a convincere il padre di Cécile ad affidar loro la figlia durante un suo viaggio di lavoro. Da questo momento in avanti viene mostrata una situazione di “voyeurismo collettivo” (Zimmer, 2010, p. 144): il giardiniere, lo spirito semplice, non può trattenersi dallo spiare dalla finestra Martine e Cécile che fanno il bagno nella stessa vasca. Viene scacciato da Charles, che lo sostituisce nella posizione del voyeur. Un gioco lesbico tra Cécile e Adèle vede Charles, a cui subito si aggiunge Martine, sbirciare da dietro una porta... Altri “spettacoli” vengono messi in scena quando viene proposto un gioco di società, che prevede uno strip-tease per Martine, la simulazione di un atto sessuale con un manichino (dalle fattezze femminili) per Adèle, degli abbracci lesbici con Adèle per Cécile. A Charles tocca “mimare il possesso della dolce Cécile”. La musica tace. I due escono dallo spazio dello spettacolo per trasferirsi nella camera da letto, dove consumano un rapporto.

L'elemento “Bressac” della trama si rivela quando scopriamo che Cécile è d'accordo con Charles, con il quale ha da più di un anno una relazione, per eliminare Martine usando la sua malattia mentale come copertura.

Anche il successivo *Eugenie, historia de una perversion* (1980) ripercorre la stessa storia e propone la stessa sovrapposizione tra i temi e le trame dell'episodio di Bressac e *La filosofia nel boudoir*¹⁵. Un uomo, Alberto De Rosa, accompagna la moglie Alba a casa dall'ospedale psichiatrico in cui era rinchiusa. Il medico le ha raccomandato calma e tranquillità, niente violenza, niente sesso. “Come la censura”, afferma ironicamente (e meta-cinematograficamente) Alberto. “Ma io non chiedo tranquillità, chiedo di vivere intensamente, con passione”, si oppone lei.

Una vicina di casa, una ragazzina di nome Eugénie, figlia di un diplomatico, passeggia, prende il sole, fa il bagno, si lascia guardare da Alberto, che confida ad

¹⁵ Il riferimento a Sade non è esplicitato nemmeno qui nei titoli. Il film risulta “scritto e diretto da Jess Franco”.

Alba di essere morbosamente attratto dal suo “corpo di donna e sorriso da bambina”: “appare e sparisce dai miei occhi e dal mio pensiero”; “sa che la guardo e le piace; sa che la desidero e mi provoca; sa che la spio e si esibisce davanti a me”. Alba gli dice che lo aiuterà a corteggiarla, “per semplice amore fraterno”. Anche qui si presenta il tema dell'incestuosa ambiguità tra relazione sentimentale e legame di parentela. Molti personaggi di Franco sono (o si dichiarano) fratelli e allo stesso tempo manifestano una passione erotica.

Lo stabile in cui risiede la coppia, vicino al mare, mostra un'architettura cubista-escheriana che conferisce un fascino aggiuntivo agli intricati incroci tra i personaggi¹⁶. La connotazione mediterranea si pone in contrasto con il contenuto nero delle opere. La contorsione gotica degli spazi sadiani viene esposta al sole e aperta come un frutto come per rivelare esternamente il nucleo nodoso da cui è formata¹⁷.

Anche in questo film il voyeurismo viene enfatizzato, come già in *Plaisir à trois*, attraverso l'uso dello strumento ottico del cannocchiale (presente, lo ricordiamo, in pellicole fondamentali dedicate al tema della visione come *La finestra sul cortile* e *Salò o le 120 giornate di Sodoma*). Eugénie cammina per la spiaggia mentre Alberto la osserva dal suo appartamento con un binocolo e Alba lo sollecita sessualmente. Nuda, prende possesso del binocolo e si mette davanti ad Alberto, interponendosi tra il marito e il suo fantasma. Gli ripassa poi il binocolo, assumendo su di sé, come una medium, la concretezza corporea della fantasia su cui il marito appoggia il suo desiderio. Si assiste a un'altra sequenza in cui compare il binocolo quando Eugénie va a prendere il sole su un tetto, e ancora quando la ragazzina gioca eroticamente con alcuni degli oggetti infantili che arredano la sua camera.

Alba sedurrà il padre di Eugénie (qui è il diplomatico a chiamarsi Bressac) e otterrà l'affidamento della ragazzina, portata dai De Rosa in un'isola vicina alla costa. Martine riesce a convincere Bressac a consegnarle la figlia quando formula

16 *La location* – sfruttata da Franco in diverse pellicole, a partire da *Sie Tötete in Ekstase* (1970) – è il complesso architettonico “La Manzanera”, opera dell'architetto Ricardo Bofill, a Calpe, in provincia di Alicante.

17 Va specificato che, come sempre in Jess Franco, sulla scelta dell'ambientazione marina influiscono fattori contingenti, quali la facilità di reperimento di *location* che talvolta coincidono con ville di proprietà dei produttori (ad esempio la casa di Emilio Lárrega in *Gemidos de placer* (v. Curti e Cesari, 2007a, p. 41).

la loro relazione nella forma esplicita di uno schema masochista: “sono il tuo schiavo”, dice Bressac a Martine. La resistenza del diplomatico viene definitivamente superata quando Martine gli impone la visione dal basso del proprio organo sessuale. La macchina da presa di Jess Franco assume la soggettiva di Bressac posizionandosi sul pavimento e subisce così anch'essa (insieme al nostro sguardo) la dominazione di un sesso masochizzante. L'inquadratura si chiude con Martine che guarda la macchina da presa, che la riguarda in soggettiva. Con un classico gesto masochista, la donna dominante schiaccia contemporaneamente con la scarpa il volto di Bressac e la macchina da presa, e con essi la doppia identificazione, secondaria e primaria, dello spettatore. Le scene sull'isola seguono poi in modo convenzionale la trama, ispirata alla *Filosofia nel boudoir*, della diseducazione di una minorenne. Martine morirà a causa di una crisi di nervi provocata dagli eccessi sessuali cui, proprio per ucciderla, la sottopone il marito. Eugénie saprà invece ribellarsi al suo destino di morte, evitando di diventare l'ennesima statua di sabbia in posa sadica che Alberto, rivelatosi serial killer, modella dopo ogni omicidio. Eugénie, in conclusione, assume la parte di una *nouvelle Justine*. La sua fuga nell'isola e verso il mare (che richiama il prefinale di *Eugenie... The Story of her Journey into Perversion*) si manifesta come una corsa in un luogo senza barriere. Tale elemento rende se possibile ancora più vana ogni ricerca di scampo o di salvezza. Viene a saltare ogni distinzione tra spazio concentrazionario e ambiente aperto, catene e movimento, buio e luce, oppressione e libertà.

8.2.6. Bressac

Un'altra coppia di titoli si allaccia allo spunto di casa Bressac senza aggiungervi l'idea, propria de *La filosofia nel boudoir*, della corruzione di una minorenne. *Sinfonía erótica* (1979) è un film in costume, dal sapore romantico, che si regge sulle musiche di Franz Liszt. I titoli lo definiscono “*un film basado en textos del Marqués de Sade*”. Dei tanti è sicuramente il film più fedele all'episodio di *Justine* e alla depravazione del personaggio di Monsieur De Bressac, che nel film

si chiama Alfonso e intrattiene una relazione omosessuale con un giovane di nome Flor.

Sulla stessa trama contiene spunti più interessanti il successivo *Gemidos de placer* (1982), anch'esso dichiaratamente “basado en un relato del Marques De Sade”. Un uomo, Antonio, vive in una villa insieme a tre donne: Julia, una (apparente) nuova conoscenza; Martina, la moglie, di ritorno dall'abituale casa psichiatrica dove era ricoverata per schizofrenia e ninfomania; e Marta, la segretaria della signora, schiavizzata dai due. Antonio è amante di tutte e tre. In accordo con Marta, Antonio progetta di “uccidere di piacere” Martina. Anche qui la connotazione solare del film si scontra con i tratti neri della storia. Pur ambientato in un contesto arioso, una panoramica villa con piscina che si erge alta sul mare, il film trasmette un'atmosfera del tutto claustrofobica e morbosa, che Jess Franco riesce a costruire grazie alla scelta di girare attraverso lunghi o lunghissimi piani sequenza, in cui lo zoom fa le veci dei cambi di piano.

Ciò che ci sembra interessante all'interno di questa pellicola sono, ancora, le diverse incarnazioni del ruolo diegetico del voyeur: Julia, defilata, nel buio, osserva, provando manifestamente piacere, l'accoppiamento di Antonio con la moglie; un rapporto sessuale successivo, sempre tra Antonio e Martina, vede come testimone Marta, dietro un paravento all'interno della stessa stanza. In questo caso Marta non scruta direttamente la coppia ma trae un esclusivo piacere uditivo dall'ascolto dei gemiti dei due. Il principio stesso del voyeurismo viene così traslato al senso dell'udito¹⁸. Marta e Martina (si scopre che erano da tempo amanti) si alleano per uccidere Antonio nel corso di un rapporto sadico. L'ultimo accoppiamento tra Antonio e Martina viene mostrato da una macchina da presa che rimane prevalentemente in una posizione voyeurista rispetto all'azione, nascosta dietro un separé mobile.

In Franco dunque si contrappongono in modo piuttosto conflittuale inquadrature frontali e ginecologiche e momenti in cui la macchina da presa sceglie di porsi in un'esplicita posizione voyeurista – parziale, laterale, lontana. Pare evidente che Franco trova maggiori margini di identificazione nella seconda posa, dove sembra

¹⁸ L'opzione è già presente in *Justine*, dove Sade concepisce uno strano macchinario, un casco “che isola il grido e lo consegna al libertino come una parte deliziosa del corpo vittimale” (Barthes, 1971, p. 131).

nascondersi, letteralmente, la vera dimensione erotica: è dalla posizione del voyeur che Franco ricava un piacere trasmissibile per immagini, non da una visione frontale che risponde (nel suo cinema, sempre malamente) ai *diktat* del genere pornografico. Quando si tratta di fissare il sesso femminile, Franco è costretto a un continuo *zoom out* e *zoom in* dall'impossibilità stessa di assumere una giusta collocazione, un univoco punto esatto su cui fermare il desiderio.

8.2.7. Voyeurismo e violenza nel cinema sadiano di Jess Franco

Il cinema di Jesús Franco contamina fra loro quelli che Linda Williams (1989) definisce *body genres*, i generi che chiamano in causa e colpiscono il corpo – l'horror, il melodramma e la pornografia, considerati meno nobili proprio perché provocano manifeste reazioni fisiche (grida, lacrime, orgasmi) sul corpo degli spettatori. L'horror e la pornografia compaiono con assoluta autoevidenza nel cinema di Franco, che ama tuttavia enfatizzare nelle interviste la struttura feuilletonesca del suo cinema e la sua ascendenza dal melodramma, concepito, beninteso, sotto una forma contaminata e impura: “Anche l'opera di Sade è melodramma [...]. Ho sempre pensato che perché un melodramma sia interessante bisogna che sia allo stesso tempo romantico e perverso” (cit. in Aguilar, 1999, p. 150).

La contaminazione tra *horror* e *erotica* – che Balbo, Blumenstock e Kessler (1993, p. 13) chiamano *horrotica* –, a cui va dunque sicuramente aggiunto come terzo elemento il melodramma, oltre a creare un “genere Franco”, produce una particolare concezione della sessualità, che, al di sotto dell'aspetto ludico che sembra contraddistinguerla, non si presenta mai come gioiosa. Non si tratta solo di prendere atto del fatto che, a livello di contenuto, il sesso è legato all'atto sadico, al dolore, al senso di colpa; che gli atti sessuali vengono “drammatizzati in gran parte in concerto con la morte” (*ibid.*); che continuano ad affiorare, negli spazi assoluti in cui Franco ambienta le sue storie, elementi oscuri e ambiguità emotive. Il problema dominante è quello della difficoltà a inquadrare (anche letteralmente) il desiderio.

La famigerata difficoltà di Franco a realizzare delle confezioni pornografiche adatte all'utilizzo abituale del prodotto è particolarmente rivelatrice di questo disagio. La pornografia di Franco si appoggia quasi sempre su un apparato produttivo misero, si lascia distrarre, tende alla divagazione, ammette l'inquadratura vuota, perde il fuoco, è incapace di relazionarsi con la figura del maschio... Gli attori delle pellicole a luci rosse di Jess Franco, che spesso non sono professionisti del ramo, hanno difficoltà a dimostrarsi adeguati alla parte dell'interprete pornografico. Gli organi maschili sono in gran parte refrattari all'erezione.

La pornografia possiede una sua grammatica per rendere eccitanti le riprese del sesso. Franco non la rispetta e si trova quindi costretto di volta in volta a improvvisare, a seguire la velocità dell'istinto, a fronteggiare, in un letterale corpo a corpo, la difficoltà a riprodurre cinematograficamente il desiderio. La sua visione si scontra con l'ineluttabile volume dei corpi umani. Questa incapacità di fermare il desiderio è alla fin fine decisamente tanto teorica quanto pratica. Per tentare di tamponare l'insoddisfazione per chi guarda, la strategia che Franco mette in campo si basa su quattro elementi (che riprendiamo da Du Mesnildot, 2004, p. 14): spostamento, descrizione, voyeurismo, passività.

La combinazione di spostamento e descrizione produce quello che Linda Williams (1989) chiama *frenzy of the visible*, la frenesia del visibile, che si percepisce in modo particolare e autoevidente nel marchio di fabbrica della ripresa di Franco (peraltro gestita quasi sempre in prima persona dal regista-operatore): lo zoom compulsivo, improvvisato per dare movimento alla ripresa o per cogliere in diretta dettagli dei corpi o singole espressioni degli attori. In Franco la recitazione non viene mai costretta dai segni convenzionali che limitano la libertà di movimento degli interpreti come i segni a gesso per terra. Si tratta di scelte tecniche che producono consistenti effetti linguistici. A proposito del proprio stile, Franco (cit. in Du Mesnildot, 2004, p. 89) afferma:

faccio zoom perché non ho abbastanza soldi per noleggiare un travelling ma anche perché mi piace lo zoom. Faccio fuori fuoco perché lo trovo molto bello, ogni tanto; d'altro canto spesso al laboratorio i tecnici brontolano dicendo che ci sono troppi metri di pellicola

sfocata e che il punto di messa a fuoco era fatto male, mentre io avevo fatto apposta a filmare fuori fuoco.

Il movimento caratteristico del cinema di Franco risponde dunque a una volontà pratico-teorica che si può senza eccessive forzature affiancare allo stesso proposito che anima la scrittura di Sade, ovvero la ricerca di una dimensione tattile e perlocutoria, il tentativo di trasmettere al lettore, attraverso il linguaggio, le percezioni estatiche e sovrane raggiunte dai protagonisti dei romanzi, di riprodurre le sensazioni. Franco traduce questa ambizione, questa tensione a un (impossibile) superamento dell'intangibilità cui obbliga il senso a distanza che è la vista, tentando continuamente di avvicinarsi, di vedere meglio, di dare un'intensità superiore alla visione attraverso lo strumento dello zoom.

È in particolare la vista del corpo femminile (e del corpo femminile violato) a produrre uno stato di allucinazione che si ripercuote sulla macchina da presa e sull'operatore-regista, costringendoli a un movimento non studiato, fluttuante, quasi mai morbido o omogeneo, ma brusco e violento anch'esso. Lo zoom si concentra in prevalenza sul pube femminile, calamita irresistibile che attrae come un enorme polo gravitazionale qualsiasi tipo di sguardo entri nella sua orbita. Più che una scelta il movimento sembra un obbligo inevitabile, dettato da una legge della fisica. I riferimenti critici a *L'origine du monde* di Gustave Courbet sono tanto ovvi quanto numerosi.

L'uso compulsivo dello zoom che gli è stato spesso rimproverato è un modo, tra le altre cose, di rifiutare ogni centro, ogni punctum, a un'immagine che regolarmente si inabissa verso il flou, e soprattutto si brucia essa stessa nella visione onanista delle scene languide di lesbismo o di masturbazione femminile. Il cinema dell'autore di *Doriana Gray* si ridurrà sempre di più a dei lunghi tuffi melodici su dei corpi di donne attorcigliate nel piacere. Lo zoom diventa un'erezione visiva tesa verso il sesso femminile. La vulva è l'eldorado dell'artista erotomane che costruisce un'opera interamente determinata dalla volontà di vedere l'indicibile (Rauger, 2008, p. 5).

Una volta avvicinatasi al sesso, la macchina da presa sconta tuttavia una repulsione da troppo vicino che la forza ad arretrare per poi avanzare ancora, in cerca di un'introvabile giusta distanza: “la vicinanza crea una specie di

acceccamento nell'ordine stesso della visibilità” (Didi-Huberman, 1985, p. 53). Aguilar (1999, p. 18) parla di “attrazione artistica e panico psicologico” nei confronti della sessualità femminile. L'endiadi tra orrore e erotismo scrive un palindromo: erotismo dell'orrore e orrore dell'erotismo (ovvero “desiderio di provare paura, o paura di provare desiderio”, Aguilar, 2011, p. 43).

Lo zoom e il flou di Franco possono dunque essere interpretati come una reazione ai limiti del rappresentabile, come un tentativo di attribuire delle connotazioni materiche al visuale, in modo simile all'*action painting*. La visibilità, la concretezza dello zoom palesa l'enunciazione come la visione del grumo d'olio in un quadro rivela il passaggio di una mano con un pennello.

Du Mesnildot (2004, p. 117) evoca le riflessioni di Georges Didi-Huberman sul tema dell'incarnazione in pittura in cui il filosofo parla dell'utopica vocazione dell'arte a un passaggio diretto dall'occhio al dipinto che riesca a saltare la mediazione del pennello. Il requisito impossibile per compiere questo gesto è che l'occhio sappia farsi esso stesso materia: “Immagino [...] un'esorbitazione, vale a dire propriamente un'erezione dell'occhio: la sua vocazione a dare dei colpi che l'impotente pennello non sa ancora portare. Questo passa attraverso un appello d'umore, l'occhio si inietta di sangue” (Didi-Huberman, 1985, p. 11).

Erezione visiva (Rauger), erezione dell'occhio (Didi-Huberman)... Anche se nessuno lo richiama, entrambi gli studiosi sembrano confrontarsi con il passaggio di *Storia dell'occhio* di Georges Bataille in cui il narratore parla di occhi che diventano “erecili a forza di orrore” (p. 76)¹⁹. La differenza, sostanziale, è che nei primi casi a richiedere agli occhi di farsi erecili è l'ambizione sensuale dell'erotomane (Rauger) o quella estetica dell'artista (Didi-Huberman), mentre in Bataille il loro esorbitare si deve all'eccitazione provata di fronte all'orrore. Il cinema di Jesús Franco combina tutti e tre gli elementi: la macchina da presa si fa erettile sia perché è colta nella frenesia della produzione artistica sia perché risponde alle impressionanti provocazioni *horrotiche* che colpiscono l'obiettivo.

A tale reazione sinestesica oculo-tattile, al “toccare con gli occhi” sono legate le altre due tattiche con cui il cinema di Franco sfida i limiti della rappresentazione del desiderio: il voyeurismo e la passività. L'erezione oculare è infatti il principio

¹⁹ Che a sua volta richiama una frase di Sade: di un personaggio si afferma: “vidi il suo sperma esalare dai suoi occhi” (cit. in Barthes, 1971, p. 157).

su cui si basa il godimento voyeurista, fondamentale nel cinema di Franco ed enfatizzato, oltre che dal (fallico) cannocchiale, dalle oscillazioni, dal gesto ottico dello zoom, che manifesta come una risposta fisiologica la reazione dell'organismo.

“Toccati il sesso. Io guarderò”: Carlos Aguilar (1999, p. 17) cita una battuta da *Frauengefängnis* (1975) per riassumere l'apparente schematicità della strutturazione del voyeurismo in Franco. In verità, come in *L'occhio che uccide*, la concentrazione sulla forma del voyeurismo costringe a ragionare sulla pulsione scopica e a focalizzare l'attenzione sul luogo e suoi modi della fabbricazione dell'immagine.

È in prevalenza il maschio, nel cinema di Franco, a costituirsi come voyeur: “da sempre, nel suo universo erotico, l'uomo è uno spettatore, un voyeur cui è concesso il sublime piacere di guardare, ma non di toccare. Resta distante, fuori campo, assaporando un piacere tutto cerebrale” (Curti, 2007, p. 38). Il riconoscimento della passività del maschio si contrappone enfaticamente al ruolo attivo della donna, che assume una valenza sicuramente ideologica e politica se li si accosta, come fa Tatiana Pavlovič (2003) all'ideale femminile esaltato da Francisco Franco nel paese natale dell'omonimo Jess. Tale componente fortemente dinamica dei ruoli femminili induce le donne, nella maggioranza dei casi, a dimostrare di non aver affatto bisogno di un maschio (rappresentato peraltro, come abbiamo sottolineato, da attori spesso incapaci di essere all'altezza della performance richiesta) e prediligere il lesbismo. La coscienza di genere produce una classe di donne interscambiabili che si specchiano o “quasi-anagrammano” (Du Mesnildot, 2004, p. 29), come in *Vampyros Lesbos*, le une nelle altre.

Le donne di Franco riescono a realizzare la loro felice autonomia rispetto al mondo degli uomini anche grazie al ricorso alla violenza, ad esempio in *Gemidos de placer*. Ritratte nel corso di scene di sesso, corrispondono perfettamente al modello delle eroine crudeli, à la *Juliette*, dei romanzi di Sade, dove vengono descritte come capaci di “scaricare” o dotate di “clitoridi erettili”. Le considerazioni di Angela Carter (1979, p. 94) sulla donna sadiana descrivono con stupefacente precisione le *vampire lesbiche* e le loro affini nel cinema di Franco:

La virilità di queste demoniache puttane suggerisce desideri maschili; ma poiché l'avidità del desiderio maschile è una finzione sociale, è proprio la loro insaziabilità a costituire il suggello della loro femminilità. Clairwill, la divoratrice di uomini, può soddisfare le voglie di tutti gli abitanti del monastero dei carmelitani, perché questa insaziabilità ha in sé una funzione castratoria. La sessualità maschile si esaurisce nel suo esercizio; Clairwill evira gli uomini accoppiandosi e poi si ritira nelle inesauste braccia delle sue amanti.

Per queste donne, il cazzo vivo e il pene artificiale sono intercambiabili. Entrambi sono semplicemente strumenti di piacere; il corpo stesso, di cui il pene è diventato un'appendice, non è che un meccanismo per produrre sensazioni.

Anche in Jess Franco assistiamo a una sfilata di donne castranti e/o assassine, ad esempio in *Shining Sex* (1975), dove il sesso della protagonista nasconde un veleno che uccide chi si accoppia con lei, o in *Das Bildnis der Doriana Gray* (1975), dove Doriana succhia vampirescamente la vita dai genitali delle sue vittime.

Anche dopo migliaia di inquadrature dirette, il sesso femminile rimane dunque la Medusa castrante teorizzata da Freud²⁰, per scendere a patti con la quale occorre vedere senza essere visto, vedere e non vedere allo stesso tempo. Al maschio, per non rischiare di essere coinvolto in un rituale di morte, rimane la sola risorsa del farsi voyeur, del guardare a distanza. La cura dello scarto gli impedirà di arrivare a farsi bruciare dall'oggetto del suo desiderio. Ma la distanza deve corrispondere a quella giusta, il voyeur deve saper misurare con precisione lo spazio vuoto tra l'occhio e l'oggetto:

il suo sguardo blocca l'oggetto a giusta distanza, come nel caso di certi spettatori di cinema che stanno bene attenti a non essere né troppo vicini né troppo lontani dallo schermo. Il voyeur mette in scena nello spazio la spaccatura che lo separa per sempre dall'oggetto, mette in scena la sua stessa insoddisfazione (che è esattamente ciò di cui ha bisogno come voyeur) e quindi anche la sua "soddisfazione" per quel tanto che essa è di tipo propriamente voyeurista. Colmare quella distanza significa rischiare di appagare anche il soggetto, di portarlo a consumare l'oggetto (l'oggetto divenuto troppo vicino e che così egli non vede

20 "Decapitare = evirare. Il terrore della Medusa è dunque terrore dell'evirazione legato alla vista di qualcosa. Da numerose analisi apprendiamo che ciò si verifica quando a un bambino, il quale fino a quel momento non voleva credere alla minaccia dell'evirazione, capita di vedere un genitale femminile. Si tratta verosimilmente del genitale circondato da peli di una donna adulta, essenzialmente di quello della madre" (Freud, 1940, p. 415). Cfr. Curi, 2004, pp. 65-107.

più), di portarlo all'orgasmo e al piacere del corpo, dunque all'esercizio di altre pulsioni, mobilitando il senso del contatto e mettendo fine al dispositivo scopico (Metz, 1977, p. 64).

Come insegna Metz, il patto fondamentale che attenua il sadismo immanente al voyeurismo, legittimando e istituzionalizzando la pulsione scopica, è siglato all'interno dello spazio dello spettacolo, dove si stabilisce, tanto a teatro quanto in un locale di strip, “una finzione che da sola stabilisce che l'oggetto è 'd'accordo', che quindi è esibizionista” (p. 66).

Nei film di Franco chi si esibisce o si spoglia viene spesso mostrato su un palco, reale o metaforico, sia esso un vero palcoscenico o uno “spazio vuoto” (v. Brook, 1968) ricreato in un salotto. Chi vi sta attorno diventa in questo modo immediatamente uno spettatore.

Le scene all'interno di cabaret sono frequenti nel cinema di Franco, come gusto particolare, personale e costante del regista. Esse non costituiscono una peripezia 'turistica' dell'intrigo [...] ma, all'opposto, il centro stesso del cinema dell'autore di *Miss Muerte*. Si tratta intanto di una metonimia dei film stessi, dispositivi voyeuristi al cuore dei quali lo spettatore va a perdersi, inghiottito dalla forza stessa del suo desiderio di vedere. La violenza vi è a volte mimata (vedi l'inizio di *Necronomicon*, di *Vampyros Lesbos* nel 1970 oppure di *Exorcismes et messes noires* nel 1974), cosa che, insidiosamente, conferirà più tardi alla brutalità diegetica uno statuto tutto particolare (Rauger, 2008, p. 4).

L'insistenza di Franco sulla forma dello spettacolo (strip-tease, cabaret, piccole recite domestiche...) sembra voler sottoporre a indagine l'attenuazione del sadismo messa in atto dal voyeurismo istituzionalizzato. La creazione di una versione “riconciliata e comunitaria della perversione scopica” (Metz, 1977, p. 68) è infatti molto spesso il prodromo allo scatenamento della violenza. Ad esempio, è il caso più evidente, in *Eugénie*: i protagonisti escono da un cabaret per uccidere una modella nel corso di una sessione fotografica; la hippy viene soffocata dopo un gioco erotico che la vede attrice protagonista. La rassicurazione al voyeur in merito al “consenso reale o supposto dell'altro” (p. 67) viene così sottoposta a un trauma.

Davanti alla consequenzialità tra voyeurismo e violenza, allo spettatore non resta che prendere atto del sadismo già immanente all'atto stesso della sua precedente

visione. La pacificazione sancita dal rapporto di reciproca convenienza tra voyeur ed esibizionista viene fatta saltare. Vi si assiste in modo particolarmente chiaro in *Eugenie, historia de una perversión*. Se Eugenie si configura certamente come esibizionista e De Rosa come voyeur, il successivo momento sadico concepito dall'uno contro l'altra crea un solco all'interno della presunta coppia perfetta formata da voyeur e esibizionista. Dopo aver ucciso il voyeur che la voleva uccidere, Eugenie vagherà tra la sabbia, in fuga da se stessa e dal suo ruolo precedente. Si denuncia in questo modo non solo la falsità della complementarità tra voyeur ed esibizionista ma anche quella tra sadico e masochista. Se Eugenie, ragazza dai tratti masochisti, si getta volentieri tra le braccia del sadico, non potrà in nessun caso reggere l'urto di un sadismo nella sua forma pura (v. Deleuze, 1967), che si scaglia contro ogni idea di contratto e disprezza ogni richiesta di colei che per lui non è altro che una vittima.

La sicurezza dell'“accordo riabilitante” (Metz, 1977, p. 67) su cui si basava il voyeur viene quindi minata. Le conseguenze tragiche di quello che era iniziato come un innocente gioco voyeurista sono sotto gli occhi dello spettatore. L'esibizionismo incarnato in più di cento film di Franco con spudorata grazia dall'attrice-feticcio Lina Romay diventa a questo punto un elemento non più ludico ma quasi ansiogeno.

Il voyeurismo di Franco incontra in conclusione una duplice crisi: la prima è costituita dalla difficoltà per il voyeur di trovare la “giusta distanza”, in particolare in rapporto alla visione diretta del sesso femminile; la seconda sono le “infiltrazioni sadiche” nel regime scopico che sembrano pretendere, a livello di trama, uno sfogo in un sadismo non più implicito e controllato ma effettivo, che si manifesta nella forma di un'imprevista violenza contro l'oggetto della visione.

III.

IL CINEMA SADIANO E LA MEDIASFERA CONTEMPORANEA

CAPITOLO 9.

SALÒ SU YOUTUBE

Per tentare di stabilire una prima collocazione del cinema sadiano nella mediasfera contemporanea vogliamo in questo capitolo approfondire un caso di studio: l'integrazione dell'opera più importante all'interno della nostra filmografia – *Salò o le 120 giornate di Sodoma* – su YouTube, l'archivio audiovisivo digitale per eccellenza¹. Ci proponiamo di ragionare sull'utilizzo che viene fatto del film e sui commenti che la visione provoca tra gli utenti o *prosumer* (utilizzatori e allo stesso tempo produttori di contenuti). Tale indagine consente di osservare la distanza, non solo temporale, che intercorre tra la ricezione tradizionale in sala (con le reazioni cui abbiamo accennato nel capitolo 4.3.6) e quella in ambito neomediale; e permette allo stesso tempo di sottoporre a verifica empirica le posizioni spettatoriali delineate nel capitolo 1.6 e già alcune volte richiamate nel corso di questo lavoro.

Abbiamo catalogato un campione di video che mostrano sequenze di o rimandano a *Salò* e trascritto ai fini di un'analisi del discorso le sequenze di commenti (*thread*) collegati ad alcuni dei clip più significativi². Il campione, che raccoglie

1 Sul caso YouTube si veda la curatela di Pelle Snickars e Patrick Vonderau (2009).

2 Per i riferimenti metodologici rimandiamo al numero monografico *FQS – Forum: Qualitative Social research*, n. 3/2007 dedicato alla “Virtual Ethnography”, a Kozinets (2010) e al “manifesto teorico-metodologico” di Caliendo (2011).

tutti i video elencati digitando nel motore di ricerca di YouTube i termini “Salò Pasolini”³, comprende 170 elementi⁴.

Va segnalato intanto che *Salò* è caricato su YouTube nella sua interezza⁵, in un unico clip della durata di 1 ora 51' e 46”⁶. Notiamo inoltre come un film che brucia della necessità di scagliarsi contro la società dei consumi e la mercificazione dei corpi venga marchiato dalle sovrimpressioni pubblicitarie inserite in modo casuale da YouTube (gli “annunci google”)⁷. Alcune di quelle che abbiamo osservato nel corso della netnografia, ad esempio le promozioni di prodotti per il corpo, stridono in modo particolare con il film, segnandone, a seconda di come la si vuol vedere, la sconfitta ideologica o amplificando e attualizzando la sua qualità di denuncia.

Abbiamo suddiviso il campione in tredici tipologie: spezzoni di film (71 video); *making of*, extra delle diverse edizioni dei dvd, estratti da documentari (10 video); interviste a Pier Paolo Pasolini su (o con riferimenti a) *Salò* (9 video); interviste o interventi di interpreti, testimoni, critici (6 video); clip che si concentrano sulla colonna sonora di Ennio Morricone (3 video); videorecensioni (14 video); video-reazioni (esperienze di visione in cui vengono inquadrati persone che guardano il film) (4 video); montaggi (*mash-up*, *remix*) (25 video); parodie (8 video); paralleli con l'attualità politica (9 video); notizie di cronaca (un divieto alla proiezione di *Salò* in Svizzera nel 2007) (1 video); lavori in altri domini artistici ispirati al film (8 video); video promozionali per proiezioni pubbliche o dvd (2 video).

3 Che include anche la dicitura “Salò”, molto frequente quando il film viene citato da utenti non di madrelingua italiana.

4 Abbiamo conteggiato una sola volta i video pubblicati a spezzoni (1/5, 2/5, etc.). La raccolta dati è stata effettuata in modo puntuale il 14 novembre 2011. Le visite agli indirizzi riportati sono state compiute nei giorni dal 14 al 19 novembre 2011.

5 “Pier Paolo Pasolini - Salò o le 120 giornate di Sodoma (1975) [Full movie]”, caricato da musicaincidental1984 in data 31/ott/2011, < www.youtube.com/watch?v=tydC1u4MrjI >. In data 8 febbraio 2012 il contenuto appare rimosso. Il film integrale (“Salò o le 120 giornate di Sodoma”) è tuttavia ancora reperibile, caricato sul sito (in data 07/dic/2011, < <http://www.youtube.com/watch?v=50P24ccrdSM> >) da The72nightporter.

6 Alcuni account verificati, “con una buona reputazione e che hanno completato una verifica SMS sui loro account” sono autorizzati da YouTube a superare il limite canonico dei 10 minuti per video (< <http://support.google.com/youtube/bin/answer.py?hl=it&answer=71673> >, ultima visita: 8 dicembre 2011).

7 Le inserzioni pubblicitarie compaiono su YouTube a partire dal novembre 2008. Si veda “History of Monetization at YouTube”, < <https://sites.google.com/a/presatgoogle.com/youtube5year/home/history-of-monetization-at-youtube> >, e “The History of Advertising on YouTube [INFOGRAPHIC]”, < <http://mashable.com/2011/07/26/youtube-advertising-infographic> > (visitati l'11 novembre 2011).

I 71 video che pubblicano estratti del film si possono suddividere in video generici che vogliono fornire un'idea dell'opera (trailer, montaggi, riassunti, apertura, finale...) e spezzoni che sin dal titolo sono caratterizzati dall'interesse per uno specifico contenuto. La sequenza maggiormente antologizzata (9 video) è il dialogo tra uno dei signori, interpretato da Aldo Valletti, e un ragazzo, Carlo: “– Sei capace di dire 'Non posso mangiare il riso' tenendo le dita così? – Non posso mangiare il riso. – Allora mangia la merda!”. Le più viste (anche perché di lunga presenza sul sito): la piccola recita di due delle narratrici (“A clip from Salò or the 120 days of Sodom”⁸, 557.739 visualizzazioni); la scena della coprofagia appena citata (“Salò o le 120 giornate di Sodoma - Il riso”⁹, 374.217 visualizzazioni); e la scena della finta esecuzione (“Spaaaaa...”¹⁰, 336.906 visualizzazioni).

I *making of*, gli extra e i documentari propongono estratti da *La voce di Pasolini* (Mario Sesti e Matteo Cerami, Feltrinelli Real Cinema, 2005) (“La voce di Pasolini - contenuti extra del film 'Salò o le 120 giornate di Sodoma' (1/3)”¹¹), l'approfondimento di Amaury Voslion (*Salò d'hier à aujourd'hui*, 2002) che compare come extra a un'edizione francese del dvd (“Docu: Making of Salò o le 120 giornate di Sodoma (1/4)”¹²) e *Pasolini prossimo nostro* (Giuseppe Bertolucci, 2006) (“Pasolini Prossimo Nostro - Español - Parte 1”¹³).

Le nove interviste a Pasolini raccolgono dialoghi integrali trasmessi in televisione (“L'ultima intervista a Pier Paolo Pasolini, 31 Ottobre 1975”¹⁴) o brevi citazioni all'interno di montaggi più ampi (“L'Eclettico Pier Paolo Pasolini”¹⁵).

Le interviste (o riprese di relazioni convegnistiche) che ragionano su (o semplicemente citano) *Salò* comprendono interventi di Carmelo Bene (“Carmelo Bene su Pasolini e il film Salò o le 120 giornate di Sodoma”¹⁶), Massimo Recalcati (“MASSIMO RECALCATI: attualità del pensiero di Pier Paolo

8 Caricato da silkfire in data 31/ago/2006, < www.youtube.com/watch?v=pDV619gLeWI >.

9 Caricato da enigmista0 in data 06/giu/2007, < www.youtube.com/watch?v=l2XzE2rgTGY >.

10 Caricato da Kvasir71 in data 20/ago/2008, < www.youtube.com/watch?v=wSkrUogz5Dw >.

11 Caricato da Democrazia in data 05/dic/2010, < www.youtube.com/watch?v=d008E0IYAQg >.

12 Caricato da Anfoc in data 11/set/2008 < <http://www.youtube.com/watch?v=aZhwLk95t9g> >.

13 Caricato da h0fn in data 24/ago/2010, < www.youtube.com/watch?v=sIvoL_XsXLc >.

14 Caricato da alwaysprogress in data 05/ago/2009, < www.youtube.com/watch?v=w9Ef1y_OY-U >.

15 Caricato da giulianopietra in data 12/set/2011, < www.youtube.com/watch?v=2x2LENne6ms >.

16 Caricato da amusicamiachere in data 01/feb/2011, < www.youtube.com/watch?v=7Zy960PzLEs >.

Pasolini¹⁷), Georges Didi-Huberman (“gros plan- salò¹⁸), Ninetto Davoli (“Intervista a Ninetto Davoli all'Aquila¹⁹)...

Le quattordici videorecensioni provengono sia da singoli utenti che parlano in *webcam* (a volte mostrando le custodie dei dvd di edizioni prestigiose – Criterion Collection o BFI), come in “Monday: Salò, or the 120 Days of Sodom²⁰”, sia da account o canali legati a siti web (“Larry Karaszewski on SALO²¹) o emittenti radiofoniche (“Salò o los 120 días de Sodoma, Pasolini (Cinema Paradiso) 1/7²²) che dedicano uno speciale al film. La qualità delle videorecensioni va quindi da argomentate letture critiche a impressioni puramente istintive. È facile fermarsi sulla profonda incomprensione cui dà adito la visione di *Salò*. Molte delle videorecensioni dei *prosumer* restituiscono ragionamenti che non solo non raccolgono il mistero del film ma ne riducono o banalizzano i contenuti. Si sente ad esempio dire (“Salò o le 120 giornate di sodoma²³):

La genialità di questo film [...] è il fatto che lo fanno in modo così crudo [...], molto semplice, [...] non è che c'è tutto 'sto pathos dell'assassino che entra in stanza col coltello, cammina piano, nel buio, cioè non c'è tutta questa atmosfera, questo pathos che dà un film horror, spesso. [...] Pasolini non utilizzando, non avendo a disposizione gli effetti speciali che magari ci possono essere adesso, tipo sangue finto, 'ste cose qua [...], ha fatto un lavoro che secondo me merita, [...] dal punto di vista di paura e di terrore. [...] Sono scene crude [...] fatte in modo normale [...], non c'è tutto questo pathos, non c'è tutta questa emozione che ti trasmette il terrore, non ci sono [...] inseguimenti... No: c'è un fatto storico che è successo, rappresentato da un regista di classe, utilizzando delle tecniche che ti fanno terrorizzare. È proprio questa [...] la vera genialità: che non utilizzando effetti speciali [...] fa più terrorizzare un film così che un film horror di adesso. E utilizza anche un linguaggio

17 Caricato da PsychiatryonlineITA1 in data 11/lug/2011, < www.youtube.com/watch?v=rOEb3E0p4IM >.

18 Caricato da moldypeashes in data 19/nov/2008, < www.youtube.com/watch?v=C2CLKmaKvII >.

19 Caricato da QuotidianodAbruzzo in data 25/ago/2011, < www.youtube.com/watch?v=6GNcq0CnMq8 >.

20 Caricato da TheRoughCuts in data 12/set/2011, < www.youtube.com/watch?v=PnvnTpI02RY >.

21 Caricato da trailersfromhell in data 03/ott/2011, < www.youtube.com/watch?v=1pHVDyMXpC0 >.

22 Caricato da cinemaparadisoradio in data 18/gen/2009, < www.youtube.com/watch?v=u9xyknyAeWs >.

23 Caricato da MischinazzaPazza in data 05/set/2011, < <http://www.youtube.com/watch?v=KZOJBjyGx4I> >.

che fa schifo [...], Pasolini è riuscito a trasmettere tramite *Salò* lo schifo, [...] cosa che per esempio molti film horror non riuscirebbero a fare, a trasmettere lo stesso schifo.

Altra categoria interessante è quella dei cosiddetti video di reazione (*reaction video*) che riprendono i volti di spettatori che guardano il film, spesso in contesto domestico. In “Our response to Shit-Eating scene in Salò”²⁴ due ragazze danesi ridono e si mettono le mani sulla fronte o davanti alla bocca. La ragazza di sinistra ha dei conati di vomito, veri o simulati. Le loro verbalizzazioni sono sottotitolate in inglese: “It's terrible”, “Is she wearing stockings?” “No, she's wearing shoes – High heels and all”, “It's just chocolate”, “It's NOT chocolate”... Un cortometraggio a soggetto (“Talk Salò”²⁵) parla di un'amicizia che rischia di essere rovinata a causa della visione di *Salò* proposta da un ragazzo a un coetaneo. Quest'ultimo subisce la visione, vomita, chiede spiegazioni. Successivamente, nel confronto con l’“oscurità” del mondo reale, anche il ragazzo riluttante arriva a cogliere il messaggio del film. Si assiste inoltre in almeno un caso (“guardando salò”²⁶) alla creazione di un “effetto branco”: una platea adolescenziale esclusivamente maschile rinchiusa in una cameretta manifesta nei confronti del film uno scherno che può ricordare, anche per l'accento romanesco, la relazione utilitaristica e sprezzante che hanno con il corpo dell'omosessuale gli adolescenti del romanzo incompiuto di Pasolini *Petrolio* nel capitolo “Il pratone della Casilina”. Le loro verbalizzazioni non arrivano ad assumere la forma di un discorso, limitandosi a balbettii ed esclamazioni che si ripetono e concatenano: “oddio”, “no”, “no, dai”, “no, regà!”, “per la madonna”, “cioè!”, “ahia”, “ma che schifo”, “oh, levate”, “eh vabbè”, “guarda”, “ma tè sei malato”...

Se le testimonianze di visione in sala restituiscono l'idea di una solidarietà impossibile tra uno spettatore e l'altro – gli individui, all'accensione delle luci, escono silenziosi, a testa bassa, talvolta dichiarandosi infastiditi dal comportamento di chi è seduto nelle poltrone vicine –, questi video di reazione

24 Caricato da TheFairLadies in data 18/set/2009, < www.youtube.com/watch?v=z5BV0nSHtOo >.

25 Caricato da spostoff in data 26/feb/2008, < www.youtube.com/watch?v=A3E00Dgr5QU >.

26 Caricato da valentinerrimo in data 03/apr/2008, < www.youtube.com/watch?v=WmDwsaGJVIM >.

mostrano invece utenti che si spalleggiano o trovano nella comune risposta al film una conferma alle proprie sensazioni.

La categoria dei *mashup* e dei *remix*²⁷ (25 video) è anch'essa tra le più interessanti perché ci mostra come i *prouusers* si appropriano dei (e distorcono i) contenuti del testo originale per le finalità più disparate: i dialoghi vengono remixati su immagini girate dagli utenti (ad esempio un autoritratto pseudo-sperimentale in "Dear Diary 01")²⁸; sequenze di *Salò* fanno da videoclip a brani musicali ("NONSENSE: Lies and Laughters"²⁹); il film viene montato con altre opere per dimostrare la decadenza del cinema italiano contemporaneo ("Che bella giornata" di Checco Zalone è il film più visto della storia del cinema italiano"³⁰); o inserito in una panoramica di film disturbanti, come in "Top 26 Most Disturbing and Unsettling Films"³¹, dove *Salò* figura al primo posto in una lista che comprende *Arancia meccanica (A Clockwork Orange, Stanley Kubrick, 1971)* e *Antichrist (id., Lars Von Trier, 2009)* ai gradini del podio.

Spesso la pratica di ri-montaggio o sovrapposizione di tracce audio o video diverse da quella originale sconfinava nella parodia. Abbiamo classificato in tale sottospecie *remake* amatoriali di alcune sequenze (ancora la scena del riso: "Salò revisited by MB & FP"³²); montaggi che affiancano scherzose riprese private a scene del film, come in "Sinistri balletti (tra Pasolini e AdLP)"³³, dove una danza goliardica viene accostata al balletto dei signori di *Salò*; e finti trailer che stravolgono il senso dell'opera: "Salò' Parody Trailer"³⁴ presenta il castello dei libertini come un luogo di vacanza; "Sofia Coppola's Salò"³⁵ costruisce un *pastiche* attribuito alla regista americana raccogliendo le sequenze più giocose del film e aggiungendo come traccia audio un ritmico brano di rock indipendente. La rilettura o il rimontaggio avvengono prevalentemente all'insegna dell'ironia,

27 Sulle pratiche e sulle culture di fandom cfr. Jenkins (2006a e 2006b) e Sonvilla-Weiss (2010).

28 Caricato da autopsy00 in data 07/mag/2008, < www.youtube.com/watch?v=nv_z_iWDE4g >.

29 Caricato da NIHIL1334 in data 02/set/2010, < www.youtube.com/watch?v=y9aSyotM2Os >.

30 Caricato da scustumato in data 21/gen/2011, < www.youtube.com/watch?v=sRyHqVoOML8 >.

31 Caricato da 13wolfie23 in data 19/lug/2011, < www.youtube.com/watch?v=kCHLf4dokV4 >.

32 Caricato da enigmista0 in data 06/set/2007, < www.youtube.com/watch?v=K2KpZlGMxpM >.

33 Caricato da FlavioGipo in data 18/ott/2008, < www.youtube.com/watch?v=Lf2j1wfosyQ >.

34 Caricato da thedvc in data 07/set/2008, < www.youtube.com/watch?v=9OVfhSjaos >.

35 Caricato da notabootlove in data 04/apr/2011, < www.youtube.com/watch?v=DeKapsCOdEA >.

dell'irriverenza e del cinismo esibito che contraddistinguono questa operazione tipicamente postmoderna, diventata prassi comune dell'era digitale.

I paralleli con l'attualità politica (anch'essi spesso *mash-up* o *remix*) nascono in particolare nel periodo degli scandali sessuali che hanno coinvolto nel 2010 il presidente del consiglio italiano allora in carica. I video hanno per titoli “Pasolini 's Arcore or 120 Days of Sodom”³⁶ o “bunga bunga a Salò.mp4”³⁷. La similitudine è ripresa anche da programmi televisivi quali *L'infedele* di La7, condotto da Gad Lerner, un cui video che chiama in causa *Salò* è riprodotto su YouTube con il titolo “►L'infedele◄ Le conseguenze dell'amore (24 gennaio 2011)”³⁸.

Salò viene inoltre trasposto in altri domini artistici – professionali o amatoriali: la compagnia teatrale *Republique* di Copenaghen ne porta in scena nel 2010 un adattamento (“REPUBLIQUE: Salò af Signa”³⁹); band non professionistiche lo utilizzano come fonte di ispirazione per la composizione dei loro brani e come proiezione di sottofondo nel corso di performance dal vivo (“Animavana – Sodoma”⁴⁰).

Passiamo ora all'analisi dei commenti da parte dagli utenti di YouTube. Abbiamo scelto di concentrarci in particolare su tre video: il più visitato (“A clip from Salo or the 120 days of Sodom”), con 385 commenti prevalentemente in inglese, che indicheremo con #1 nelle citazioni; il video della battuta sulla coprofagia più commentato (“Salò o le 120 giornate di Sodoma - Il riso”), 420 commenti prevalentemente in italiano (#2); e la sintesi “Salo - A film by Pier Pasolini (Condensed)”, 363 commenti (#3). In riferimento al secondo video e alla battuta “Allora mangia la merda!”, YouTube, come spesso accade, assume nei commenti la forma di una galleria degli echi, dove un frammento di dialogo viene di continuo trascritto, ripetuto, ribadito.

La maggior parte dei commenti fissa la crudeltà del film. Alcuni utenti ne prendono le difese, insistendo sul fatto che è necessaria ai fini della trasmissione

36 Caricato da maxhome69 in data 17/feb/2011, < www.youtube.com/watch?v=-brHZHIZ5m8 >.

37 Caricato da ANNIKA66 in data 21/gen/2011, < www.youtube.com/watch?v=s0hdA9EyDaA >.

38 Caricato da backto1967 in data 25/gen/2011, < www.youtube.com/watch?v=h1EdV4QY1lc >.

39 Caricato da REPUBLIQUE2009CPH in data 05/feb/2010, < www.youtube.com/watch?v=ERdn_s0MtYE >.

40 Caricato da follia75 in data 19/feb/2011, < www.youtube.com/watch?v=MTzq49gDG70 >.

dei contenuti, mentre altri la stigmatizzano come eccessiva o gratuita. In termini numerici prevalgono sicuramente i commenti negativi⁴¹:

“Passolini should be exhaulted for having enough balls to produce something real and raw, unlike the condensed hollywood bulshit im sure you're used to. This is art. Art is sometimes hard to watch or stomach, but if it disgusts you and disturbs you and stirs you....that's something more powerful than any 'movie'. This reaches out” (KaczynskiNigga, #3).

“oh trust me it is.... it is the most disgusting, shocking, depraved film ever made. i bet that you wont be able to watch past 20 minutes of this film... it will make you literally sick... i am the only person i know that has watched the entire film everyone else i know has been sick... they think im sick cause i watched the whole thing” (deathcabforjack, #1); “non per fare il bacchettone bigotto (cosa che non sono), però era proprio necessario fare un film al limite della pornografia? Cioè, per me è stata veramente dura guardarlo la prima volta. Certe scene danno veramente fastidio...” (zolf1988, #2); “fuk this movie, its jsut gay torture rape and porn screwed up into a ball and trown on a dvd for whoever has a sik enough mind to watchi this (PS DONTEVER WATCH THIS MOVIE)” (spazbow12, #3); “id rather eat shit than watch this” (RYANGills12, #3).

Altri utenti vanno in cerca di motivazioni alla scelta di mostrare la violenza in modo così esplicito mettendo in campo interpretazioni e spiegazioni socio-politiche, storiche, psicologiche:

“This scene is about playing the Role of a Consumer” (malegibson, #1); “think it illustrates the duality of man, its a depiction of where the pursuit of unfettered power mixed with bodily pleasure ultimately ends. Of course you can translate it to political ideology ect however it as at heart about the power-pleasure dynamic” (puspounder, #1).

Alcuni commenti ragionano sull'opera da cui il film è tratto, sottolineando che la crudezza è parte costitutiva delle *120 giornate di Sodoma*, citando passaggi dal libro, biasimando l'infedeltà al testo originale o imputando a Pasolini (è la classica obiezione dei sadiani) la scorrettezza dell'ambientazione in epoca fascista:

“this book is just shit. lets say that 95% of the scenes it depicts are like this... 'and so curval wacked off while young michette was taking a shit and afterwards decided to cut her finger off while fanchon farted on his face, and then he jabbed her eye out and fed it to augustine,

41 Riportiamo testualmente le citazioni da YouTube senza correggere refusi o errori.

while the bishop came...” (hermantequila, #1); “the book is the sickest thing i ever read” (aaron salad, #1); “Sade's book is a satirical assault on both the establishment that locked him away and a critique of absolute liberalism as espoused by the Enlightenment” (egapnala65, #1).

“the book is better” (AtrumVerum, #1); “no doubt, this is a great movie. but i still was a bit disappointed, because i read marquis de sades real '120 days of sodom' & the book makes the movie look like a disney flic. otherwise, if they stucked to the novel, this movie could never be legal” (liaMuc87, #1); “I think the Marquis would love this graphic adaption of his works. Wait, its probably would not be hardcore enough for him” (LithuanianLabas, #2); “If you have seen this film but neglected to read the book then i suggest you should go read it. The film does the Marquis work no justice at all” (Littlepersianstar, #1).

“Another book ruined by overrated (and of course nazy-themed) movie” (Krambambula, #1); “Le perversioni del Marchese De Sade non centrano un cazzo con il nazifascismo di Salò (De Sade era solo un nobile puttaniere con la passione della depravazione scritta mentre Hitler e Mussolini erano due dittatori - certamente non paragonabili a questi quattro vecchi pedofili che si vedono in sta boiata)” (Razorbacco, #2).

Vengono inoltre richiamati nei commenti numerosi altri film che si collocano alle soglie dell'estremo: *Cannibal Holocaust* (Ruggero Deodato, 1980), *Ichi the Killer* (*Koroshiya Ichi*, Takashi Miike, 2001), *Irréversible* (*id.*, Gaspar Noé, 2002), oltre ai recenti *A Serbian Film* (*Srpski film*, Srđan Spasojević, 2010) e *The Human Centipede (First Sequence)* (*id.*, Tom Six, 2010). A partire dall'individuazione di questi titoli, si discute dell'unicità di *Salò* oppure della possibilità di farlo rientrare nella recente categoria del *torture porn*, ovvero quel sottogenere cinematografico – portato alla celebrità dalla saga *Saw* (*id.*, James Wan, 2004, con sei *sequel*) e da *Hostel* (*id.*, Eli Roth, 2005, con un *sequel*) – che insiste sull'eccitazione prodotta da corpi che vengono sadicamente e ludicamente torturati⁴².

“If you want to see a better film like Salo, rent out Caligula. Also, the French film Irreversible kicks arse. Best rape scene ever!” (CircleofShit, #1); “its one of my all time favourites new movies like Human centipede and Serbian film just dont stack up!!” (joeyraffa, #1).

Come spesso accade su YouTube i commenti più apprezzati (numero di “mi piace”) sono ironici o sarcastici – ad esempio quelli che indicano *Salò* come un

42 Rinviamo per qualche approfondimento al capitolo successivo.

film per famiglie o lo consigliano a personaggi pubblici su cui circolano leggende metropolitane a proposito di una loro presunta inclinazione per la coprofagia. Sono numerosi, inoltre, i riferimenti ai temi dell'attualità politica.

Infiniti *thread* si incatenano l'uno sull'altro per dibattere sull'“artisticità” del film e di conseguenza sulla definizione stessa di “arte cinematografica”. Ma la contrapposizione più classica è tra chi giudica il film “malato” (*sick*) e chi lo difende. Coloro che lo giudicano malato partono dal presupposto che non ci si possa spingere “così in là” in termini di rappresentazione. Le ragioni in base alle quali viene conferita questa patente hanno a che fare con l'“esagerazione” di Pasolini nel mostrare scene che poteva solamente suggerire e con la sensazione morbosa collegabile, più che a singoli episodi, all'opera nel suo complesso.

Torna inoltre con una certa frequenza il motivo dell'omosessualità dell'autore, interpretata talvolta anch'essa come una “malattia” che si estenderebbe sui contenuti e sul punto di vista del film, rendendolo “innaturale” o “deviante”. La degenerazione di cui il film viene accusato si ripercuoterebbe poi, secondo questa lettura, sugli stessi spettatori che difendono il film, spesso invitati a “farsi curare”. Evidentemente si tratta di un'accusa che provoca la paralisi di ogni dialettica. Ad essa non si può replicare se non con affermazioni che salgono di tono. Come consueto su YouTube, le discussioni degenerano in insulti personali.

Per stilare un bilancio del trattamento subito da *Salò* su YouTube, possiamo affermare che molti *prosumers* (chi realizza il video, lo carica, lo commenta) fanno un uso disinvolto del film: il valore d'urto che lo contraddistingueva sembra in qualche modo assorbito dall'archivio e dalla rete di collegamenti ipertestuali in cui finisce imbrigliato. Se pur *Salò*, come sottolineano molti commenti, conserva le sue caratteristiche di “film più disturbante della storia del cinema”, il suo inserimento in una rete ipertestuale, lo spezzettamento, l'incompiutezza finiscono per depotenziarne la coerenza e la compattezza. Le parodie e i ri-utilizzi di *Salò* ai fini più disparati – dalla satira politica all'attacco personale a personaggi pubblici – lo trasformano in un oggetto strumentale. Come osservano Bandirali e Terrone (2011, par. 8), “il principale problema del cinema sul web è la decontestualizzazione”: l'opera viene sottratta alla storia e alla *sua* storia di film, nel caso di *Salò* particolarmente importante e sofferta.

Il commento dove si nota uno sforzo di interpretazione e quello analfabeta stanno senza gerarchie l'uno accanto all'altro. C'è chi afferma che Pasolini è stato ucciso da uno degli attori di *Salò*, chi propone improbabili ricostruzioni sul fascismo e la RSI, chi si interessa solo della faccia del caratterista Valletti... Tale sovrapposizione di voci e letture condiziona la relazione con un testo che era stato concepito per una fruizione del tutto diversa. Costretto all'interno di un mondo audiovisivo dove dominano la rapidità, l'ironia e il sarcasmo, il film di Pasolini sembra perdere almeno parte dell'inintegrabilità di cui l'autore andava in cerca.

Allo stesso tempo, tuttavia, la sua funzione di colonna d'Ercole permane, pur all'interno di una geografia radicalmente modificata. Come abbiamo letto nei diversi commenti su YouTube, anche la mediasfera contemporanea subisce la sensazione traumatica provocata dal testo. Va notato empiricamente come il turbamento non derivi mai dalla visione di singoli spezzoni, ma dalla memoria di una fruizione integrale del film in un altro contesto o supporto (sala, videocassetta, dvd o file digitale, senza che le differenze siano davvero decisive)⁴³. YouTube si stabilisce come uno spazio ove riportare e condividere questo shock, per smaltirlo, denunciarlo o difenderlo. Se di per sé la visione parcellizzata o antologizzata di YouTube annulla le intenzioni di Pasolini, l'archivio porta testimonianza anche di una persistente capacità del testo, nell'era del virtuale, di sfidare i limiti della rappresentazione e interpellare chi lo guarda. La risposta all'interrogazione può essere intelligente o stupida, circostanziata o sbrigativa. In ogni caso la domanda posta dall'opera (e non da suoi estratti) costringe alla riflessione. I commenti liquidatori, le parodie irrispettose, le recensioni sballate, i rapporti di visione di adolescenti disinibiti dall'effetto branco... ogni segno di presenza rimanda a un confronto con il proprio guardare. Anche il caso particolarmente problematico e potenzialmente ridicolo della videocritica citata sopra – quello della liceale (MischinazzaPazza) che recensisce il film come se fosse un horror – permette di notare come vengano nonostante tutto recepiti alcuni dei contenuti del film (la volontà di “trasmettere lo schifo”) e persino della critica sadiana (l'apatia / atarassia dei libertini: “non è che c'è tutto 'sto pathos”). Il cinema dello shock contemporaneo viene giustamente o ingiustamente evocato

⁴³ A proposito della nuova generazioni di consumatori di cinema digitale, Chuck Tryon (2009, p. 83) parla di “agnostici della piattaforma”.

perché si ha bisogno di un termine di paragone, di modi per ricondurre *Salò* al già noto o all'accessibile, nel tentativo di trovare riparo allo spaesamento e al disagio. Abbiamo parlato nella prima parte di questo lavoro (par. 1.6) delle diverse posizioni – masochista, sadica, ludica, curiosa o meditativa – che lo spettatore può assumere davanti alle immagini che gli propone il cinema sadiano. Avendo a disposizione un numero così cospicuo di reazioni, le impressioni su *Salò* degli utenti di YouTube, vogliamo provare a descrivere tali tipologie collegando ogni posizione a uno o due commenti. Notiamo ancora che tutti questi rendiconti rimandano non tanto al singolo clip quanto a esperienze di visione integrali, quasi sempre esterne a YouTube.

La posizione masochista è assunta da uno spettatore che ritiene che la sofferenza cui *Salò* costringe procuri motivi di gratificazione – estetica, intellettuale o cognitiva. Se ne può ritrovare un esempio nel seguente commento: “I feel sick after watching this movie.... [...] but truly a mindfucking masterpiece this is...”⁴⁴ (Brollyhero99). La decodifica sadica è patrimonio di spettatori che si eccitano di fronte alla (visibile) resistenza degli attori alle richieste o prove cui vengono sottoposti. L'atteggiamento è percepibile in commenti come: “The level of sadism in this movie is unmatched. It is only when I see my inferiors slaving away or being humiliatiated otherwise that my heart fills with joy” (Lurconis666⁴⁵). La lettura ludica è rinvenibile in ricordi quali: “I watched this movie for first time on the Toulouse Cinematheque 7 year ago, it was funny to watch for first time in my life a man eating shit directly from the anus of another such as the sodomy” (Mariobermudez1979⁴⁶). La posizione curiosa descrive spettatori che vanno in cerca di un'esperienza nuova e si avvicinano al film attirati dalla sua fama o dalla radicale diversità dei suoi contenuti. Si legga ad esempio questo semplice commento di sarabower1: “I watched it for the deviant sex”⁴⁷. L'ultima posizione è quella dello spettatore meditativo, per il quale l'estremismo di *Salò* non è un fine ma un mezzo ai fini di una descrizione crudele ma necessaria di una società e del suo futuro. Fra i tanti esempi: “sitratta di una metafora della società occidentale,

44 “SALO 120 días de Sodoma part 1”, caricato da BLASMEN in data 25/dic/2007, < www.youtube.com/watch?v=xyl5DE5eRuM >.

45 “Aldo Valletti in Salò o le 120 giornate di sodoma (11)”, caricato da Ciglio in data 07/feb/2010, < www.youtube.com/watch?v=_RUUEaw8Rg >.

46 “SALO 120 días de Sodoma part 1”, cit.

47 “Sparaa...”, cit.

dove sono stati creati ruoli a cui ci affidiamo, convinti che agiscano per il nostro bene, quindi il giudice, il religioso, il militare, oggi potremmo aggiungere il banchiere...e questi poi ci sodomizzano senza che ce ne accorgiamo, come succede oggi...” (matrix6741)⁴⁸.

Tale rassegna mostra come le molteplici motivazioni che portano ad avvicinarsi a un testo come *Salò* nascono certamente di volta in volta dal singolo incontro tra testo e spettatore ma si prestano ad essere forzate all'interno delle cinque tipologie. L'anonimato del web garantisce anche alle posizioni più stigmatizzate (quella sadica) di affiorare in superficie. Se Pasolini (cfr. par. 4.3.6) aveva sicuramente in mente per il suo film un modo di ricezione al contempo masochistico e meditativo (è un film che vuole far male e poi riflettere), il tipo di decodifica che può venirne fatto, al di fuori di ogni controllo e volontà del regista, è anche sadico, ludico o curioso. La prima di queste tre è una lettura certamente minoritaria, le altre due trovano invece ampia rappresentanza e gradimento all'interno della comunità YouTube, che si costruisce spesso come adolescenziale gruppo dei pari.

Rileviamo infine che *Salò* è uno dei titoli più citati all'interno della sottocultura horror che dedica le proprie passioni e competenze proprio ai “film malati”, la categoria utilizzata dall'utente medio di YouTube per stigmatizzare l'opera⁴⁹. Dotati di uno specifico capitale (sotto)culturale che li porta a conoscere le diverse ramificazioni del cinema *gore*, *splatter*, *slasher*, *torture porn*, etc., questi spettatori vanno in cerca, più che di un testo, del suo “valore di shock”. Nelle classifiche sui film più estremi spesso stilate all'interno di una cerchia di fan abituati a leggere e analizzare più che a subire l'orrore (cfr. Hills, 2005), *Salò* è un titolo regolarmente presente ai primi posti⁵⁰.

Pur in un contesto mediale cambiato in modo radicale dalla data di uscita del film quasi quarant'anni fa, *Salò* continua evidentemente ad apparire come un oggetto

48 “Pier Paolo Pasolini: Salò o le 120 giornate di sodoma - GIRONE DELLA MERDA (1/2)”, caricato da Democrazia in data 21/nov/2010, < www.youtube.com/watch?v=pCBwubVOQT4 >.

49 Partiamo dai dati forniti da un articolo di David Church (2009), che conduce la sua indagine prendendo come campione una serie di siti horror specializzati, messi a confronto con il *board* di *Internet Movie Data Base*.

50 Gli altri titoli più citati sono quelli già ricordati (v. sopra) dagli utenti YouTube. Ad essi aggiungiamo il ciclo giapponese *Guinea Pig* (1985-1991) e la trilogia *August Underground* (2001-2007).

che sconvolge. Il confronto con l'odierno iperrealismo della violenza ottenuto tramite gli effetti speciali digitali e con esperienze visive che rilanciano come strategia di marketing il loro estremismo conferma la perdurante inassimilabilità di *Salò*. Quello di Pasolini non è un film studiato a tavolino per consentire a un target di adolescenti di manifestare il loro coraggio o la loro indifferenza ma un film adulto, la cui strategia di messa in scena non cerca lo shock fine a se stesso.

La rigida costruzione concettuale del film sembra illustrare in modo particolarmente esemplare gli elementi dell'abiezione così come vengono descritti da Julia Kristeva (1980): i fluidi o rifiuti corporei, i processi biologici (sangue, saliva, feci, urina, sperma, lacrime, putrefazione...), ma anche la componente rituale che ne regola il trattamento e l'espulsione dal sociale. L'abiezione sistematica che sta alla base del film lo rende dunque più duro rispetto a un'opera che colleziona una dopo l'altra singole scene con un aumento progressivo di spargimenti di sangue. Esso riesce a creare disagio anche nell'audience maggiormente smaliziata. Gli utenti riconoscono che è la sua "serietà", la mancanza di ironia, a conferire questo eccesso di turbamento; diversi commenti ribadiscono che è più disturbante di ogni altro film perché "viscerale" – nuova conferma empirica di come la scrittura perlocutoria di Sade si tramuti in un linguaggio cinematografico spinto ad affrontare i propri limiti e coinvolgere senza risparmio il corpo degli spettatori.

Mentre gran parte delle produzioni estreme contemporanee si offre a una lettura di tipo ludico, per la quale il godimento sta nella manifestazione di distacco o nell'osservazione (in particolare con riferimento al genere *gore* o *splatter*) della verosimiglianza degli effetti speciali, l'atrocità di *Salò* è tale perché vuole portare alla luce la componente violenta all'interno dello sguardo dello spettatore. La radicalità non ha dunque a che fare solo con la mostrazione pura e semplice del corpo violato (comune a molti degli altri film che vengono richiamati nelle classifiche di estremismo) ma anche o soprattutto con una sua contestualizzazione in un universo connotato ideologicamente, dove la violazione viene eretta a sistema, dove la violenza non viene solo praticata ma teorizzata.

La "sincerità" dei corpi degli interpreti è inoltre una caratteristica che produce un indubbio *effet de réel*, raramente notato dalle letture degli utenti ma che

contribuisce senza dubbio a costruire lo scandalo di *Salò*. In molti degli altri “film malati” citati, la protezione per lo spettatore, al di là di ogni deriva violenta, viene garantita proprio dalla finzionalità di corpi che si mostrano come corpi recitanti: l'estremismo di *Antichrist*, ad esempio, è sicuramente ammorbidito dalla presenza di interpreti riconoscibili quali Willem Defoe e Charlotte Gainsburg; ma anche i corpi degli attori non famosi che interpretano questi film restituiscono, tramite la standardizzazione dei volti e dei corpi tanto deprecata da Pasolini, un senso di finzione che *Salò* non concede.

A spaventare, ad apparire estrema o malata, non è dunque soltanto la violenza, ma il suo inserimento in un contesto di visione in cui la differenza tra fiction e non fiction entra in un ambito di indicibile; in cui la verità dei corpi colpisce con la sua evidenza; in cui alla ferocia si somma un'ideologia che rende il *tour de force* non soltanto un problema di stomaco ma (anche) di cervello. In *Salò* l'incontro con il corpo violato diventa un confronto con i tratti perversi di un sistema sociale che sa allestire solo spazi di dominazione.

Così come l'abbiamo incontrato, per come viene recepito, l'“eccesso” cinematografico comprende dunque dei caratteri specifici. Si parte intanto dalla mostrazione di uno o più corpi violati o indeboliti, oggetto di violenza o di trattamento degradante. Alla messa in scena viene applicato il principio (pornografico) di “massima visibilità” (Williams, 1989, p. 48), in base al quale il fuoricampo è ridotto o bandito. Al lato enunciativo è inoltre sottintesa una “volontà di esclusione”: si mette in atto un processo di selezione che trattiene gli spettatori desiderosi o capaci di guardare l'oggetto e lascia fuori coloro che non reggono o non tollerano lo spettacolo. Al di sopra della definizione aleggia infine una sensazione di “disagio etico” che viene comunicato dal film allo spettatore. Esso può essere il frutto di un blocco, pregiudizio o mancanza di accettazione di un determinato contenuto da parte dello spettatore o della constatazione di un inaccettabile “disinteresse etico” nella codifica, quando si giudica che il regista o l'opera non si pongano il problema dell'opportunità e correttezza dello sguardo, o dell'“iscrizione di uno spazio etico” (Sobchack, 2004) all'interno dello stesso. Questo disagio può essere superato dallo spettatore tramite l'assunzione di una delle posizioni richiamate (masochista, sadica, ludica, curiosa, meditativa).

Salò e, spesso, il cinema sadiano, aggiungono a queste componenti specifiche una qualificazione ideologica che rende l'eccesso una questione di pensiero. È quindi anche per questa specifico elemento strettamente dipendente dalla letteratura di Sade, per la volontà di scrivere teoria sui corpi di vittime nude e indifese, che il film di Pasolini continua ad affermarsi quale pietra miliare che segna un *non plus ultra* cinematografico.

Nel prossimo capitolo, anche grazie ad alcune considerazioni emerse da questo passaggio empirico, cercheremo di problematizzare il discorso sulle relazioni tra il cinema sadiano e il panorama audiovisivo contemporaneo, all'interno del quale si discute della trasformazione o scomparsa del concetto di oscenità.

CAPITOLO 10.

IL PANORAMA AUDIOVISIVO CONTEMPORANEO E I RIFLESSI TEORICI DEL CINEMA SADIANO

Ci sembra che il cinema sadiano sin qui analizzato si ponga come uno strumento in grado di catalizzare una serie di questioni cruciali che riguardano la mediasfera contemporanea. Il riferimento è alle (nuove) forme di rappresentazione della violenza, all'esplosione della comunicazione pornografica (da tempo sottoposta all'attenzione dell'ambito disciplinare dei *Porn Studies*) e alla sua diffusione nel *mainstream*, alle tematiche (centrali, discusse principalmente in relazione ai *reality show* televisivi) del voyeurismo e della sorveglianza, alle questioni della moralità dello sguardo in rapporto alla visione del corpo violato, fino ad argomenti quali la sovranità spettatoriale all'epoca del web 2.0.

10.1. *On/scenity*

Come abbiamo avuto modo di osservare ragionando attorno alla reperibilità su internet di *Salò*, sono poste oggi nell'ambito del visibile esperienze filmiche un tempo proibite, censurate o respinte nell'osceno. L'immaginario sadiano è apparentemente a disposizione dello sguardo non solo nei reparti specializzati dei *sex shop* più forniti ma anche in rete, dove si accumulano le pratiche estreme – dalla coprofagia prediletta da Sade agli interventi sul corpo in cui la violenza annulla o mette in un angolo l'eccitazione sessuale. “Se un tempo la pornografia

tentava di offrire una verosimiglianza fisiologica a quanto rappresentava, oggi si focalizza sulla spettacolarizzazione post-umana di organi e pratiche che trovano una plausibilità solo nel contesto della produzione pornografica e della sessuologia farmacologica” (Maddison, 2011, p. 119). Stephen Maddison ragiona attorno al caso di Max Hardcore¹, pornografo estremo che esemplifica la nuova, insaziabile frenesia del visibile della pornografia contemporanea. Ma può fornire un'idea sufficiente delle molteplici possibilità offerte dall'apertura dell'orizzonte pornografico anche solo una visita a siti emuli di YouTube quali YouPorn, RedTube o Xtube, con le loro categorizzazioni: “un'intera scolastica si dispiega sotto gli occhi del navigante. Combinatoria minuziosa e implacabile che dichiara in primo luogo quella che sembra essere una legge generale: nessun oggetto di desiderio resterà senza nome” (Leoni, 2010, p. 25). Sono parole che richiamano le regole attraverso le quali si sviluppa la scrittura sadiana (Hénaff, 1978)²: programmazione, esecuzione, variazioni e saturazione descrivono adeguatamente la progettualità del *Netporn*. Per una significativa coincidenza i primi due sono anche termini tecnici dell'informatica.

La maggiore teorica dei *Porn Studies*, Linda Williams, ha introdotto nel 1999, per un'edizione aggiornata del fondamentale *Hard Core: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"*, una nozione che conoscerà una grande fortuna, quella di *on/scenity*: “L'on/scenity è il gesto attraverso il quale una cultura porta sulla scena pubblica i veri e propri organi, atti, 'corpi e piaceri' che fino ad allora erano stati designati come *ob – o – sceni*” (Williams, 1989 (1999), p. 282). Williams applica in particolare la definizione alla società americana che esce dallo scandalo Lewinsky (1998) – un'epoca in cui l'intimità viene esposta, il privato diventa pubblico, il dettaglio sessuale oggetto di attenzione collettiva. L'era digitale non farà che fornire una conferma tecnica e quantitativa a questa intuizione.

1 Regista americano condannato nel 2007 a 46 mesi di prigione per oscenità per motivo delle pratiche sessuali (*fisting, vomiting, pissing, throat fucking, extreme anal...*) rappresentate nei suoi film.

2 Citiamo nuovamente, a questo proposito, il passaggio del banchetto da *Le 120 giornate di Sodoma*: “Se non avessi detto tutto, analizzato tutto, come avrei potuto intuire dove tende il tuo desiderio? [...] Ecco dunque la descrizione di un banchetto sontuoso in cui seicento diverse portate saranno offerte alla tua golosità: le mangerai tutte? No, senza dubbio, ma questo numero prodigioso dilata gli orizzonti della tua scelta e così, inebriato da tale illimitata varietà, non criticherai certo l'anfitrione che sa invitarti a un simile banchetto” (p. 101).

La definizione di *on/scenity* sottolinea dunque “*sia* la controversia e lo scandalo dell'aumento di rappresentazioni di diverse forme di sessualità *sia* il fatto che è aumentata la loro disponibilità presso un pubblico allargato” (Williams, 2004, p. 3). Il termine riassume le tensioni che animano i dibattiti contemporanei a proposito dell'avvenuto passaggio dal campo dell'indicibile a quello del dicibile, dall'irrappresentabile al rappresentabile. A fianco alla definizione di *on/scene* compaiono all'interno dei Porn Studies una serie di concetti analoghi o paralleli: “cultura dello striptease”, “pornificazione del mainstream / della cultura pop”, “*mainstreaming* del sesso”, “pornografia quotidiana” (v. McNair, 2006; Nikunen, Paasonen e Saarenmaa, 2008; Attwood, 2010; Boyle, 2010).

Tale “surplus di visibilità” (Dinoi, 2008, p. 285) non ha però naturalmente a che fare solo con la disponibilità di immagini pornografiche, ma anche con l'altro argine del fiume della scrittura e del cinema sadiani, ovvero la violenza. A fianco al corpo sessuale va posto il corpo violato.

Laurent Jullier (1997) annovera la violenza tra le caratteristiche distintive del cinema postmoderno. La spettacolarizzazione o lo spettacolo integrale della violenza forniscono garanzia di emozioni forti, su cui il cinema postmoderno costruisce parte del piacere che promette ed elargisce allo spettatore. Anche nell'ambito della violenza assistiamo al passaggio di elementi tematici e linguistici dal fuori campo alla scena, all'emergere di un nuovo *on/scene*: il corpo violato entra con sempre maggiore centralità e assiduità nell'inquadratura. Non si tratta di osservare, sugli schermi, un aumento del numero di omicidi o massacri, quanto piuttosto di una recrudescenza della morte mostrata. Tale ossessione per l'entrata in campo della violenza deriva secondo Jullier da un'assuefazione nei confronti delle immagini, rese più povere dall'ormai comune rifiuto di prestar fede al loro valore referenziale. Come scrive il critico Jean Douchet (cit. in Jullier, 1997, p. 127), “in nessun caso, un tempo, si potevano fare film grondanti sangue, semplicemente perché il pubblico ci credeva. A partire dal momento in cui non crede più, ci si può divertire completamente, tagliare tutti i ponti con la realtà”. Già negli anni Sessanta, d'altra parte, Jean-Luc Godard (1967, p. 308) segnalava: “si è creduto un giorno che l'arrivo di un treno in una stazione facesse paura. Ha fatto paura una volta, ma non due”.

Un pubblico vasto e generalista può quindi oggi sottoporsi ad esperienze visive estreme, sopportabili grazie all'incredulità e alla perdita del valore di verità dell'immagine. In conseguenza alla progressiva virtualizzazione del mondo contemporaneo seguita ai processi di digitalizzazione, la visione di un film confida sempre meno nelle immagini-traccia e nella loro indessicalità e sempre più nel loro carattere simbolico. Questo tipo di relazione con il prodotto audiovisivo non solo permette di accettare dosi più forti di una violenza letta come una semplice scelta di linguaggio, ma ne richiederebbe un investimento sempre maggiore, per far fronte all'abitudine che l'immagine produce. Davanti alla crisi della credenza il pubblico sembra andare in cerca di sensazioni (e di shock) dall'impatto crescente³.

L'ingresso di un tipo di violenza realistica nel cinema *mainstream* ha, nella letteratura critica sull'argomento (cfr. Hoberman, 1998, Slocum, 2001 e Kendrick, 2009), una datazione precisa: viene fatto coincidere con l'uscita nel 1967 di *Gangster Story (Bonnie and Clyde)*, Arthur Penn) e, due anni dopo, de *Il mucchio selvaggio (The Wild Bunch)*, Sam Peckinpah). *Gangster Story* in particolare ha allargato i confini di ciò che era sino ad allora ritenuto filmabile o tollerabile all'interno di un cinema destinato al mercato di massa:

Con *Gangster Story* Penn infrange [...] uno dei principali patti cinematografici fra lo spettatore e il regista, in base al quale la morte violenta sullo schermo doveva essere dolce e relativamente pulita. Era concesso un fiotto di sangue, tutt'al più un balzo indietro dovuto alla forza del proiettile, ma nulla di più. Penn introduce una nuova convenzione: la morte violenta deve avere una sua immediatezza e produrre effetti fisici, deve contenere qualche dettaglio anatomico. Indubbiamente questo nuovo elemento derivava dalle ansie determinate dalla storia: l'assassinio di Kennedy e la guerra in Vietnam, i due shock

3 Queste spiegazioni ludiche e anti-referenziali dell'attrazione che esercita sullo spettatore contemporaneo il corpo violato sembrano decisamente più efficaci di altre, come quelle trovate nell'ambito della psicologia sociale da Dolf Zillman (1998, p. 195): “la soddisfazione della curiosità violenta, anche nella sua forma estrema di curiosità morbosa, non produce generalmente reazioni di piacere. Esclusi i sadici, che potrebbero provar piacere dal vedere – ad esempio – lo smembramento di una persona, un'esposizione alla visione di violenza distruttiva indotta esclusivamente dalla curiosità conduce a stress e ad apprensioni paurose”. Zillman ipotizza che a spingere a guardare la fiction violenta sia il processo di empatia con le sofferenze del “giusto” e di contro-empatia rispetto al personaggio negativo, con il conseguente piacere derivante da una più o meno violenta punizione di quest'ultimo.

americani degli anni Sessanta, avevano reso la cultura assai consapevole dei dettagli della sofferenza fisica, calandoli in un contesto profondamente emotivo (Kolker, 1999, p. 47)⁴.

Secondo una recensione dell'epoca⁵ *Gangster Story* incoraggia a divertirsi davanti al sadismo e all'assassinio per poi far pentire uno spettatore che “si vergogna di aver visto le proprie emozioni manipolate”. Questo punto di vista suggerisce che il sadismo è un elemento che proviene dalle immagini, capaci di alterare la mente dello spettatore fino a fargli provare sensazioni che vanno oltre la sua volontà e di cui si potrà in un secondo momento vergognare.

Sul film di Penn scrive un articolo, pubblicato sul numero di *Esquire* del luglio 1967, lo scrittore Tom Wolfe, che si chiede da dove provenga questa “perversione di massa” che denomina, con un neologismo, “pornoviolenza”. Anche Wolfe fa riferimento all'omicidio Kennedy, alle continue visioni e revisioni del film girato da Zapruder. Sullo stesso numero di *Esquire* compare un articolo dei due sceneggiatori di *Gangster Story*, David Newman e Robert Benton, che parlano di un nuovo modo di concepire la violenza, scevro di ogni possibilità di lettura morale, tanto redentrice quanto catartica.

Non vogliamo naturalmente abbozzare qui una storia della violenza al cinema, quanto piuttosto identificare alcuni momenti simbolici che permettano di osservare con maggior precisione gli elementi del panorama audiovisivo contemporaneo più interessanti ai fini del nostro discorso sul tema della rappresentazione del corpo violato.

Citiamo dunque anche la stagione, di trent'anni successiva, durante la quale, in seguito al successo di *Salvate il soldato Ryan* (*Save Private Ryan*, Steven Spielberg, 1997), vengono immessi sul mercato una serie di film di guerra di produzione statunitense in cui la raffigurazione del corpo del soldato colpito in

4 Le considerazioni di Kolker ricalcano quelle dello stesso Arthur Penn: “Quando iniziai a fare cinema, dopo la guerra, avevo visto abbastanza violenza per poter concludere che non la si poteva ignorare, né rendere pulita o asettica. A quei tempi, il codice Hays proibiva di avere nella stessa inquadratura la persona che sparava e quella che veniva colpita: doveva esserci uno stacco. Con *Gangster Story* ho deciso di non rispettare quelle regole. Eravamo nel bel mezzo della guerra del Vietnam, la vedevamo in televisione. Vedevamo giovani uomini con il petto squarciato arrivare a casa in sacchi di plastica. Sarebbe stato ipocrita pensare di poter fare un film come *Gangster Story* che non fosse violento, sconvolgente” (in D'Agnolo, 1999, p. 115-116).

5 *Newsday*, 14 agosto 1967, cit. in Hoberman, 1998, p. 116.

battaglia assume caratteristiche inedite⁶. Nel film di Spielberg l'effetto sui corpi della violenza viene rappresentato in tutta la sua evidenza – l'impatto delle pallottole, la fuoriuscita delle interiora, l'esposizione di fratture scomposte e arti perduti... –, con un iperrealismo che approfitta del raffinarsi degli effetti speciali. Nei giorni dell'uscita de *Il grande uno rosso* (*The Big Red One*, 1980) Samuel Fuller sosteneva l'impossibilità di filmare realisticamente lo sbarco in Normandia perché “non si possono decentemente filmare metri di intestini su una spiaggia” (cit. in Virilio, 1991, pp. 74-75). L'obiezione è stata evidentemente superata dalla maturazione dei tempi e dei mezzi tecnologici.

Un importante esempio di relazione con il corpo violato nel cinema *mainstream* contemporaneo è rappresentato anche dal grande successo degli spettacoli di esecuzione pubblica mostrati nei film di Mel Gibson *La passione di Cristo* (*The Passion*, 2004) e *Apocalipto* (*id.*, 2006). Oppure dal genere “neo-noir” a forte carica di violenza, definito da Dick Tomasovic (2002) all'interno di una periodizzazione che va all'incirca da *Le iene* (*Reservoir Dogs*, Quentin Tarantino, 1991) a *Fight Club* (*id.*, David Fincher, 1999). Su questo cinema Tomasovic applica una griglia di analisi precisamente sadiana, ponendo fianco a fianco dei passaggi dai romanzi di Sade e il trattamento del corpo cui il cinema neo-noir sottopone i suoi soggetti. La figura di Sade e il genere classico hollywoodiano del film noir si rivelano per Tomasovic dei riferimenti “inevitabili” (p. 19) per leggere questo sottogenere contemporaneo.

Negli anni Duemila, in un momento in cui la società americana si sforza di superare il trauma dell'11 settembre, il cinema scopre che la retorica della violenza può fungere da forma di elaborazione del lutto (cfr. Gandini e Bellavita, 2008, e Menarini, 2010). Alla metà del decennio si affaccia alla superficie del cinema a diffusione di massa un fenomeno particolarmente interessante all'interno del nostro discorso: il *torture porn*, filone che almeno nominalmente abbina i due elementi, la pornografia e la violenza, che abbiamo sin qui considerato. Esso è figlio di uno spostamento del genere horror verso una trattazione enfaticamente visuale degli effetti della violenza sui corpi: “prima della crescita di una

6 Tra essi *Behind Enemy Lines – Dietro le linee nemiche* (*Behind Enemy Lines*, John Moore, 2001), *Pearl Harbor* (*id.*, Michael Bay, 2001), *Black Hawk Down* (*id.*, Ridley Scott, 2001), *Sotto corte marziale* (*Hart's War*, Gregory Hoblit, 2002), *We Were Soldiers – Fino all'ultimo giorno* (*We Were Soldiers*, Randall Wallace, 2002), *Windtalkers* (*id.*, John Woo, 2002).

produzione più esplicita, il genere horror era passato per uno dei suoi ciclici declini. L'enfatica riflessività di film come la serie di *Scream* [...] e *Scary movie* [...] aveva prodotto una tendenza comica interna al genere, che aveva perso la sua affilatezza. Non spaventava più il suo pubblico” (Murray, 2008, par. 14).

La definizione di *torture porn* è coniata dal critico David Edelstein in un articolo pubblicato sul numero del 6 gennaio 2006 del *New York Magazine* dal titolo “Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn”. I film classificati da Edelstein sotto tale etichetta sono *Irréversible* (*id.*, Gaspar Noé, 2002), *La passione di Cristo* (*The Passion of Christ*, Mel Gibson, 2004) (l'inclusione è certo provocatoria), *Wolf Creek* (*id.*, Greg McLean, 2004), *Hostel* (*id.*, Eli Roth, 2006), *La casa del diavolo* (*The Devil's Rejects*, Rob Zombie, 2006) e *Saw* (*id.*, James Wan, 2006). Questi film si presentano sul mercato come opere *mainstream* (quindi con una valenza del tutto dissimile da quella delle innumerevoli sottoproduzioni marginali del cinema estremo, d'*exploitation* o di serie b, comuni in particolare negli anni Settanta) e conoscono un notevole successo di pubblico⁷. Di *Saw* vengono realizzati cinque seguiti – l'ultimo, *Saw 3D* (*id.*, Kevin Greuter) nel 2011.

In nessuna delle pellicole classificate come *torture porn* si presentano scene propriamente pornografiche. La definizione ha dunque a che fare, più che con questioni strettamente contenutistiche, con una funzione ideologica e socio-psicologica, ovvero con l'intersezione culturale tra violenza e pornografia (in modo analogo alla “pornoviolenza” evocata da Tom Wolfe), e con i modi dell'enunciazione, ovvero le scelte linguistiche attraverso le quali la violazione dei corpi viene esposta allo sguardo.

Nel *torture porn* come nella cinematografia a luci rosse si passa da un numero – i *sexual numbers* di cui scrive Williams (1989, pp. 121 e ss.) – all'altro, con i passaggi narrativi che svolgono un ruolo di raccordo. La differenza è che i numeri di tortura sostituiscono quelli sessuali. “Il 'torture' porn non è porno e non mostra 'vero' sesso, eppure in esso c'è qualcosa di pornografico. Le rappresentazioni al

⁷ *Hostel* incassa 81 milioni di dollari ai botteghini di tutto il mondo, arrivando in testa al box office americano; *Saw* 103 milioni; *Saw II* (*id.*, Darren Lynn Bousman, 2005) 148 milioni. Dati da < www.boxofficemojo.com >.

suo interno sono troppo visibili e comunicano qualcosa di 'illecito'" (Tziallas, 2010, par. 35).

Si assiste quindi a una sorta di slittamento tra horror e pornografia: i due generi non sovrappongono i reciproci contenuti ma intersecano il loro interesse per il tema del corpo, posto al centro dell'attenzione focale alla ricerca del principio pornografico della "massima visibilità" teorizzato da Linda Williams. Il filone si concentra sul "meticoloso, freddo e calcolato metodo attraverso il quale il dolore e la violenza sono performati sui corpi" (Tziallas, 2010, par. 69). La confluenza tra pornografia e tortura trova dunque la sua realizzazione nell'atto di *consumare con la vista un corpo*. La tecnica di ripresa promette allo spettatore il privilegio di cogliere ogni dettaglio di una presenza corporea. Altra caratteristica del *Torture Porn* è la frequente quasi-nudità dei corpi sottoposti a tortura. Come un testimone a una lezione di anatomia o a un'autopsia, lo spettatore guadagna una conoscenza crescente e sempre più intima del corpo del torturato e della sofferenza che prova. La carnalità della violenza è il guanto di sfida che lo spettatore deve raccogliere. Il suo piacere, di tipo ludico o masochista, sta nella resistenza a un confronto visuale sfrontato e impegnativo.

10.2. Sorveglianza e voyeurismo

La riflessione sul *torture porn* induce Evangelos Tziallas (2010) a stilare un ragionamento complessivo sul regime della visibilità nella società contemporanea. Il genere lascerebbe infatti emergere la tensione di un avvenuto passaggio dal regime del *voyeurismo* a quello della *sorveglianza*⁸. All'interno di quasi tutti i film appartenenti al filone è in effetti centrale l'elemento della registrazione audiovisiva, in particolare tramite telecamere di sorveglianza collocate dietro a specchi o negli angoli delle stanze. La società della sorveglianza, con l'enorme diffondersi delle tecnologie ad essa dedicate, avrebbe portato a un cambiamento nei nostri desideri visuali e nella nostra coscienza di osservatori e osservati. Se il modello panottico tradizionale e il modello voyeurista presuppongono infatti un'intrusione dello sguardo in spazi in cui l'osservato non sa di esserlo o non lo

⁸ Sul questi temi cfr. Lyon, a cura, 2006, e Brighenti, 2010.

vorrebbe, il modello della sorveglianza ambisce a creare negli individui l'aspirazione a collocarsi in una posizione di massima visibilità, a essere collocati al centro dell'inquadratura predisposta dall'apparato. La messa in opera di tale istanza è rinvenibile in trasmissioni televisive a larghissimo successo quali il *Grande Fratello*⁹ e gran parte dei *reality show* o della *factual television* (cfr. Hill, 2007); oppure negli ambiti della “vetrinizzazione del sé” (Codeluppi, 2007) offerta e auspicata dai *social network*.

La forma contemporanea della sorveglianza non va dunque intesa solo come uno strumento asimmetrico di dominazione: lo stesso sorvegliato ambisce a esservi sottoposto. Come afferma Tziallas, si complicano così sia le dinamiche del voyeurismo (che trova la sua sintesi nel motto “voglio guardare”) sia dell'esibizionismo (“voglio essere guardato”): la sorveglianza prevede due passaggi riassumibili nelle affermazioni “voglio che tu veda che ti guardo” da parte del potere (la formula del Panopticon), che crea successivamente nel sorvegliato la richiesta “voglio essere guardato mentre vedo di essere guardato” (il *reality show*).

La “visibilità assoluta” che caratterizza la nostra epoca farebbe dunque arretrare la portata euristica del termine “voyeurismo”, più pertinente per un'era dove vedere era più difficile, a fronte di un avanzamento del dominio della sorveglianza. Il concetto di voyeurismo sarebbe superato perché suggerisce dei limiti alla visibilità, perché è collegato a un sentimento di vergogna e a un bisogno di occultamento. Il voyeur, così come lo ritrae in mille inquadrature il cinema sadiano, si nasconde infatti dietro tende, finestre, binocoli, stipiti, fori nel muro, fessure... La sorveglianza, per contro, mette in scena una visibilità cui si collega uno sguardo esibito, legittimato non solo dalla volontà ma anche dalla possibilità di vedere dappertutto.

Ci sembra tuttavia che i concetti di sorveglianza e di voyeurismo si affianchino e sovrappongano almeno in parte. Nella definizione di sorveglianza, l'abbiamo appena notato, rientra sia la formulazione classica che la identifica con uno sguardo imposto (panottico, orwelliano) che lascia impotenti e passivi, sia una più legata alla mediasfera attuale in cui il sorvegliato, come in conclusione al romanzo

9 Il format è un'invenzione di Endemol Olanda, Paese in cui conosce la sua prima edizione nel 1999. In Italia debutta su Canale5 il 14 settembre 2000.

1984, “ama il Grande Fratello” e si pone volontariamente al centro del meccanismo di sorveglianza. Allo stesso modo anche il voyeurismo può assumere una duplice veste. Una, scrive Christian Metz (1977, p. 66) è “a infiltrazione sadica”: non c'è da parte dell'oggetto dello sguardo coscienza di essere osservato né consenso all'osservazione, anzi rifiuto e costrizione. Questa opzione rimane certamente una delle possibilità offerte dalla mediasfera contemporanea, soprattutto in alcune zone particolarmente ombratili della Rete (siti voyeuristi, *spy cam*...). La seconda forma di voyeurismo è quella legittimata da un dispositivo che lo istituzionalizza (lo spogliarello, il cinema...). In questo secondo caso vi è un consenso, “reale o supposto” (p. 67) da parte dell'oggetto della visione, lo stabilirsi di un accordo che riabilita e autorizza l'intrusività dello sguardo.

Certamente la sorveglianza di tipo panottico – oggi “metodica, sistematica e in molti casi automatica” (Brighenti, 2010, p. 59) – rimane una chiave decisiva nella lettura e interpretazione della società contemporanea, così come il voyeurismo ad alto tasso di infiltrazione sadica, di cui la pubblica opinione continua a dibattere, ad esempio in relazione a fenomeni di turismo macabro¹⁰ che seguono fatti di cronaca nera ad alta copertura mediale. Ciò che qui interessa maggiormente è però prendere atto della convergenza o larga intersezione tra le due forme più propriamente *spettacolari* di sorveglianza e voyeurismo – la sorveglianza “autoindotta” e il voyeurismo “istituzionalizzato”. Entrambe si basano sulla coscienza di essere sotto osservazione da parte della persona che ne è oggetto¹¹.

Si tratta dunque probabilmente di considerare due poli dello sguardo: provando ad adattare la bipartizione proposta da Marshall McLuhan (1963), potremmo definire quella della sorveglianza una visibilità “calda” e quella del voyeurismo una visibilità “fredda”. La sorveglianza infatti restituisce allo sguardo le informazioni

10 Catalogato sotto l'etichetta “*dark tourism*” o “*thanatourism*” (v. Lennon e Foley, 2000; e Sharpley e Stone, 2009).

11 Ragionando sulla società contemporanea, Roberto Escobar (2006) rileva l'intersezione e il reciproco rafforzarsi tra il modello del Panopticon e del Synopticon, tra l'osservazione dei molti da parte dei pochi e lo sguardo sui pochi da parte dei molti: “Nel singolo sorvegliante [...] può essere ben riconosciuta l'immagine rovesciata del singolo sorvegliato, confinato nel tempo, nello spazio e nella 'speranza' della macchina d'obbedienza. E ancora, sul lato opposto dello specchio, nel singolo sorvegliato – imprigionato nella sua cella, solitario e sequestrato, spersonalizzato e anonimo all'interno di una moltitudine di sorvegliati – può essere intravisto il singolo sorvegliante, il singolo spettatore totale, colto però nel suo isolamento, senza reciprocità di sguardo con l'altro. Insomma, chi stanno davvero osservando, i sorveglianti, se non se stessi?” (pp. 72-73).

di cui l'osservatore ha bisogno, senza necessità di colmarne i limiti: identifica precisamente l'oggetto dell'osservazione e gli elementi contestuali utili a riconoscerne i movimenti nello spazio: “Nella collocazione della telecamera di sorveglianza vale l'inquadratura media per definizione, quella che fa riconoscere e la cosa ri-presa e lo spazio all'interno della quale agisce – la collocazione del punto di vista e la sua ampiezza sono decise esclusivamente in base a tali parametri” (Dinoi, 2008, p. 267). Seguendo la definizione di McLuhan il voyeurismo si può interpretare invece come un mezzo “freddo”, legato a una forma di disincarnazione, nascosto e a bassa definizione: lo sguardo trova nel suo cammino ostacoli che diminuiscono la quantità di dati che arrivano all'occhio e richiede quindi in una certa misura uno sforzo di completamento e una maggiore partecipazione da parte dell'osservatore¹².

A proposito di questi temi, che si sviluppano almeno in parte in reazione al successo del format televisivo del *reality show*, può essere interessante all'interno del nostro discorso riportare i commenti di alcuni studiosi che si sono relazionati a Sade a una trasmissione come *Il Grande Fratello*. Per il caso italiano ascoltiamo ad esempio la voce di Giovanni Mariotti, scrittore, corsivista per il *Corriere della sera* e traduttore di *Justine* per il Meridiano Mondadori (1976) dedicato a Sade. Nel 2000, anno in cui il format internazionale del *Big Brother* si diffonde sugli schermi italiani, si registra un gran numero di interventi critici da parte di intellettuali che presto perderanno ogni interesse e abbandoneranno il *Grande Fratello* alla sua deriva. Mariotti pubblica sul *Corriere della sera* due interventi a distanza di qualche mese. Il secondo, “Bentham, il vero padre del Grande Fratello” (6 settembre 2000) è un pezzo divulgativo sul tema del Panopticon¹³. Molto più interessante il primo, “Ma il Grande Fratello deluderà noi voyeur” (7 luglio 2000, p. 35)¹⁴, che anticipa la messa in onda del programma per sostenere che la trasmissione è destinata a lasciare insoddisfatto lo spettatore che vi si

12 L'attribuzione terminologica del “caldo” e del “freddo”, piuttosto debole e spesso contestata a McLuhan, si potrebbe con uguale efficacia invertire. In particolare in relazione al visuale il voyeurismo andrebbe certamente definito “caldo” e la sorveglianza “fredda”.

13 In relazione al *Grande Fratello* televisivo si sprecano le riflessioni che chiamano in causa tanto Orwell quanto il Panopticon di Bentham. Si veda ad esempio la “Bustina di Minerva” di Umberto Eco sull'*Espresso* del 12 ottobre 2000: “Ci sono due Grandi Fratelli. Noi rischiamo di riconoscerne solo uno”.

14 Reperibile al sito < http://archiviostorico.corriere.it/2000/luglio/07/Grande_Fratello_deludera_noi_voyeur_co_0_0007072730.shtml > (ultima visita: 8 dicembre 2011).

accostasse con una disposizione voyeurista. Per Mariotti infatti l'atteggiamento esibizionista degli abitanti della Casa sottrae ogni traccia di verità ai comportamenti osservati e conseguentemente annulla il godimento dello spiare di nascosto: “non avremmo più a che fare con la realtà, come credevamo, ma con una sua contraffazione, allestita per ingannarci” (par. 1). Quella mostrata non è una realtà “ignara di essere guardata, e dunque spontanea e naturale, ma una sua messinscena” (*ibid.*). Mariotti conclude sostenendo che il piacere che lo show potrà regalare al voyeur è rinvenibile nell'unico momento di verità garantito dal programma: il tempo del sonno, che bandisce ogni possibilità di recitazione. L'autore, autodefinitosi voyeur, sembra dunque rifiutare una proposta che non è collocata sotto l'ombrello del voyeurismo ma della sorveglianza. Si tratta di una sfumatura interessante e di un punto di vista empirico che conferma l'utilità di mantenere aperte, all'interno degli attuali regimi della visibilità, le possibilità di applicazione di entrambi i modelli.

Spostandoci in Francia, l'altra reazione che vogliamo citare è quella di Annie Le Brun, studiosa di Sade fra le più autorevoli, che nel 2001 pubblica la monografia *Du trop de réalité*, in cui descrive una società svuotata, proprio a causa di un “eccesso di realtà”, di ogni possibilità di rivolta. In un'intervista del 2010 sull'attualità di Sade a *Philosophie Magazine*, Le Brun combina la questione dell'*on/scenity* con una critica alla televisione dei *reality*:

Un onnipresente desiderio di trasparenza, divenuto virtù cardinale, installa l'osceno in mezzo alla scena – dalla tele-realtà alla personalizzazione della politica passando per l'autofiction romanzesca [...]. In mezzo a questo maremoto di esibizionismo, paradossalmente Sade costituisce una delle rare risorse contro l'oscenità (Le Brun, 2010, p. 67).

L'inintegrabilità di Sade lo rende dunque un alleato contro l'*on/scenity*. La sua oscenità, cui ancora non è consentito lo spostamento sulla scena, lo eleva a figura in grado di mettere in guardia rispetto alle derive della visibilità contemporanea. La segreta sadiana – la separatezza, lo scarto – consente una fuga che vale come opposizione al cupo esibizionismo contemporaneo, alla pornografia della massima visibilità. L'insuperabile ricchezza della fantasia sadiana fa impallidire il presunto

realismo del panorama audiovisivo contemporaneo: l'*on-scenity* attuale imbastisce un banchetto che con tutto il suo sforzo non può raggiungere l'abbondanza evocativa di quello delle *120 giornate*. Sade costituisce così una paradossale risorsa per stracciare il velo dell'*on-scenity* attuale con molteplici strappi, rivelando che la vera oscenità non si trova a suo agio alla luce del sole, e che essa non coincide con le provocazioni e gli scandali, sempre più comuni e banali, messi in scena per puro calcolo mediatico.

Rispetto a questi temi e, ancora, al *Grande Fratello* televisivo vanno inoltre opportunamente richiamati altri elementi di riflessione fornitici da *Salò*. Come scrive Serafino Murri (2001, p. 9) nel periodo in cui ancora le interpretazioni del *reality show* riempiono i giornali, “la trasgressione addomesticata modello Calvin Klein che sgorga dalle fantasmagorie ininterrotte dei teleschermi come specchietto per le allodole facilmente eccitabili richiama alla mente la stessa freddezza, lo stesso vuoto corporale che rende le giovani e spaesate vittime [di *Salò*] implicitamente 'complici' dei loro carnefici”. Segnaliamo, fra le reazioni dei “pasoliniani”, anche l'allusione di Giuseppe Bertolucci, un commento raccolto nei giorni in cui lanciava il documentario *Pasolini prossimo nostro* (2006): “Quei giovani di cui Pasolini parla con una lucida analisi di quella che sarebbe diventata la società del *Grande Fratello*: vittime designate del consumismo, oggetto della manipolazione dei corpi e della seduzione del potere, preda della dittatura della (falsa) liberazione sessuale”¹⁵.

Salò descrive un sistema sociale dove vige “la (sorprendente) propensione del dominato a consegnare se stesso al potente” (Escobar, 2006, p. 21): i soggetti si trasformano in vittime compiacenti, prigionieri con la sindrome di Stoccolma. Ogni sforzo di chi insiste a difendere l'innocenza dell'essere umano – compreso, per ammissione dell'autore stesso, il tentativo di Pasolini nella *Trilogia della vita* – viene in tal modo frustrato. Pasolini sembra descrivere, attraverso le sue parole e il suo film, il passaggio dal Grande Fratello orwelliano a quello televisivo, dalla sorveglianza panottica classica a quella autoindotta, a un Panopticon “partecipativo” o “consensuale” (Whitaker, 1999).

15 < <http://news.cinecitta.com/people/intervista.asp?id=5357> > (ultima visita: 1 dicembre 2011).

Nella *Trilogia della vita* i corpi dei ragazzi si pongono come strumento di opposizione, praticano uno scostamento dal cono di luce del potere; nel secondo non vi è più nessuna ribellione possibile perché la “paura di essere mangiati” si è trasformata in desiderio¹⁶. La società della sorveglianza contemporanea sancisce dunque la trasformazione degli osservati da oggetti dello sguardo del potere ad agenti che contribuiscono a direzionarlo su di sé: “Più stringente e rigoroso è il regime panottico, più genera resistenza attiva, mentre più le strategie panottiche sono morbide e sottili, più producono i corpi docili desiderati” (Lyon, 2006, p. 4). L'inquadratura prediletta in *Salò*, il campo totale, esibisce l'assenza di un luogo dove potersi ritirare. Non viene concesso a quei giovani lo spazio dell'o-sceno in cui svolgere i gesti – copulare, defecare, morire – che si vorrebbero sottrarre alla visibilità. L'osceno si presenta come una chance di salvezza che a questa gioventù non è concessa, e che essa non si vuole concedere.

Le possibilità apparentemente offerte dalla comparsa sulla scena di comportamenti e oggetti un tempo proibiti non sono quindi per Pasolini la conseguenza di una liberazione ma di una nuova, diversa condanna. Come scrive in uno dei passaggi più noti dell'*Abiura dalla Trilogia della vita*, “la lotta progressista per la democratizzazione espressiva e per la liberalizzazione sessuale è stata brutalmente superata e vanificata dalla decisione del potere di concedere una vasta (quanto falsa) tolleranza” (Pasolini, 1975b, p. 770).

In Sade la sorveglianza è il regime dominante in particolare all'interno del castello, dove i signori trattengono le vittime a disposizione delle loro passioni e a portata di sguardo. La forma che essa assume nel castello sadiano è naturalmente *imposta* alle vittime e non somiglia quindi a quella in cui è il soggetto stesso a porsi al centro del dispositivo di osservazione. Essa può assumere sia la forma panottica classica benthamiana (un signore controlla molti individui che subiscono le leggi dettate dal suo sguardo) sia quella dell'accerchiamento sinottico (molti sguardi esaminano o controllano un solo individuo). Come rileva Emmanuelle Sauvage (2007) l'occhio in Sade si costituisce come un importante agente di potere. L'onnipotenza oculare è alla base del regime instaurato nelle microsocietà sadiane. Lo sguardo dei signori sadiani si estende senza limitazioni sullo spazio

¹⁶ “La paura di essere mangiati”, *Il Tempo*, 3 settembre 1968, ora in Pasolini (1974).

che essi dominano (in particolare, certo, il castello delle *120 giornate*, ma anche tutti gli altri luoghi chiusi, come il monastero di Sainte-Marie-des-bois di *Justine*). In questi spazi vige per le vittime l'impossibilità di ritirarsi nel fuoricampo, al di fuori della visibilità.

Nel cinema sadiano, a fianco alla sorveglianza va naturalmente ribadita l'onnipresenza del voyeurismo, declinato non come un ripiego rispetto alla possibilità di un dominio oculare panottico ma come una forma ulteriore e diversa di ricerca dell'eccitazione. Scene di voyeurismo, spesso centrali in riferimento alla trama e al messaggio del film, sono presenti nella quasi totalità dei film analizzati. Per allargare lo spettro degli esempi vogliamo citare qui film di secondo piano quali *Justine de Sade* (Claude Pierson, 1972), *Justine och Juliette* (Mac Ahlberg, 1975), *L'educazione sentimentale di Eugénie* (Aurelio Grimaldi, 2005) (si veda la filmografia in coda a questo lavoro). Il cinema sadiano sceglie spesso di creare delle situazioni di scopofilia per poi eventualmente assaltare il riparo del voyeur. Nel finale del *Marat / Sade*, ad esempio, i pazzi di Charenton, oggetto dello sguardo morboso dei borghesi di Parigi seduti e protetti nella semioscurità, si scagliano con violenza contro la grata che li separa dal pubblico.

Il “vedere tutto” auspicato da Sade e apparentemente messo in pratica sulla scena pornografica viene inoltre problematizzato dal lavoro artigianale di un regista come Jesús Franco, costretto ad affrontare il dilemma di come combinare onnivisibilità (la sorveglianza) e desiderio (che pur criticamente coincide in Franco con il voyeurismo). Il cinema pornografico, all'interno dei cui ambiti Franco si muove per ampie parti della sua carriera, richiede la prima, ma il regista spagnolo non vuole o non sa posizionare la macchina da presa in un punto che restituisca il punto di vista della sorveglianza e del controllo. Il suo cinema è in tal senso esemplare: come i poli di due calamite che creano un unico campo magnetico, sorveglianza e voyeurismo trovano un equilibrio solo rimanendo a una certa distanza. Se li si costringe ad avvicinarsi, finiscono per respingersi. L'interesse dei film sadiani di Franco sta proprio nell'evidenza del momento di repulsione prodotto dall'avvicinamento forzato tra le esigenze produttive e di genere, che impongono un tipo di inquadratura, e l'idea di cinema, erotismo e desiderio concepita da Franco, per cui valgono tutt'altre norme. Costretto a

mimare la massima visibilità pornografica, fermo allo stesso tempo sulla sua idea di erotismo di stampo voyeurista, il cinema di Franco finisce per abitare una zona di fervida ambiguità, dove il fallimento del gesto tecnico è il sintomo che illustra una questione teorica.

Al di là dell'attrazione che il voyeurismo certamente esercita su Jess Franco e i suoi personaggi, va inoltre constatato che la linea dello sguardo che collega il voyeur con l'oggetto di visione si presenta come il filo di un equilibrista, in cui lo spettatore si trova a camminare senza che ci sia una rete al di sotto a raccoglierne l'eventuale caduta. La coppia voyeurismo-esibizionismo continua infatti di pellicola in pellicola a essere messa in discussione. Il voyeurismo inscenato negli esili racconti di Franco sembra quasi sempre contare su una volontà di esibizionismo da parte dell'oggetto dello sguardo. Questo accordo apparente costituisce tuttavia solo il prodromo alla trasformazione dell'erotismo in orrore, dell'eccitazione in omicidio. Viene così svelata la falsa complementarità tra voyeur ed esibizionista e al contempo fatta saltare la protezione in cui trova riparo l'altro voyeur, lo spettatore del film, costretto a specchiarsi nella violenza del personaggio che diegeticamente lo rappresenta.

Nel cinema di Franco a queste difficoltà vanno affiancate quelle che hanno a che fare più strettamente con il corpo: l'inadeguatezza degli interpreti maschili alle performance loro richieste costringe il regista e i suoi assistenti ad acrobazie nel montaggio (e nella logica della narrazione) per sostituire alla moviola l'attore inadeguato con un professionista in grado di portare a termine l'azione (si veda ad esempio il caso, particolarmente scoperto in questo senso, di *Das Bildnis der Doriana Grey*, 1975).

In un modo non del tutto dissimile, anche i corpi coinvolti da Pier Paolo Pasolini in *Salò* scontano la difficoltà a svolgere i compiti che sono loro assegnati. L'istituzione attiva dello “statuto voyeuristico della macchina da presa” (Murri, 2001, p. 94) serve qui a cogliere questa esitazione, aggredendo il profilmico “alla ricerca di possibili contenuti di verità al di là della recitazione e della stessa messa in scena” (p. 93). La paurosa presa d'atto di tale disposizione – uno dei grandi risultati cercati e raggiunti da Pasolini – rende ancor oggi difficile guardare *Salò* come uno dei tanti testi in cui la violenza è ludica e l'immagine-traccia perduta.

Sia nel caso di Franco che di *Salò*, il corpo, rifiutandosi di essere ridotto al solo livello della rappresentazione, finisce quindi per svolgere una funzione di “*spoiler*” (Gallagher e Greenblatt, 2000, p. 15): esso eccede, manifesta un pensiero che buca l'universo diegetico e sposta, con una spinta letteralmente fisica, i contenuti teorici del discorso.

Vanno richiamati ancora alcuni elementi dal finale di *Salò*, quando i *dominī* osservano da una stanza al primo piano della villa le torture che gli altri libertini e le guardie stanno infliggendo alle vittime. Scelgono di guardare da una finestra lontana, da dove, per vedere, si devono armare di uno strumento meccanico, un binocolo, la più classica delle strumentazioni in mano al voyeur. I libertini prediligono la posizione nascosta del voyeur anche quando possono, come in questo caso, scendere nel cortile e scrutare le torture da vicino, esibendo uno sguardo sorvegliante. L'opzione del voyeurismo non è evidentemente solo un ripiego dovuto a una difficoltà materiale che impedisce di vedere bene. Essa è invece strumentale alla volontà di definire una relazione con l'oggetto dello sguardo *potenziata* dagli strumenti che secondo McLuhan offre un medium freddo, a bassa definizione, a quantità limitata di informazione visiva, che richiede uno sforzo di completamento da parte di chi guarda (cfr. Alovisio e Terrone, 2011).

La difficoltà posta dal voyeurismo costruisce un campo in cui la caratteristica apatia libertina viene messa alla prova. La sfida della bassa definizione, che richiederebbe un investimento emotivo da parte di chi guarda, viene superata senza troppo sforzo dall'irremovibile atarassia dei signori: l'immagine non si dimostra capace di suscitare una risposta, né di eccitazione né di compassione, nell'occhio del signore sadiano. Tutti i tipi di posizione spettatoriale nei confronti dello spettacolo del corpo violato – quelle sadica, masochista, curiosa, ludica, meditativa che abbiamo identificato – vengono rifiutati da uno sguardo che non si lascia coinvolgere, che programmaticamente non stabilisce relazioni con il suo oggetto. L'apatia si manifesta come l'esito auspicato di un percorso di ricerca del piacere, come il suo stadio più alto. La suprema sovranità dell'eroe sadiano sta nel non dover dipendere da nulla di esterno a se stesso ai fini del proprio godimento.

10.3. Sovranità

La categoria dell'*on/scenity* – l'emersione nella sfera pubblica di comportamenti, gusti e piaceri un tempo considerati privati, intimi, devianti o irrepresentabili – e la combinazione di pornografia e violenza sembrano definire la mediasfera contemporanea come uno spazio aperto a una libertà spettatoriale mai sperimentata, che poggia la sua forza sull'“ideologia del diritto dell'individuo a consumare” (Silverstone, 1999, p. 86).

Un'ipotesi di scuola che può tuttavia fornire sviluppi interessanti è l'accostamento di questo tipo di “sovranià” a quella modellata da Georges Bataille (1957b e 1976b) attorno all'“uomo sovrano” di Sade. Essa prevede il godimento assoluto del tempo presente e delle sue risorse, senza proibizioni e utilità. Gli spazi della sovranià vengono aperti dal miracolo, dall'ebbrezza, dalla ricchezza, dalla violenza, dalla tristezza funebre o sacra, dalla gloria; la sua morfologia coinvolge il divino, il risibile, l'erotico, il ripugnante. Tale sovranià si manifesta dunque in forme che hanno quantomeno un'assonanza con alcune delle possibilità offerte dalla mediasfera contemporanea, in particolare per quanto riguarda i contenuti (la violenza, il ripugnante, l'erotico) passati dall'*ob-* all'*on-scene*. Come nel fondo di un bicchiere di vino l'operaio cerca “un elemento *miracoloso* di sapore, che è appunto il fondo della sovranià” (Bataille, 1976b, p. 14)¹⁷, così il consumo audiovisivo sembra offrire piccoli sorsi della stessa materia.

La differenza tra la sovranià sadiana o batailliana e quella offerta dalla mediasfera contemporanea risiede tuttavia in un elemento piuttosto sostanziale: la prima implica infatti la rinuncia ad ogni protezione e ad ogni posizione di sicurezza, in particolare quella offerta dal voyeurismo e dal senso a distanza che è la vista. Come scrive icasticamente Annie Le Brun (1986, p. 580), la sovranià di Sade “suppone il rischio continuo del nulla”, mette in pericolo, coinvolge in prima persona. L'uomo di Sade è sovrano, e quindi inaccessibile al male, non perché non gli può succedere nulla di negativo (anche se certamente il vizio fa da scudo ai personaggi sadiani mentre la virtù li condanna), ma perché il libertino sa vivere sovraneamente qualsiasi tipo di sorte gli prospetti il destino: “Se fa del male agli

¹⁷ “Se considero il mondo reale, il salario dell'operaio gli permette di bere un bicchier di vino: può farlo, come afferma, per darsi forza, ma in verità lo fa nella speranza di sfuggire alla necessità che è il principio del lavoro. [...] È poca cosa, ma quel bicchier di vino gli dà almeno, per un breve istante, la sensazione *miracolosa* di disporre liberamente del mondo” (*ibid.*).

altri, che voluttà! Se gli altri gli fanno del male, che godimento!” (Blanchot, 1963, p. 30). Per il libertino anche il momento della morte può manifestarsi come un'affermazione di sovranità, qualora essa sia il coronamento di una vita coerentemente spesa all'inseguimento della distruzione. La sovranità dell'eroe sadiano è dunque inaccessibile al mondo esterno. I personaggi di Sade sono pronti a celebrare la loro sovranità “orgasmando sul patibolo”, come sostiene, in *Juliette*, il personaggio di Olympe:

Pensi che temerei tale destino?... No, certamente, qualsiasi possa essere, ci correrei senza timore... Il patibolo stesso sarebbe per me il trono delle voluttà, vi sfiderei la morte, orgasmerei godendo al piacere di spirare vittima dei miei misfatti e di terrorizzarne un giorno l'universo (*Juliette*, vol. 2, p. 45).

La sovranità di Sade è una scelta di vita e una strada senza ritorno, non uno strumento di cui si può far uso occasionalmente, com'è invece il caso della sovranità fornita in dote dalla mediasfera contemporanea, che sembra costruirsi in forma di rifugio: all'ampia disponibilità di immagini, in particolare negli ambiti della pornografia e della violenza, corrisponde un ritiro dello spettatore negli spazi dell'interpassività¹⁸ e della delega¹⁹, di cui notiamo l'appartenenza a un regime della visibilità di tipo voyeurista. L'odierna ipesessualizzazione del corpo violato fa quindi affiorare alla superficie della mediasfera alcune sfumature (e solo alcune) della sovranità sadiana.

A queste sfumature si possono tuttavia, con cautela, provare ad accostare ancora alcune riflessioni di Sade e su Sade. Le considerazioni sadiane sul tema dello spettacolo del corpo violato e della reazione soggettiva di fronte all'osceno possono fornire ad esempio (basta qualche adattamento) delle critiche note a margine a produzioni quali il *torture porn*: “Bisogna sapersi decidere sull'orrore

18 “Oggi mi sembra che anche la pornografia agisca sempre più in modo interpassivo: i film a luci rosse non hanno più lo scopo primario di eccitare il fruitore durante le sue solitarie attività masturbatorie – ma fissare lo schermo dove 'c'è l'azione' è sufficiente, mi è cioè sufficiente osservare come gli altri si divertano al mio posto” (Žižek, 2000, p. 38).

19 Segnaliamo il carattere vicario del godimento messo in atto nel sottogenere pornografico di grande successo dei *gonzo movies*, dove il film è realizzato in prima persona dal *performer* dell'atto sessuale con una videocamera che tiene in mano durante il rapporto: “il risultato è una sorta di sovrapposizione del pubblico sull'attore, che va considerato qui non come un rappresentante narrativo ma piuttosto come una (virtuale) estensione performativa” (Biasin e Zecca, 2009, p. 145).

di tutto quello che fa rizzare, e per una ragione assai semplice: che questa cosa, per terribile che vogliate crederla, non è più orribile per voi dal momento che vi fa scaricare” (*Le 120 giornate di Sodoma*, edizione Newton, p. 251). La presenza di Sade nel panorama audiovisivo contemporaneo si caratterizza infatti secondo alcuni studiosi non tanto nella manifestazione di ciò che viene definito “sadismo”, ovvero “il piacere di vedere soffrire gli altri”, quanto nella “ricerca di una certa sensualità nell'atto di violenza” (Tomasovic, 2002, p. 134). Mario Perniola (2004) ritrova gli elementi dell'attualità di Sade nel “*delightful horror*”, nell’“armonia degli opposti” (piacere e dolore, desiderio e paura, sublime e abietto) messa a disposizione dalla mediasfera.

Considerazioni come queste entrano in doverosa risonanza con il vero e proprio shock visuale, che ne ha generato poi uno culturale, delle immagini di tortura uscite dal carcere iracheno di Abu Ghraib a partire dal 2004. All'interno di un discorso sull'immaginario sadiano è un caso che non si può non richiamare: vanno certamente riconosciute inquietanti somiglianze, in particolare delle fotografie dei corpi dei detenuti disposti a piramide l'uno sopra l'altro, con alcuni *tableaux* sadiani così come sono rappresentati nelle illustrazioni originali di *Justine* e *Juliette*, che mostrano corpi incastrati o sovrapposti in vere e proprie “architetture biologiche” (Kozul, 2005, p. 30). È interessante notare il modo con cui Katrien Jacobs (2007, p. 116, *corsivo nostro*), in uno studio sulla diffusione della pornografia contemporanea, rileva questa similitudine:

Quando le foto di Abu Ghraib sono state diffuse, molti critici hanno usato la parola *warporn* per denotare una rappresentazione dei prigionieri da parte dei soldati erotizzata e coscientemente sadistica. *Warporn* fa riferimento a un mescolamento delle mitologie di abuso e di guerra in forma di *finzioni sadiane*. [...] Gli osservatori di queste immagini di abuso le hanno viste non come documenti di guerra né come scene pornografiche in grado di creare eccitazione, ma come nuove rappresentazioni di una scena liminale.

Di questo ragionamento vogliamo sottolineare due elementi. Jacobs scrive di *mitologia* e di *finzioni*: si assiste dunque a una spinta della finzione sul terreno della realtà. La “ricerca di una certa sensualità nell'atto di violenza” di cui parla Tomasovic si sposta dal terreno d'applicazione del cinema all'ambito della

cronaca. Il riferimento a Sade non vale inoltre qui solo come un richiamo a una figura simbolo dell'estremo, ma come precisa indicazione di una soglia liminale, di uno sconfinamento: le fotografie non sono né immagini di guerra né pornografiche ma richiedono una descrizione diversa. Jacobs definisce queste fotografie “documenti politici erotizzati” (*ibid.*). La mimica messa in atto dai soldati-fotografi dell'immaginario pornografico e sadomasochistico sfonda non solo i limiti di ciò che è rappresentabile, ma anche, evidentemente, dei confini morali. Si assiste a una doppia violazione dello spazio etico, dovuta prima di tutto alla violenza reale perpetrata su dei prigionieri (violenza *nell'*immagine), ma poi anche alla concomitante violenza dalla rappresentazione (violenza *dell'*immagine), che impone a un già brutale sfruttamento iconico di detenuti inermi la cornice linguistica della pornografia.

Il campo dell'osceno, svuotato dei contenuti classici che trovano nell'*on-scene* una cittadinanza sempre meno contestata, non ha dunque oggi a che fare con il sesso e la violenza in sé ma con questioni di maggiore complessità che chiamano in causa i modi della rappresentazione. Osceno è una categoria che può applicarsi, nel suo insieme, al regime della visibilità che le immagini di Abu Ghraib sottendono, un offuscamento in forma di mitologia sadiana delle distinzioni tra realtà e rappresentazione, violenza e pornografia, sorveglianza e barbarie. La “nuova” oscenità non ha più a che fare solo con l'oggetto mostrato ma anche con i modi dell'enunciazione, e poi con il tipo di sguardo che si posa su di esso.

10.4. Usi di Sade

Abbiamo visto come la figura di Sade venga storicamente utilizzata per interpretare la società contemporanea in due modi opposti e complementari (v. Parrot, 1947). Si può sovrapporre all'attualità, come in carta velina, un Sade “nero”, e quindi notare una coincidenza, la realizzazione nel presente delle sue spaventose visioni; oppure sovrapporvi un Sade “bianco”, e rilevare le differenze, il prolifico e liberante contrasto che la sua figura scatena contro la normalità dell'*on-scene* attuale.

Molte analisi della critica sadiana, da Queneau in poi, vedono in Sade un tremendo profeta dei campi di sterminio. Questa visione di un Sade nero, accostabile alle peggiori degenerazioni della società contemporanea, vive fino a oggi, quando si scrive (pur da un punto di vista totalmente irricevibile²⁰) di una “piena e totale coincidenza tra il programma sadiano e il nostro clima culturale e sociale” (De Benedetti, 2008, p. 9): “è [...] difficile riscontrare distanze e differenze fondamentali tra l'immaginario sadico e molte delle pratiche diffuse nel nostro tempo” (*ibid.*). All'interno dello stesso schieramento ma da un punto di vista opposto, Michel Onfray²¹ imputa a Sade parte della responsabilità della mancanza di edonismo del presente, dell'incapacità di saper godere della sessualità in modo gioioso.

I lettori del Sade bianco ipotizzano invece che l'affiancamento della sua figura al mondo contemporaneo denunci per attrito i limiti della libertà attuale e il ridimensionamento in corso degli spazi dell'immaginazione. Fra i sostenitori più autorevoli di questa posizione vi è, come abbiamo visto, Annie Le Brun, secondo la quale Sade costituisce un antidoto all'attuale formattazione dei desideri e degli spazi della soggettività: “Sarebbe tempo di prendere coscienza e scoprire che, per quel che riguarda la nostra libertà, Sade è un alleato senza pari” (2010, p. 67).

Anche il cinema sadiano si è preoccupato di scegliere l'una o l'altra opzione. Se Luis Buñuel (insieme alla maggioranza dei cineasti che lavorano su Sade) sfrutta il potenziale trasgressivo e liberante di Sade, Pasolini ricopia le parole scritte nelle *120 giornate* sopra i rotocalchi di attualità per dimostrare che un incubo è divenuto realtà, che la fantasia romanzesca corrisponde alla frenetica disponibilità (di corpi, di merci, di corpi mercificati) offerta dalla società dei consumi.

La concentrazione riflessiva, lo sforzo di immaginazione, l'immersione nella materialità dei corpi, il confronto con l'osceno cui costringe la figura di Sade svolge dunque la funzione, più che di una cartina di tornasole, di una galleria degli echi, che non può far altro che restituire amplificato ogni personale interrogativo e tormento.

20 Si leggano frasi come: “il 'diritto di aborto', là dove è stato concepito e articolato in norme legislative ha di necessità attinto ad argomentazioni sadiane” (De Benedetti, 2008, p. 101).

21 Si veda in particolare *L'età dei libertini* (2007). Dobbiamo aggiungere che anche l'angolazione di Onfray è in larga parte irricevibile.

CONCLUSIONI.

SOGLIE. IL CINEMA SADIANO E I LIMITI DEL RAPPRESENTABILE

Nel corso di questo lavoro abbiamo provato a far dialogare punti di vista provenienti da ambiti disciplinari diversi per affrontare una filmografia che ragiona sul rapporto tra sguardo e corpo violato. “Riflettere sulla rappresentazione della violenza pone questioni sempre più complesse, e quasi obbliga a chiamare in causa competenze non più solo trasversali ma addirittura universali, in un contesto epistemologico a dir poco vacillante” (Curti e La Selva, 2011, p. 358).

All'interno degli studi sulla spettatorialità la riflessione su tale rapporto è investita di un'importanza crescente soprattutto in ragione di tre fattori (Aaron, 2007, pp. 88-89). In primo luogo, per la frequenza con cui i cineasti contemporanei inseriscono nei loro film considerazioni o allusioni sulla natura contrattuale della spettatorialità: è il nodo della “riflessività”, esposto e indagato da costruzioni narrative che si mostrano in quanto tali, ragionando meta-cinematograficamente sul loro farsi e ponendosi in una posizione di esplicito dialogo con chi le guarda. In secondo luogo, i film *mainstream* contengono immagini che forzano sempre più in direzione dell'eccesso: è il nodo dei “contenuti estremi”, evidenziato con clamore dal successo commerciale di un genere quale il *torture porn*, la cui ragion d'essere si basa proprio sulla sfida alla capacità dello spettatore di tenere aperti gli occhi. In terzo luogo, quelli che potevano essere definiti “guardiani della sicurezza” hanno perso o diminuito la loro autorevolezza e efficacia. Tra questi si possono collocare non solo le “valutazioni morali” sulle opere (ad esempio, in

Italia, i “giudizi pastorali” forniti dal Centro Cattolico Cinematografico), ma anche la problematizzazione dello statuto finzionale del film (che fungeva anch'esso da “guardiano della sicurezza”) su cui siamo tornati alcune volte nel corso del presente lavoro. L'ultimo nodo è rappresentato quindi dallo sgretolamento di alcuni confini classici o tradizionali tra morale e immorale, reale e spettacolare, fiction e non fiction.

Il cinema sadiano si presenta come un prisma in grado di filtrare questi motivi. Come abbiamo visto, l'interrogativo posto dalla filmografia che fa riferimento a Sade non ha a che fare solo con i problemi dell'adattamento ma, incontrando e scontrandosi con l'irrappresentabile, riflette sulla concezione e sulla permanenza dei confini che lo delimiterebbero.

I luoghi grazie ai quali abbiamo circoscritto i principali elementi tematici e teorici su cui il cinema sadiano si esercita consentono di porre sotto una lente tali limiti del rappresentabile: ciascuno degli spazi analizzati nella seconda parte di questo lavoro può essere utilizzato come un vetrino capace di isolare alcune delle questioni che sorgono quando il cinema avvicina la figura o l'opera di Sade.

Lo spazio del castello ospita modalità generalmente panottiche di relazione tra carnefice e vittima. Lo sguardo dello spettatore si somma a quelli dei signori che scrutano i corpi a disposizione della loro violenza e perversione. La sensazione di chiusura e claustrofobia è un primo sintomo della difficoltà di una relazione manifesta con la rappresentazione del corpo violato: si tratta di un atto che non si può compiere “alla luce del sole”. All'interno di questi ambienti separati, la certezza per lo spettatore di associare il proprio sguardo a quello di feroci libertini, fornendo una coppia di occhi aggiuntiva all'accerchiamento delle vittime, conferma la connotazione tendenzialmente asociale della posizione spettatoriale cui costringe questo spazio, anche se rispetto ad esso si possono assumere certamente atteggiamenti diversi, di tipo sadico ma anche (sono gli altri tipi di sguardo su cui siamo più volte tornati) masochista, ludico, curioso o meditativo.

Lo spazio della prigione viene presentato invece dal cinema sadiano come il contesto di deflagrazione dell'immaginazione violenta. In ossequio all'idea di una scrittura svelata dallo spazio carcerario, la rappresentazione cinematografica si insinua in quel luogo per liberarsi dei limiti che vorrebbero rinchiuderla. La

fantasia prodotta dalla reclusione si mostra così particolarmente predisposta alla crudeltà – si vedano ad esempio i sogni/deliri del Marchese ospite della Bastiglia che compongono le scene d'animazione di *Marquis* di Xhonneux / Topor, uno dei momenti in cui il cinema avvicina nel modo più letterale la spinta verso l'estremo della scrittura sadiana. Alla reclusione che consegue alla violenza (i crimini del personaggio biografico di Sade) risponde la violenza simmetrica della fantasia che è conseguenza della reclusione.

La traslazione tra reato nel mondo reale e crimine immaginario ha ripercussioni metaforiche sulla sfera della spettatorialità. Proprio come il personaggio incarcerato, anche lo spettatore va in cerca di distruzione e violazione (immaginaria) dei corpi. Se a produrre questa fantasia nella mente del prigioniero è la repressione, i film sadiani che mostrano residenze coatte (ovvero la totalità dei *biopic* e quasi tutta la filmografia che presenta Sade come personaggio diegetico) suggeriscono che a spingere lo spettatore verso l'immaginazione violenta sia una forza paragonabile, che non si manifesta evidentemente come costrizione fisica, ma nella forma di un imbastigliamento mentale. È l'oppressione a creare il bisogno di un trauma: la prigionia dello spettatore all'interno della società della sorveglianza cerca qualche segno di vita nella scossa che si produce quando l'esperienza di visione oltrepassa le soglie dell'estremo. Come propongono i sociologi Elias e Dunning (1986), l'inseguimento del gesto violento serve a trovare eccitazione in una società che non ne concede.

Lo spazio del manicomio, certamente collegato alla prigione, si diversifica da essa perché si dimostra capace – nell'esperienza biografica di Sade e nel cinema sadiano – di ospitare recite o dispute filosofiche, collocandosi così a metà strada tra il carcere e il teatro. A quest'ultimo, nel *Marat/Sade*, il manicomio si sovrappone in tutto e per tutto. Peter Brook, trovandosi a trasporre sullo schermo il suo allestimento del testo di Peter Weiss, si viene a scontrare con il limite principale che il cinema deve affrontare quando si pone a confronto con l'arte teatrale, ovvero la mancata compresenza fisica di interpreti e pubblico. Lo schermo cinematografico si pone infatti di ostacolo alle intenzioni del regista, fungendo da riparo verso gli attacchi scatenati dagli attori. Mentre nel contesto del teatro l'assalto si frangeva direttamente su un pubblico che ne subiva l'impatto, al

cinema lo schermo garantisce allo spettatore voyeur una protezione che il regista ritiene imméritata. Brook sceglie quindi di collocare all'interno del film un pubblico diegetico vicario che subirà, anche a nome degli spettatori del film, i traumi del contatto fisico con la teoria sadiana e la follia, che si fondono come in un'endiadi.

All'interno dello spazio del manicomio Jan Švankmajer trova inoltre la collocazione adatta per approfondire il tema della difficoltà a trovare un equivalente o un sostituto cinematografico del senso del tatto¹, una costante del suo interesse artistico. Nel suo film sadiano *Šileni*, Švankmajer affronta questo limite della rappresentazione in particolare nelle sequenze di animazione in cui prendono vita lingue e bistecche. La loro presenza letteralmente carnale carica l'allegoria di una materialità quasi tangibile. L'enfasi di Švankmajer sul senso del tatto trova uno specchio e un riferimento nella scrittura di Sade, che, come abbiamo sottolineato, mette in campo una serie di strategie per rendere il testo perlocutorio e imporre così “la finzione di un toccare generalizzato, eroico, radicalmente performante” (Prigent, 2004, p. 10).

Lo spazio del teatro permette al cinema sadiano di affrontare un altro limite della rappresentazione, per ciò che riguarda la ricostruzione di una vicenda biografica. I *biopics* dedicati a Sade contengono tutti un dubbio pressante sulla loro stessa oggettività, sulla possibilità di restituire il senso proprio di un'esistenza. La vita di un personaggio storico che si è tramutato nei secoli in figura mitica porta a galla questa difficoltà in modo particolarmente esemplare. Cy Endfield chiude così il suo *De Sade* descrivendo tutta la narrazione come il vaneggiamento di un vecchio che ripercorreva in punto di morte la sua vita; in *Madame De Sade* è completamente assente il vero protagonista, attorno al quale ruota tutta la *pièce* e tutti i discorsi delle donne che lo amano e lo odiano: Sade rimane fuori scena, è un personaggio lasciato in attesa sulla soglia di casa quando bussava alla porta; anche *Sade en procès* mette in campo la stessa opzione di invisibilità del personaggio (di Sade, di cui peraltro esiste solo un ritratto giovanile, si sente esclusivamente la voce); la *mise en abyme* del *Marat/Sade* mostra il Marchese che si confronta e dialoga con Marat, figura storica che però è allo stesso tempo una creatura fittizia

1 Sulla “multisensorialità” del cinema, cfr. Autelitano, Innocenti e Re, 2005.

partorita dalla fantasia del Sade personaggio, autore e regista della *pièce* rappresentata. La confusione tra vicende reali, punti di vista parziali e ricostruzioni fittizie assume una natura particolarmente intricata. Ogni tentativo di interpretazione e distinzione porta in un terreno paludoso, che non concede appigli. Allo stesso modo le produzioni biografiche meno nobili – ad esempio *Marquis de Sade* di Gwyneth Gibby – mescolano in modo grossolano vita e romanzo, informazioni biografiche e dati di fantasia, trattando Sade come fosse un personaggio dei suoi libri. Lo spunto (essenzialmente: la difficoltà a stabilire la “verità” di un percorso biografico) è in effetti piuttosto banale; ma è capace di trovare nel cinema sadiano (nel *Marat/Sade* in particolare) delle forme di espressione decisamente complesse.

Riguardo lo spazio del viaggio, infine, il cinema viaggiante di Jess Franco assume l'importanza che abbiamo voluto conferirgli proprio per la chiarezza con cui emerge il tema dei limiti della rappresentazione in rapporto allo sguardo sul corpo violato. Come abbiamo evidenziato, è in particolare in relazione alla possibilità di filmare il desiderio (di controllarlo, di esserne all'altezza, di sostenerlo tanto con lo sguardo quanto con la macchina da presa) che si schiantano le velleità del regista iberico. Così come per i personaggi sadiani i crimini reali sono “irrelevanti rispetto a quella idea che possono unicamente raggiungere mediante l'onnipotenza del ragionamento” (Deleuze, 1967, p. 32), le “vere” copule filmate da Franco si dimostrano del tutto inadeguate all'idea di sessualità che motiva il suo cinema.

Questo smarrimento, particolarmente evidente in Jesús Franco, è comune a molti dei registi sadiani su cui ci siamo soffermati. L'avvicinamento alla scrittura e alla figura di Sade pare costringere a un pericoloso sbandamento il linguaggio cinematografico nel suo complesso. Gravati dalla violenza nell'immagine e dell'immagine, i cineasti sembrano perdere spesso il controllo del gesto enunciativo. Così come diversi *biopic* (ad esempio *Quills*) mostrano un Sade sprofondato nel vortice delle sue fantasie che con una forza incontrollabile lo costringono alla scrittura, i registi finiscono per essere trascinati da un soggetto sfuggevole e coinvolgente, da cui è difficile mantenere una distanza di sicurezza.

A livello narrativo diversi film mostrano, *en abyme*, momenti in cui a un regista diegetico (un personaggio che svolge questa precisa professione, un regista

amatoriale o un costruttore di recite in senso più esteso) sfugge di mano la materia rappresentata, che finisce per sopraffarlo: molte delle finzioni (spesso omicide) architettate dai protagonisti di Jess Franco sprofondano nel baratro il loro stesso ideatore o ideatrice (in *Plaisir à trois*, *Eugenie*, *historia de una perversión*, *Gemidos de placer...*); *De Sade* di Endfield mostra un palcoscenico che continua a riempirsi di incontenibili elementi extra-teatrali; nel *Marat/Sade* il regista e il direttore del manicomio non riescono a disciplinare gli attori, che varcano il limite della quarta parete e portano lo spettacolo alla degenerazione; *Akutoku no sakae* di Akio Jissoji racconta la storia di un regista teatrale rovinato dall'annullamento della distanza tra finzione e realtà; in *Sade* di Benoît Jacquot la recita inscenata nel cortile di Picpus da Sade medesimo è interrotta dall'arrivo della realtà in forma di scavatori di fosse; in *Šilení* il *tableau vivant* edificato dal Marchese è fagocitato dal caos, ma anche lo stesso esperimento "teatrale" di un manicomio in cui i pazienti assumono i panni dei medici si dimostra impossibile da dominare e trascina a valle i protagonisti come una frana. Gli esempi sono davvero troppo numerosi per essere casuali. Questa incapacità del regista diegetico di contenere il suo racconto sembra rispecchiare un'identica crisi vissuta dal cineasta. A vacillare è la fedeltà alla sua stessa intenzione narrativa e presa di posizione ideologica.

Con *Salò*, che costituisce ancora una volta l'esempio più fulgido, Pasolini si propone di utilizzare il suo Sade in pellicola come negativo da stampare sulla disumanizzazione della società contemporanea. Per farlo è però costretto ad assumere al suo interno parte della brutalità che vuole denunciare. Filmando delle vittime la rappresentazione non riesce a dimostrarsi del tutto immune dal sospetto di un'involontaria complicità o compiacenza con l'atteggiamento del carnefice. Lo sguardo del regista, per renderne testimonianza, sembra doversi far carico della spietatezza con cui Sade tratta i suoi soggetti. Come dimostrano inoltre gli usi o le gratificazioni che alcuni utenti di YouTube traggono da *Salò*, la rappresentazione del corpo violato offre in ogni caso un'apertura a una posizione spettatoriale (pur minoritaria) di tipo sadico.

Il cinema sembra dunque obbligato ad assecondare la posa di Sade per non rinunciare a descriverla. Su di esso pesa la difficoltà a trovare un linguaggio visivo nuovo, specifico, che sappia raccontare la violenza distinguendosi da essa.

La volontà di rappresentare si scontra con i suoi limiti. L'incontro con la nozione di irrepresentabile appare fatale.

Jacques Rancière (2003, p. 125) contesta la vaghezza di questo concetto, rimandando alla profonda eterogeneità degli ambiti ai quali viene applicato: la proibizione di Mosé alla raffigurazione, la Shoah, il sublime kantiano, la scena primitiva freudiana, il *Grand Verre* di Duchamp, il *Quadrato bianco su fondo bianco* di Malevič... Come suggerisce il filosofo francese, essa sembra tuttavia identificare sostanzialmente due tipi di problemi. Viene in primo luogo utilizzata per affermare che è impossibile raffigurare il carattere essenziale di un oggetto o di un evento di cui non c'è nulla a misura, che è letteralmente smisurato (Dio, la Shoah...): non si trova una forma di presentazione sensibile adeguata a restituirne l'idea o uno schema di intelleggibilità equivalente alla sua grandezza. Questa obiezione chiama quindi in causa l'impotenza dell'arte: la rappresentazione è “troppo poco”. Il secondo modo per ragionare sull'irrepresentabile ne tratteggia invece i contorni in modo opposto: sottolinea l'eccesso di presenza dell'arte, il cui esercizio di potere viene messo in discussione. La rappresentazione è “troppo”, l'arte tradirebbe la singolarità dell'avvenimento, irrepresentabile perché unico, non replicabile. L'irrealtà della rappresentazione priverebbe la cosa rappresentata della sua unicità, o in ogni caso produrrebbe a partire da essa un perverso effetto “di piacere, di gioco o di distanza” (Rancière, 2003, p. 126). In entrambi i casi l'irrepresentabile sottrae al sistema dell'arte alcuni contenuti o possibilità.

Evidentemente una medesima rappresentazione è criticabile tanto per l'uno quanto per l'altro motivo: *Schindler's List* (Steven Spielberg, 1993), ad esempio, può essere accusato sia di “non riuscire a rendere l'idea” dell'enormità della tragedia dei campi di sterminio (la prima obiezione evidenziata da Rancière), sia di un “eccesso osceno” nel momento in cui ri-produce nel modo più verosimile e documentato le fosse comuni (seconda obiezione). Per richiamare un altro esempio di Rancière e allontanarci dal canone costituito dalla Shoah, possiamo ipotizzare che una rappresentazione cinematografica della scena primitiva freudiana si presti ugualmente alla duplice imputazione di non possedere gli strumenti visivi per restituire la vertigine di tale trauma (ovvero di fermarsi sulla soglia della rappresentazione), oppure di insistere visivamente su di un fenomeno

psichico di fatto invisibile, e quindi di eccedere, oltrepassare quella stessa soglia, che a questo punto non è più tale ma si trasforma in abisso.

Se le due modalità di definire l'irrapresentabile partono da un dato per verificare come le raffigurazioni che vi si avvicinano manchino l'impossibile bersaglio per difetto o per eccesso, la figura di Sade si volge invece direttamente in direzione dell'abisso per circondare l'"irrapresentabile" del massimo di rappresentazioni possibili. Il folle compito che Sade si propone è infatti quello di enumerare *tutte* le modalità con cui due fondamentali componenti dell'interdizione alla rappresentazione – il sesso e la morte – possono trovare combinazione. Il linguaggio di Sade che sfida l'irrapresentabile dimostra di non aver nulla di peculiare – un "a sé", una differenza, uno spazio proprio. Gli basta forzare il linguaggio comune, già predisposto a divenire inumano, testimoniando così un'"identità tra sentimenti umani e movimenti inumani" (Rancière, 2003, p. 142).

Il cinema sadiano, a sua volta, esprime tutto l'imbarazzo che emerge dalla constatazione di possedere gli strumenti linguistici per rappresentare Sade e contestualmente violare, richiamando Bazin, la natura dell'amore (l'osceno morale) e quella della morte (l'osceno metafisico)². La violazione non richiede un linguaggio d'eccezione, basta piegare a questo fine il linguaggio ordinario. Dove non arriva la ripresa dal vivo si può spingere l'animazione, come in *Marquis* di Xhonneux e Topor.

In *Appunti per un'Orestide africana* (1970) Pier Paolo Pasolini si trova accidentalmente a filmare un'esecuzione capitale. La cornice è quella di un documentario. Si tratta quindi di una morte reale. Marco Dinoi (2008) scrive che Pasolini compie in questa breve sequenza un'operazione di ricalco di un linguaggio: la sequenza è inquadrata e montata nel rispetto dei parametri della narrazione cinematografica o televisiva più standardizzata e anonima. Il fine è denunciare l'oscenità, la "pornografia" (che qui diventa ancora una volta "disumanità") di un linguaggio audiovisivo banale, trito, conforme, che anche davanti a una morte piega il profilmico a leggi di funzionamento esclusivamente economiche. Questo linguaggio convenzionale si adatta o è valido per qualsiasi

2 Riproponiamo la citazione: "Come la morte, l'amore si vive e non si rappresenta – non è senza ragione che lo si chiama piccola morte – o almeno non lo si rappresenta senza violazione della sua natura. Questa violazione si chiama oscenità. La rappresentazione della morte reale è anch'essa un'oscenità, non più morale come nell'amore, ma metafisica" (Bazin, 1951, p. 32).

oggetto, si comporta nel medesimo modo di fronte a una sparatoria in un thriller o alla morte reale di un uomo: “Lo spettatore *non ha più nulla da fare* con le immagini che si trova davanti, non perché esse non abbiano senso, ma perché è un senso che *non possiamo più produrre con l'immagine*. Tali immagini non ci riguardano più, e sono quindi pornografiche” (Dinoi, 2008, p. 168).

Non è necessariamente questa – il ricalco di uno stilema per denunciarne l'oscenità – l'unica interpretazione adeguata dell'imbarazzo di Pasolini. Seguendo Rancière è lecito leggere in questa sequenza la rassegnazione del regista di fronte all'impossibilità di recuperare un linguaggio filmico altro, proprio, per raccontare la morte reale di un uomo, ovvero l'irrepresentabile, l'ontologicamente osceno. La violenza nell'immagine svela una violenza che appartiene all'atto stesso del filmare. Dovendo sostenere davanti alla morte prima uno sguardo testimoniale e poi cinematografico, al regista non resta che accettare la frustrazione, la debolezza, l'*impasse* di un linguaggio che non solo non sa rispondere in modo adeguato alla gravità di quel momento ma rischia di riprodurre la violenza che vorrebbe denunciare.

Anche affrontando Sade Pasolini tenta di trovare dei modi per tenere testa a tale bruciante materia ma è costretto ad arrendersi all'inevitabilità della sua ontologica violenza, per raccontare la quale non esiste un linguaggio audiovisivo che se ne sappia distaccare e sia quindi in grado di denunciarla senza prendervi parte. Il disagio dell'autore della rappresentazione si riverbera sullo spettatore, che, tanto in *Appunti per un'Orestide africana* quanto in *Salò*, non si sente garantito rispetto alla “copertura etica” al suo sguardo offerta dalla macchina da presa e inscritta nel testo. Abbandonato a se stesso, forzato a riconoscere il male non solo come contenuto ma come forma, lo spettatore è costretto a mettere in discussione la sua posizione, a interrogarsi sull'oscenità del suo guardare.

Questo shock, più o meno forte, porta nella direzione di una delle topiche concepite da Luc Boltanski (1993, p. 87) per inquadrare le preconvenzioni che indirizzano “la coordinazione emozionale tra colui che trasmette e colui che riceve una sofferenza a distanza”. Le prime due topiche sono quelle della *denuncia* (nella modalità del *J'accuse*, dell'inchiesta, etc.), che scatena indignazione, e del *sentimento*, che fa nascere una commozione in grado di indirizzare lo spettatore

verso la carità e di trasformarlo in “benefattore”. La terza, quella che più interessa all'interno del nostro ragionamento, è la “topica estetica”. Essa prevede che lo spettatore, guardandosi guardare il “puro *male*” offertogli dallo “spettacolo del dolore”, possa “svelare la verità del male dentro di sé e compiere così l'operazione estetica fondamentale che, in questa topica, mira all'indifferenziazione dell'oggettivo e del soggettivo” (p. 187), ovvero nel doloroso riconoscimento di una parte di sé nel male che si vorrebbe relegare “al di fuori”.

La topica estetica non lavora quindi sull'oggetto dello sguardo ma sull'interiorità dello spettatore. Ciò che è fuori di noi non è solamente esterno. Come scrive Georges Bataille (1957b, p. 186), cogliere “l'insegnamento” di Sade significa constatare che “ciò che ci disgusta più profondamente è in noi”. La frontiera tra compassione e piacere sadico si dimostra fragile e provvisoria, il “sadismo passivo” (Sauvage, 2007, p. 258) – il piacere del guardare senza aver parte nel dolore procurato, la sofferenza come spettacolo da contemplare (v. Blumenberg, 1979) – diviene catalogabile come una caratteristica inquietante ma comune dell'essere umano.

È su questo dilemma che lavora il cinema sadiano. La frequenza con cui la nostra filmografia mette in scena e problematizza la presenza diegetica di persone che osservano, scrutano, spiano, dilatano la pupilla (ponendo quindi *en abyme* la figura dello spettatore o il film nel suo complesso) mostra come essa sia portata non solo a ragionare riflessivamente sul suo farsi e costretta a chiedersi che tipo di spettatore abbia di fronte, ma anche a indurlo – sia egli il frequentatore dello Studio 28 nel 1930 o oggi l'utente che vede *Salò* su YouTube – a interrogarsi sul suo guardare.

Apparentandosi a Sade, a un'intenzione estrema, a un *non plus ultra* nella storia della cultura occidentale che tuttavia si conferma ancora una volta un “prossimo nostro”, il cinema sadiano tende a scuotere lo spettatore, a stanarlo dal suo riparo. Come si propone di fare Stan Brakhage mostrando un'autopsia sotto il titolo etimologico *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971), la relazione con il cinema sadiano costringe non solo a vedere con i propri occhi, ma anche a confrontarsi con l'atto stesso della percezione.

FILMOGRAFIA

La filmografia contiene sia i film di cui abbiamo approfondito l'analisi all'interno dei diversi capitoli sia titoli con riferimenti a Sade che non sono stati analizzati in profondità o sono stati solo brevemente citati perché ritenuti di minore o scarso interesse. Ad essi dedicheremo qui alcune righe di descrizione. Il commento ai film già analizzati rimanderà invece ai capitoli in cui lo studio è stato approfondito.

Abbiamo diviso la filmografia nelle seguenti sezioni: Adattamenti delle opere di Sade; Riferimenti alle opere di Sade; Presenza di Sade come personaggio diegetico; Film biografici; Cinema sperimentale.

I film che si pongono nell'intersezione tra l'una e l'altra categoria (ad esempio, alcune opere di Jess Franco stanno tra l'adattamento e il riferimento; oppure un film come il Marat/Sade rimanda a diversi elementi della biografia di Sade pur non essendo un biopic) sono stati inseriti in quella che abbiamo ritenuto più distintiva. Wagner (1975) propone tre utili modalità di relazione tra testo letterario e filmico: trasposizione, commento e analogia. Nella trasposizione il romanzo passerebbe sullo schermo con la minima interferenza; il commento è una sorta di nota a piè di pagina al testo letterario; l'analogia una creazione libera che mira a creare un'opera del tutto indipendente. Non possiamo adottare una tripartizione così netta, ma la nostra sezione "adattamenti" copre grossomodo quella della trasposizione, mentre i "riferimenti" si collegano alla forma del commento e dell'analogia.

Della copiosa produzione pornografica che fa uso del nome di Sade abbiamo selezionato e inserito nelle categorie precedenti alcuni titoli che presentano, anche marginalmente, qualche motivo di interesse.

Dei film segnati con l'asterisco non siamo riusciti a prendere visione diretta.

La filmografia è costruita a partire dalle seguenti fonti: i volumi Sadici & sadiani, a cura di Stefano Piselli, Roberto Guidotti e Riccardo Morrocchi, Firenze, Glittering Images, 1999 e Sade et le cinéma, di Jacques Zimmer, Paris, La Musardine, 2010, cui si aggiunge la lista reperibile al canale YouTube "Sade1740" < www.youtube.com/user/SADE1740 > (ultima visita: 19 settembre 2011). Rispetto ad esse, la presente filmografia apporta numerose aggiunte, correzioni e cancellazioni.

ADATTAMENTI DELLE OPERE DI SADE

1. *Marquis de Sade's Justine* (Jess Franco, 1968).

Film in costume che rappresenta il più letterale e calligrafico degli adattamenti franchiani. Di *Justine* vengono selezionati e illustrati alcuni episodi, sia della vita di Justine che di Juliette. V. cap. 8.2.2.

2. *Eugenie... The Story of her Journey into Perversion* (Jess Franco, 1969).

Adattamento contemporaneo della *Filosofia nel boudoir*. Una coppia di depravati, lettori di Sade, approfitta dell'innocenza di una fanciulla. Eugénie viene condotta su un'isola e sottoposta, riluttante, a un crescendo di insegnamenti sadiani e gesti sadici. V. cap. 8.2.4

3. *Eugénie* (Jess Franco, 1970).

Basato, come scrivono i titoli, su un racconto di Sade, *Eugénie de Franval*, che narra di una relazione incestuosa tra un padre e una figlia. Franco riprende lo spunto, lo ambienta nella Germania del presente e vi aggiunge un'ulteriore trama sadica, trasformando la coppia in serial-killer. V. cap. 8.2.3

4. *Justine de Sade* (Claude Pierson, 1972).

Film in costume, molto fedele alla trama di *Justine, ovvero le disavventure della virtù*, la seconda versione sadiana del racconto. Tentando di riassumere l'incontenibile testo originale, la narrazione risulta molto compressa. Una Juliette ricca e potente incontra Justine in catene. Quest'ultima, dissimulando il suo nome – come nel libro – sotto quello fittizio di “Thérèse”, racconta in flashback la sua vicenda. Il film tocca tutti i passaggi principali del romanzo: l'uomo d'affari Doubourg, la prigioniera, i briganti, i Bressac, il chirurgo Rodin, i monaci di Sainte-Marie-des-Bois, il salassatore Gernande, il falsario Roland. Justine, presentandosi di volta in volta ai suoi persecutori, ripete un lagnoso ritornello: “sono una povera orfanella, da quando avevo dieci anni ho conosciuto tutte le sfumature della sfortuna”, tratto quasi alla lettera dal romanzo (Sade le fa però dichiarare anche l'età attuale: “non ha ancora quattordici anni”, p. 419). I dialoghi utilizzano interi brani del romanzo, lasciando spazio anche alle dissertazioni filosofiche sulla natura, il male, l'ateismo.

5. *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (Pier Paolo Pasolini, 1975).

Adattamento all'epoca della Repubblica Sociale Italiana de *Le 120 giornate di Sodoma*. V. cap. 3.3.

6. *Amori vizi e depravazioni di Justine* (*Cruel Passion*, Chris Boger, 1977).

Conosciuto anche come *The Marquis de Sade's Justine*. Justine e Juliette, in seguito alla morte dei genitori, vengono cacciate da un convento, all'interno del quale diverse monache si dedicavano all'amore lesbico. Juliette conduce la sorella in un bordello. La prima si integra perfettamente, la seconda ne fugge. Justine trova rifugio in una sacrestia, ma viene importunata dal pastore. Di nuovo in fuga, viene rapita da una compagnia di briganti. Un cliente del bordello la salva ma poi tenta di violentarla. Ripiombando loro addosso, i briganti uccidono entrambi. *Justine* è un film in costume piuttosto convenzionale, in cui il cammino delle due

sorelle verso la virtù e verso il vizio viene confrontato, come in *Sade*, per dimostrare l'autolesionismo della scelta di Justine. I momenti interessanti sono essenzialmente due: il primo un'inquadratura di Justine nel letto che mostra, riflesso in uno specchio sul comodino, un amplesso tra la speculare Juliette e il suo amante; il secondo la sequenza in cui i briganti scoperchiano le bare dei genitori delle sorelle in cerca di anelli da rubare e Justine è costretta a confrontarsi con i loro cadaveri in putrefazione.

7. *L'educazione sentimentale di Eugénie* (Aurelio Grimaldi, 2005).

Versione in costume, piuttosto fedele nei dialoghi al testo sadiano, pesantemente illustrativa. Eugénie, Madame de Saint-Ange, Dolmancé e Mirvel si presentano allo spettatore parlando allo specchio o rivolgendosi in macchina. L'introduzione del film mostra la mano di Sade mentre verga un manoscritto che si conclude con l'incitazione simil-marxista: "Appassionati di tutto il mondo, amatevi!". Il film non mostra sequenze hardcore ma diverse scene erotiche, che tratteggiano i vari passaggi dell'educazione al vizio di Eugénie. Vi sono alcuni accenni alla gioiosità che presenta a tratti il testo di Sade e si dà qualche spazio alle dissertazioni e alle divagazioni ateiste, compresa la brevissima lettura di un pamphlet introdotto dalla didascalia "Francesi, ancora uno sforzo per la democrazia". In un breve momento del film Mirvel tortura Augustin, ma Grimaldi si accontenta di mostrare la predisposizione della tortura e poi stacca sullo schermo nero, lasciando percepire soltanto un "no!" gridato dalla bocca del servitore. Nel finale la signora di Mistival raggiunge la villa di Madame de Saint-Ange per riprendersi la figlia. Il film non palesa la tremenda violenza che le viene inflitta ma si conclude semplicemente con la madre condotta di forza in una stanza dai tre maschi. Segue la didascalia: "Tolte le spine resteranno le rose".

RIFERIMENTI ALLE OPERE DI SADE

1. *L'Âge d'or* (Luis Buñuel, 1930).

L'ultimo episodio del film mostra l'uscita dei quattro libertini dal castello delle *120 giornate*. V. cap. 3.2.

2. *Il vizio e la virtù* (*Le vice et la vertu*, Roger Vadim, 1963).

Francia, ultimi mesi della Seconda guerra mondiale. Nel cartello che apre il film Vadim scrive: "Per parlare di vizio e virtù mi occorreva un'epoca della storia umana in cui le passioni sono spinte al parossismo". Justine, dopo che il suo fidanzato, membro della resistenza, viene arrestato, si reca dalla sorella Juliette, collaborazionista che si gode il lusso del quartier generale delle SS. Le due sorelle vengono in seguito portate insieme a molte altre donne in un castello-harem dove i nazisti si godono gli ultimi scampoli di piacere sadico in attesa della loro sconfitta. Contrariamente alla morale sadiana, Juliette morirà avvelenata mentre Justine non viene colpita da un fulmine ma salvata da un soldato americano. Il film riceve all'uscita giudizi negativi tanto dalla critica quanto dai sadiani: "Due personaggi, Roger Vaillant sceneggiatore e Roger Vadim regista, che amavano modestamente qualificarsi come libertini (io sono, affermava il secondo, un tipo del genere di Casanova), scrissero e realizzarono *Le Vice et la Vertu*, in cui

l'eroina virtuosa si chiamava Justine e la viziosa Juliette, e in cui si impadronivano 'con onestà' del riferimento all'opera del Marchese. Il semplice fatto che abbiano visto nel regime nazista una realizzazione moderna del pensiero sadista e nei campi di concentramento la realizzazione dell'universo chiuso della sua passione è sufficiente a giudicare un'impresa dove la deformazione cinicamente commerciale non ha nemmeno la scusa dell'ignoranza e della stupidità, almeno presso Vaillant. Ciò che più è grave è che *Le Vice et la Vertu* sembra consacrare il divorzio tra Sade e il cinema. Tale confusione tra il delirio logico e la burocrazia maniaca, tra il desiderio appassionato di esplorare i confini della natura e lo sfogo casuale potrebbe far dimenticare per cinquant'anni ogni immaginazione, chiudere le porte a ogni tentativo più onesto e dare a disperare” (De Coulteray, 1964, p. 7).

3. *Decameron francese (La philosophie dans le boudoir, Jacques Scandelari, 1971).*

Il giovane Zenoff va in cerca della sua amante, Xenia, che ora vive in una villa governata da un libertino e teorico sadiano, Yald. Al suo interno un ampio gruppo di persone stravaganti si dedicano a orge, libagioni, performance artistiche e sessuali. Il progetto di Zenoff di liberare Xenia fallisce. Zenoff uccide Yald. Volendolo convertire al sadismo, Xenia induce Zenoff a frustare una ragazza. Dopo essere riuscita a installare in lui il male, Xenia scaccia Zenoff dalla villa mentre lei sceglie liberamente di continuare a risiedervi. Il film è una *stravaganza* anni Sessanta che contiene una serie di ingredienti contro-culturali – body painting, personaggi androgini, balletti, presenza di opere d'arte contemporanea all'interno della villa, performance in stile Living Theatre, rock strumentale nella colonna sonora... I personaggi, dediti esclusivamente all'edonismo, mettono in pratica la multisensorialità sadiana: la prima parte del film si concentra sul cibo, mentre la seconda mostra con maggiore continuità performance sessuali (softcore) di vario genere. La scena più citata dalla critica è quella in cui una donna, su un letto coperto da una tela cerata, compie vari atti sessuali con del pescato – in particolare con un polpo. Il film contiene inoltre degli elementi del sottogenere d'*exploitation* “*Women in Prison*”: delle schiave vengono liberate e cacciate nel parco della villa. Il produttore, Robert de Nesle, lega il suo nome in questi stessi anni a Jess Franco, di cui finanzia, tra gli altri, *Plaisir à trois*. La pellicola esce nel 1971 dopo essere stato bloccato per due anni dalla censura. Il film inizia con Yald che brucia un crocifisso su cui è posto uno scheletro: “Con questa torcia proclamo la vittoria del male sul bene”. Il finale sembra anticipare alcuni contenuti di *Salò*, con immagini di torture tra cui bruciature sul corpo e tenaglie sulla pelle. Come nel film di Pasolini intercorre un ostacolo (una tendina) tra lo spazio delle torture e chi lo guarda da lontano. Il titolo italiano rappresenta un tentativo di apparentamento con il genere dei decamerotici in quel momento in voga.

4. *Plaisir à trois (Jess Franco, 1973).*

Il film mescola il tema della corruzione di un'ospite innocente (proprio a *La filosofia nel boudoir*) con degli spunti che provengono da *Justine*. V. cap. 8.2.5.

5. *Woods are Wet (Onna jigoku: mori wa nureta, Tatsumi Kumashiro, 1973).*

Giappone, anni Trenta del Novecento. Sachiko, una donna in fuga perché accusata ingiustamente di aver ucciso la donna di cui era al servizio viene raccolta nella

vettura di una ricca signora. Verrà portata in un castello dove la signora e il marito si comportano come una coppia sadiana e sadica: teorizzano l'edonismo e la violenza e sequestrano, torturano e uccidono gli ospiti del loro albergo, che utilizzano come trappola per adescare vittime. La ragazza viene ricattata e costretta a partecipare ai loro giochi di erotismo e di morte. Durante il rapporto tra Sachiko e due cacciatori appena giunti al castello, i padroni di casa si collocano in una stanza vicina da dove sbirciano voyeuristicamente l'azione attraverso delle fessure nel muro. L'episodio successivo ricorda l'apologo kantiano di filosofia morale (cfr. Lacan, 1986, pp. 128 e ss.) in cui un uomo è lasciato libero di unirsi carnalmente con una donna ma sa che se lo fa troverà sulla soglia di casa una forca dove finirà impiccato. Sachiko e la padrona di casa eccitano i due cacciatori. Se sapranno resistere alla tentazione avranno salva la vita. I cacciatori non si trattengono e la scena si trasforma in un'orgia nel corso della quale vengono uccisi. In un dialogo finale i sadiani promettono a Sachiko di non essere più cattivi con lei se deciderà di fermarsi al castello. La ragazza risponde: "Non lo voglio". La frase rimane ambigua tra una resistenza a rimanere oppure un rifiuto a essere trattata bene – nel qual caso troverebbe conferma la vocazione masochista di questa nuova Justine. Nel castello l'azione si svolge quasi completamente al buio. L'atmosfera oppressiva è restituita anche da un uso preciso del piano sequenza e della macchina a mano. Una presenza importante dell'elemento del cibo e del senso del gusto è presente in due scene del film. Nella seconda i cadaveri dei due cacciatori, inquadrati dall'alto, vengono usati come vassoi su cui servire le portate. Come da abitudine del cinema erotico giapponese, durante le scene di sesso gli organi genitali vengono coperti con delle bande nere (*bokashi*). Qui però l'autocensura avviene con un'enfasi che la rende un elemento stilistico: in alcuni passaggi viene oscurato fino a un terzo dell'inquadratura. Tale polemica nei confronti della censura trova spazio anche in qualche riga di dialogo pronunciata dal signore sadiano: "Ciò che accetti come etico è un obbligo delle autorità che possono così controllare il popolo". I titoli di coda scrivono che il film è basato sul romanzo *Justine* del marchese De Sade. Tatsumi Kumashiro è uno dei rappresentanti di maggior rilievo del genere del *Roman porno*, i film erotici prodotti, come *Woods are Wet*, dalla Nikkatsu (v. Tomasi, 2008).

6. *De Sade's Juliette* (Jess Franco, 1975)*.

Uscito solo in Francia, oggi non reperibile. Il film verrà rimontato (con l'aggiunta di inserti dai successivi film di Jess Franco *Midnight Party* e *Shining Sex*) da Joe D'Amato e distribuito nelle sale a luci rosse italiane con il titolo *Le porno libidini di Justine* (1979) – uno dei più grandi successi commerciali del genere porno-erotico in Italia con un incasso di 119 milioni di lire in 122 giorni di programmazione (Di Rocco, 2010, p. 41). Il titolo italiano (che sceglie l'altra sorella come protagonista) si può interpretare come un sintomo della perfetta reversibilità di Justine e Juliette.

7. *Justine och Juliette* (Mac Ahlberg, 1975).

Produzione hard-core svedese che ambienta nel contemporaneo le vicende di Justine e Juliette. Scacciate dalla casa di una zia, finiscono entrambe in un bordello. Juliette vi si ambienta, Justine ne fugge per trovar riparo presso un uomo che, all'interno di un rapporto ambiguo tra amore e sfruttamento, la induce a

prostituirsi. Il film, ben girato e – *rara avis* – gioioso (sono presenti diversi momenti umoristici o volutamente farseschi) è sicuramente tra i migliori all'interno della produzione pornografica d'ispirazione sadiana. Mostra una Justine, che stavolta non disdegna le gioie del sesso, finalmente capace di creare empatia. Tra le sequenze più interessanti: quella in cui il partner di Justine fa vedere a un amico il super8 delle riprese di Justine, nuda e provocante, sul bordo del mare; e un altro momento in cui la proiezione di un filmato dell'uomo con delle partner precedenti crea eccitazione tra lui e Justine, che ci accoppiano guardando le riprese.

8. *Monsieur Sade* (Jacques Robin, 1977)*.

Antologia (a tratti umoristica) di scene sadiane (brani da *Justine* e *Juliette*), legate dal commento di uno storico e della sua segretaria. Film girato con pochissimi mezzi e una piccola troupe in parte amatoriale sul palco di un teatro.

9. *Cocktail spécial* (Jess Franco, 1978).

Una variazione hard-core sul tema della *Filosofia nel boudoir*. V. cap. 8.2.4.

10. *Sinfonía erótica* (Jess Franco, 1979).

Film softcore ispirato all'episodio di casa Bressac di *Justine*. V. cap. 8.2.6.

11. *Eugenie, historia de una perversión* (Jess Franco, 1980).

Altra variazione sul tema della *Filosofia nel boudoir* e dell'episodio di Bressac di *Justine*. Nei titoli di testa il soggetto è attribuito a Sade. È quasi un *remake* di *Plaisir à trois*. V. cap. 8.2.5.

12. *Gemidos de placer* (Jess Franco, 1982).

Altra variazione sull'episodio di casa Bressac. Una donna viene rilasciata da un ospedale psichiatrico. Il marito vuole liberarsi di lei. Nei titoli di testa il soggetto è attribuito a Sade. V. cap. 8.2.6.

13. *Così si fa l'amore* (*Too naughty to say no*, Victor Nye [Suze Randall], 1985).

Film pornografico d'ambientazione contemporanea. I titoli di testa dicono “basato su personaggi creati dal marchese de Sade”. Il richiamo è abbastanza pretestuoso. Il film racconta il sogno di una collegiale, Betty, che studia insieme alla sorella in un convento di suore. Nel sogno, vive delle avventure “alla Justine”. Anzi, Betty riassume in un unico personaggio Justine e Juliette, accondiscendo volentieri a tutti gli “accidenti” che incontra lungo il cammino (un bordello, dei poliziotti maniaci, un sadico, un necrofilo, una lesbica...). Nel bordello, per il tramite di un personaggio in uniforme nazista, la regista inserisce alcuni riferimenti a *Salò* di Pasolini: Betty viene presentata a quattro signori, le cui professioni reinterpretono e attualizzano quelle dei libertini di Silling – il colonnello nazista, un senatore che fuma un sigaro, un vescovo e un regista hollywoodiano.

14. *Marquis De Sade's Prosperities of Vice (Akutoku no sakae, Akio Jissoji, 1988).*

Il film racconta la vicenda di un regista teatrale sadiano che vuole mettere in scena *Juliette* nel Giappone della metà degli anni Trenta. L'annullamento della distanza tra finzione e realtà finirà per travolgerlo. V. cap. 7.4.

15. *Philosophy in Bedroom (Tony Guzman, 1995)*.*

Una ragazza, Juliette, viene educata alla filosofia libertina e alla sessualità libera. Il sesso è descritto e mai mostrato.

16. *Island, Alicia (Ken Yunome, 1998)*.*

Il film dichiara nei titoli di essere ispirato al racconto *Eugénie de Franval*. Un giovane incontra in un bar una donna più anziana di lui, con cui inizia una relazione. Un giorno, recandosi a casa di lei a Staten Island, la trova uccisa dal marito, suicidatosi dopo l'omicidio. Il giovane si innamora della figlia della coppia, che gli racconta del rapporto incestuoso con il padre.

17. *Helter Skelter, Part One: Pleasure and Pain (Jess Franco, 2000).*

Film erotico senza trama, sorta di *home movie* girato con un pugno di attori e un budget minuscolo. I testi letti in *voice over* sono delle letture da Sade. I titoli di testa scrivono: "Screenplay by David J. Khunne [Jess Franco] Upon Marquis de Sade's Nouvelles".

18. *Flores de perversión (Jess Franco, 2003).*

I titoli di testa scrivono: "Guion de Jess Franco basado en 'la estratagema de l'amor' del Marques De Sade". Il titolo originale del racconto è *Augustine de Villeblanche*. In Sade racconta il sotterfugio attraverso il quale un giovane pretendente riesce a sedurre una lesbica fingendosi donna. Il film prevede una *voice over* che legge dei passaggi dal racconto, ad esempio le considerazioni generali sul tema dell'omosessualità femminile in introduzione. Le parole di Sade tornano poi a commentare alcuni passaggi del film, un *kammeraspiel* pornografico che non ha altri riferimenti nella trama a *Augustine de Villeblanche*. La prima parte vede le due protagoniste, donne manager, continuamente interrotte nelle loro effusioni da telefonate di lavoro.

19. *Sade. Initiation de trois jeunes filles (Martin Cognito, 2007).*

Hardcore. Nei titoli di testa il film dichiara di essere liberamente ispirato a *La philosophie nel boudoir*, *Le 120 journées de Sodome* e *Justine*. Un personaggio legge dei passaggi dalle *120 giornate* e da *La filosofia nel boudoir* in uno studio buio dove vengono illuminate solo le figure degli attori che compiono numeri sessuali. L'attore che legge Sade svolge il ruolo del narratore: rimane vestito e suggerisce delle fantasie che gli altri personaggi (una novizia, delle ragazze esperte, due "fottitori", una matrona) mettono in pratica. Gli accoppiamenti sessuali e le lezioni di sesso sono in larga parte a componente sadomaso.

FILM BIOGRAFICI

1. *De Sade* (Cy Endfield, 1969).

Sceneggiato da Richard Matheson, il film racconta in modo romanzato l'intero arco della vita di Sade, insistendo in particolare sull'amore di Sade per la cognata Anne-Prospère. V. cap. 7.2.

2. *Markisinnan de Sade* (Ingmar Bergman, 1992).

Ingmar Bergman filma per la televisione svedese la sua messa in scena teatrale del testo di Yukio Mishima. V. cap. 7.3.

3. *Marquis de Sade* (Gwyneth Gibby, 1996).

Una biografia (piuttosto indifferente a quella reale del Marchese) cui si aggiungono spunti da *Justine* e *Juliette*. Ambientato nel 1789, vede Sade incarcerato alla Bastiglia, dove è visitato regolarmente da una ragazza, Justine, che gli chiede notizie della sorella Juliette, scomparsa. Sade le racconta di aver iniziato Juliette al libertinaggio. A un passo dalla ghigliottina, il Marchese viene salvato dall'intervento di Justine che uccide un soldato. Juliette era tenuta reclusa da un gruppo di sadici mascherati. Si scopre nel finale che si trattava di uomini della polizia, con a capo l'ispettore Marais persecutore di Sade. Il Marchese ha un fisico da protagonista di film d'azione, gli esterni sono plastificati, la recitazione scadente.

4. *Sade en procès* (Pierre Beuchot, 1999).

Docu-fiction che ricostruisce la vita di Sade attraverso i suoi processi, co-sceneggiata da Jean-Jacques Pauvert, editore nonché autore di una poderosa biografia del Marchese in tre volumi. Correttissimo dal punto di vista filologico, storico e critico, il film è tutto costruito su citazioni documentali: le opere di Sade, la corrispondenza sua e dei suoi prossimi, gli atti dei processi, i rapporti e i verbali di polizia, testi critici e politici dell'epoca. Le diverse scene si aprono con un'inquadratura inserita in una cornice dorata, da quadro, all'interno della quale si svolgono dialoghi, basati su semplici campi e controcampi, tra pochi attori che recitano in modo teatrale all'interno di scenografie minimali. Di Sade si sente solo, per brevi tratti, la voce, mentre la sua figura non è mostrata. L'operazione, pur rigorosa e istruttiva, è molto piatta dal punto di vista cinematografico. Oltre alla vita di Sade, si accenna al processo da cui esce assolto nel 1956 lo stesso Pauvert, primo editore ad aver pubblicato in forma non clandestina le opere di Sade.

5. *Quills – La penna dello scandalo* (*Quills*, Philip Kaufman, 2000).

Il film racconta e romanza l'ultima parte della vita di Sade, detenuto a Charenton, soffermandosi in particolare sulla sua relazione con una domestica del manicomio e sulla sua ossessione per la scrittura. V. cap. 6.5.

6. *Sade* (*id.*, Benoît Jacquot, 2000).

La pellicola si concentra sulla breve detenzione di Sade durante il periodo rivoluzionario presso la casa di cura di Picpus. V. cap. 5.3.

PRESENZA DI SADE COME PERSONAGGIO DIEGETICO

1. *Il teschio maledetto (The Skull, Freddie Francis, 1965).*

Basato sul racconto *The Skull of the Marquis de Sade* di Robert Bloch. Uno studioso di occultismo acquista il teschio del Marchese de Sade, che possiede il potere di entrare in contatto con colui che lo custodisce per spingerlo al crimine. Rimangono degne di nota solo le soggettive dall'interno del teschio demoniaco. La pellicola si inserisce nel filone dell'horror britannico: la produzione è della Amicus, rivale della Hammer. Lo spunto si basa su una notizia biografica: dal cimitero di Charenton in cui era stato sepolto, il teschio di Sade viene riesumato per essere consegnato a famoso un frenologo tedesco, Johan Gaspar Spurzheim. Da allora non viene più ritrovato.

2. *I, Marquis de Sade (Richard Hilliard, 1967)*.*

Un traduttore di Sade che si identifica con il Marchese dà sfogo ai suoi impulsi nella Los Angeles contemporanea. Incontra cinque donne, da una delle quali viene alla fine ucciso.

3. *Jeg – En Marki (Mac Ahlberg, 1967).*

Un impiegato che si spaccia per discendente di Sade riesce a entrare in ambienti mondani e a conquistare molte donne prima di essere smascherato.

4. *Marat/Sade (id., Peter Brook, 1967).*

Il film con cui Peter Brook fissa la sua regia teatrale del dramma di Peter Weiss. V. cap. 6.3

5. *La via lattea (La voie lactée, Luis Buñuel, 1969).*

Sade compare brevemente in un episodio del film, dove somministra la sua filosofia ateista a una prigioniera in catene. V. cap. 5.4.

6. *Waxwork – Benvenuti al museo delle cere (Waxwork, Anthony Hickox, 1988).*

Teen-movie horror. Dei ragazzi visitano un museo delle cere e vengono attirati nei mondi da cui i personaggi ritratti provengono. Il film diventa un'antologia di episodi e personaggi chiave dell'orrore – il licantropo, il vampiro, la mummia, il morto vivente... e Sade, che ha il maggior spazio diegetico e il ruolo di leader all'interno della confraternita dei mostri. Lo spunto di interesse del film sta solo in questa iscrizione di Sade nella galleria dei personaggi classici del cinema dell'orrore.

7. *Marquis (Henri Xhonneux, 1989).*

Film di animazione, con pupazzi e sequenze animate concepiti da Topor. Il Marchese de Sade, di indole mite, in continuo dialogo con il suo pene, è rinchiuso alla Bastiglia, da dove assiste al disgregarsi dell'Antico regime. V. cap. 5.2.

8. *Le notti proibite del Marchese de Sade (Night terrors, Tobe Hooper, 1993).*

Alessandria d'Egitto. Eugenie, la figlia di un archeologo, diventa amica di un'ambigua signora che le fa leggere Sade, la inizia ai piaceri sessuali e porta a

incontrare un pronipote del Marchese (interpretato da Robert Englund). In montaggio alternato, si vedono alcune scene di Sade (sempre Englund) in una prigione settecentesca. La trama percorre per sommi capi il tema dell'iniziazione sessuale in stile *La filosofia nel boudoir*, con l'inserimento di alcuni elementi horror.

9. Lunacy (Šilení, Jan Švankmajer, 2005).

Ispirato alla vicenda biografica di Sade a Charenton e al racconto *Il sistema del dott. Catrame e del prof. Piuma* di Edgar Allan Poe. V. cap. 6.4.

CINEMA SPERIMENTALE

1. Hurlements en faveur de Sade (Guy Debord, 1952).

Film sperimentale del padre del situazionismo. Delle letture sullo sfondo di uno schermo bianco si alternano a un quadro che per lunghi minuti (40 su 64) appare completamente nero e muto. La presenza di Sade è solo nel titolo e serve (probabilmente) come provocazione, o a designare il significativo vuoto costituito del film stesso. Secondo altre interpretazioni, critiche verso il “significato Sade” (Jappe, 2007, p. 552), il film si costituirebbe come un “contropiede ironico nei confronti del culto di Sade e le attese del pubblico”. Cfr. cap. 3.

2. Eugénie de Franval (Louis Skorecki, 1974).

Lungometraggio realizzato da Louis Skorecki, critico dei *Cahiers du cinéma* e di *Libération*. Il racconto di Sade viene letto nella sua interezza, mentre all'interno di un appartamento si dà luogo a delle pratiche erotiche. Il film concentra la sua attenzione sulla separazione tra banda visiva e banda sonora: “contraddice il rapporto tradizionale tra testo e immagine e allo stesso tempo dimostra l'impossibilità di filmare Sade così com'è e l'impossibilità di esprimere il sadiano” (Noël Simsolo, cit. in Zimmer, 2010, p. 163).

3. La philosophie dans le boudoir (Olivier Smolders, 1991).

Cortometraggio (14') in bianco e nero. Inizia con una citazione da Roland Barthes: “Ci sono due modi di non leggere: prendere la letteratura alla lettera o non prenderla sul serio”. I due cartelli successivi scrivono: “*La philosophie dans le boudoir*. Frammenti del testo di D.A.F. de Sade” e “Pellicola postuma (La madre ne prescriverà la visione a sua figlia.)”. Una *voice over* legge brani dal *La filosofia nel boudoir*. Inquadrature fisse mostrano un salotto, vuoto o abitato da alcune donne che guardano in macchina. Alcune si pettinano, altre rimangono immobili. E poi una spoglia cella, dove si nota uno scrittoio, abitata da un personaggio identificabile con Sade (l'attore è molto somigliante al Sade di *Marat / Sade*). Viene inquadrato successivamente in primo piano un sedere femminile. La macchina, per la prima volta mobile, risale lungo la schiena. Un simmetrico carrello verticale in discesa mostra il corpo nudo frontale della donna.

4. Sade márki és élete (András Szirtes, 1993)*.

Documentario sperimentale di 112', tutto girato in primo piano e in un'unica sequenza, che registra la faccia di un attore che rappresenta Sade durante un

processo. Il testo si basa sui documenti originali dei tribunali. Diviso in dieci parti: 1) perversione; 2) non visto, non udito; 3) una figura ben nota; 4) la lussuria dello spettatore eccede tutto; 5) volontario deterioramento di audio, video; 6) il film sadico conta sulla pazienza dello spettatore; 7) i politici iniziano a governare dopo che l'erezione sparisce; 8) fatto con una videocamera per bambini (infantile gioco perverso); 9) il male interno a noi stessi: una forza insormontabile; 10) trattato di anti-morale: dialogo filosofico tra il torturatore e la sua vittima.

BIBLIOGRAFIA

- Aaron, Michele, 2007, *Spectatorship. The Power of Looking on*, London, Wallflower Press.
- Abramovici, Jean-Christophe, 2001, “L'imagination élitare chez Sade”, in Jean-Marc Houpert e Paule Petitier, *De l'irreprésentable en littérature*, Paris, L'Harmattan, pp. 131-145.
- Ackerknecht, Erwin H., 1957 (1985), *Kurze Geschichte der Psychiatrie*, Stuttgart, Ferdinand Enke, trad. it. 1999, *Breve storia della psichiatria*, Bolsena, Massari.
- Agamben, Giorgio, 1995, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi.
- Agostino di Ippona, *Le confessioni*, Milano, Rizzoli, 1984.
- Aguilar, Carlos, 1999, *Jess Franco. El sexo del horror*, Firenze, Glittering Images.
- Aguilar, Carlos, 2011, *Jesús Franco*, Madrid, Càtedra.
- Airaksinen, Timo, 1995, *The Philosophy of the Marquis De Sade*, London-New York, Routledge.
- Albrecht-Crane, Christa; Cutchins, Dennis (a cura), 2010, *Adaptation Studies: New Approaches*, Cranbury, Associated University Presses.
- Albrecht-Crane, Christa; Cutchins, Dennis, 2010, “Introduction: New Beginnings for Adaptation Studies”, in Christa Albrecht-Crane e Dennis Cutchins (a cura), *Adaptation Studies: New Approaches*, Cranbury, Associated University Presses, pp.11-24.
- Alovisio, Silvio; Terrone, Enrico (a cura), 2011, “LD Low-Definition. Estetiche della bassa definizione”, *Segnocinema* (Segnospeciale), n. 172, novembre-dicembre 2011, pp. 13-31.
- Apollinaire, Guillaume, 1909, “Introduction” a Donatien-Alphonse-François De Sade, *L'Oeuvre du Marquis de Sade*, Paris, Bibliothèque des curieux, trad. it. 1968, “Il divin marchese”, introduzione a Donathien-Alphonse-François De Sade, *Aline e Valcour*, Milano, SugarCo, pp. 7-63.

- Artaud, Antonin, 1925, “Lettre aux Médecin-Chefs des asiles de fous”, *La révolution surréaliste*, n. 3, trad. it. in Antonin Artaud, *Lettere ai prepotenti*, Viterbo, Stampa Alternativa, 1999, pp. 6-8.
- Artaud, Antonin, 1938 (1944), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, trad. it. 2000, *Il teatro e il suo doppio. Con altri scritti teatrali*, Torino, Einaudi.
- Attwood, Fiona, 2010 (a cura), *Porn.com. Making Sense of Online Pornography*, New York, Peter Lang.
- Avati, Pupi, 2005, “Charles Baudelaire: edizione Mondadori, 1973” (intervista di Domenico Monetti), in Flavio De Bernardinis (a cura), *Segnospeciale Salò 1945-1975-2005*, *Segnocinema*, n. 134, 2005, pp. 20-21.
- Ayzad, 2009, *XXX. Il dizionario del sesso insolito*, Roma, Castelvecchi.
- Bachmann, Gideon, 1976, “Pasolini and the Marquis de Sade”, *Sight and Sound*, 45, 1, pp. 50-54.
- Balbo, Lucas; Blumenstock, Peter; Kessler, Christian, 1993, *Obsession. The Films of Jess Franco*, Berlin, Selbstverlag Frank Trebbin.
- Bandirali, Luca; Terrone, Enrico, 2011, “Scusi, dov'è il cinema?”, *Alfabeta2*, 1 luglio 2011, < www.alfabeta2.it/2011/07/01/scusi-dov%E2%80%99e-il-cinema > (ultima visita: 18 novembre 2011).
- Barthes, Roland, 1971, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Editions du Seuil, trad. it. 1977, *Sade, Fourier, Loyola*, Torino, Einaudi.
- Barthes, Roland, 1976, “Sade-Pasolini”, *Le Monde*, 16 giugno 1976, trad. it. in *Sul cinema*, Genova, il Nuovo Melangolo, 1994, pp.158-160.
- Bataille, Georges, 1930, “Le valeur d'usage de D. A. F. De Sade (lettre ouverte à mes camarades actuels)”, in *Oeuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1970, pp. 54-69.
- Bataille, Georges, 1957a, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, trad. it. 1987, *La letteratura e il male*, Milano, SE.
- Bataille, Georges, 1957b, *L'érotisme*, Paris, Les Editions de Minuit, trad. it. 1997, *L'eroticismo*, Milano, ES.
- Bataille, Georges, 1961, *Les larmes d'Éros*, Paris, Société Nouvelle des éditions Pauvert, trad. it. 2004, *Le lacrime di Eros*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Bataille, Georges, 1976a, *L'histoire de l'érotisme*, Paris, Gallimard, trad. it. 2006, *Storia dell'eroticismo. La parte maledetta II*, Milano, Fazi.
- Bataille, Georges, 1976b, *La souveraineté*, Paris, Gallimard, trad. it. 2009, *La sovranità*, Milano, SE.
- Bazin, André, 1951, “Mort tous les après-midi”, *Cahiers du Cinéma*, n. 7, dicembre 1951, pp. 63-65, trad. it. 1999, “Morte ogni pomeriggio”, in *Che cosa è il cinema*, Milano, Garzanti, pp. 27-33.
- Bazin, André, 1951b, “Los Olvidados”, *L'Esprit*, n. 186, 1951, pp. 85-95, trad. it. 1999, “Los Olvidados”, in *Che cosa è il cinema*, Milano, Garzanti, pp. 201-207.
- Bazin, André, 1951c, “Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation”, trad. it. 1999, “Per un cinema impuro, Difesa dell'adattamento”, in *Che cosa è il cinema*, Milano, Garzanti, pp. 119-190.

- Beaujour, Michel, 1965, "Peter Weiss and the Futility of Sadism", *Yale French Studies*, n. 35, pp.114-119.
- Berger, Peter L.; Luckmann, Thomas, 1966, *The Social Construction of Reality*, Garden City, Doubleday, trad. it. 1969, *La realtà come costruzione sociale*, Bologna, il Mulino.
- Bernardi, Auro, 1984, *L'arte dello scandalo. "L'âge d'or" di Luis Buñuel*, Bari, Dedalo.
- Bertetto, Paolo, 2001, *L'enigma del desiderio. Buñuel, Un chien andalou, L'âge d'or*, Roma, Biblioteca di Bianco & Nero.
- Biasin, Enrico; Zecca, Federico, 2009, "Contemporary Audiovisual Pornography. Branding Strategy and Gonzo Style", *Cinéma&Cie. International Film Studies Journal*, vol. IX, n. 12, pp. 133-147.
- Biasin, Enrico; Maina, Giovanna; Zecca, Federico (a cura), 2011, *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media*, Udine-Milano, Mimesis.
- Blanchot, Maurice, 1963, *Lautréamont et Sade*, Paris, Les Editions de Minuit.
- Blumenberg, Hans, 1979, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinmetapher*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, trad. it. 1985, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, il Mulino.
- Boltanski, Luc, 1993, *La souffrance à distance*, Paris, Editions Métailié, trad. it. 2000, *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*, Milano, Raffello Cortina Editore.
- Bordas, Éric, 2010, *Marquis De Sade. La Philosophie dans le boudoir*, Paris, Gallimard.
- Boucher, Philippe, 1989, "Le cachet du roi", in Annie Le Brun (a cura), *Petits et grands théâtres du Marquis De Sade*, Paris, Paris Art Center, pp. 69-74.
- Bouhours, Jean-Michel; Schoeller, Nathalie (a cura), 1993, *L'âge d'or. Correspondance Luis Buñuel-Charles De Noailles. Lettres et documents (1929-1976)*, Paris, Le Cahiers du Musée National d'Art Moderne.
- Boutoute, Eric, 1999, *Sade et les figures du baroque*, Paris, L'Harmattan.
- Boyle, Karen (a cura), 2010, *Everyday Pornography*, Abingdon-New York, Routledge.
- Brega, Gian Piero, 1964, "Film sadici e film sadiani", in Vittorio Spinazzola (a cura), *Film 1964*, Milano, Feltrinelli.
- Breton, André, 1937, *L'amour fou*, Paris, Gallimard.
- Breton, André, 1962, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Pauvert, trad. it. 2003, *Manifesti del surrealismo*, Torino, Einaudi.
- Bridge, Matthew, 2011, *A Monster for Our Times: Reading Sade across the Centuries*, submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, disponibile al sito <http://academiccommons.columbia.edu/download/fedora_content/download/ac:130790/CONTENT/Bridge_columbia_0054D_10061.pdf> (ultima visita: 15 dicembre 2011).

- Brighenti, Andrea Mubi, 2007, "Visibility: a Category for the Social Sciences", *Current Sociology*, n. 3, 2007, pp. 323-342.
- Brighenti, Andrea Mubi, 2010, *Visibility in Social Theory and Social Research*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Brochier, Jean-Jacques, 1977, "Le théâtre de Sade", in *Obliques (Sade)*, n. 12-13, pp. 175-176.
- Brook, Peter, 1968, *Empty Space*, New York, Simon and Schuster, trad. it. 1998, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni.
- Brook, Peter, 1987, *The Shifting Point*, New York, Harper and Row, trad. it. 1988, *Il punto in movimento*, Milano, Ubulibri.
- Brook, Peter, 1993, *The Open Door*, New York, Pantheon Books, trad. it. 2005, *La porta aperta*, Torino, Einaudi.
- Brook, Peter, 1998, *Threads of Time: Recollections*, Washington, Counterpoint Press, trad. it. 2001, *I fili del tempo. Memorie di una vita*, Milano, Feltrinelli.
- Buñuel, Luis, 1981, *Obra literaria*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, trad. it. 1984, *Scritti letterari e cinematografici*, Venezia, Marsilio.
- Buñuel, Luis, 1982, *Mon dernier soupir*, Paris, Robert Laffont, trad. it. 1991, *Dei miei sospiri estremi*, Milano, SE.
- Buñuel, Luis, 1991, *Entretiens avec Max Aub*, Paris, Belfond.
- Caire, Michel; Veit, Sabina, 1995, "Une soirée au théâtre des fous de Charenton", *L'Information psychiatrique*, n. 4, 1995, pp. 383-389.
- Caliandro, Alessandro, 2011, "Netnografia, Web Tribe, Social Media, Discorso, Cultura e Societing: il Manifesto teorico-metodologico", <www.etnografiadigitale.it/wp-content/uploads/2011/03/manifesto-etnografia-digitale-pdf> (ultima visita: 14 novembre 2011).
- Calvino, Italo, 1975, "Sade è dentro di noi (Pasolini, Salò)", *Corriere della sera*, 30 novembre 1975, ora in id., *Saggi. 1945-1985*, a cura di Mario Barengi, Milano, I Meridiani, Mondadori, 1995, pp. 1930-1936.
- Cambi, Maurizio, 2005, "Il reame di Butua senza passato e senza futuro. L'architettura capovolta dell'utopia di D. A. F. De Sade", in Giusi Furnari Luvarà (a cura), *Filosofia e politica. Studi in onore di Girolamo Cotroneo*, Soveria Mannelli, Rubettino, pp. 55-73.
- Camus, Albert, 1951, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, anche in *Oeuvres complètes, III, 1949-1956*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2008, pp. 61-378.
- Canetti, Elias, 1960, *Masse und Macht*, Hamburg, Claassen Verlag, trad. it. 2006, *Massa e potere*, Milano, Adelphi.
- Canosa, Michele, 1979, "L'occhio e il suo doppio (la prima sequenza di 'Un chien andalou')", *Cinema e cinema*, n. 18-19, pp. 133-144.
- Carter, Angela, 1979, *The Sadeian Woman. An Exercise in Cultural History*, London, Virago Press, trad. it. 1986, *La donna sadiana*, Milano, Feltrinelli.

- Cartwright, Lisa, 2008, *Moral Spectatorship. Technologies of Voice and Affect in Postwar Representation of the Child*, Durham-London, Duke University Press.
- Cecchi, Annie, 1999, *Mishima Yukio. Esthétique classique, univers tragique. D'Apollon et Dionysos à Sade et Bataille*, Paris, Honoré Champion.
- Cesari, Francesco (a cura), 2010, *Il caso Jesús Franco*, Venezia, Granviale Editori.
- Cesari, Francesco, 2010a, "Introduzione", in Francesco Cesari (a cura), *Il caso Jesús Franco*, Venezia, Granviale Editori, pp. 15-20.
- Cesari, Francesco, 2010b, "Jess the Trickster", in Francesco Cesari (a cura), *Il caso Jesús Franco*, Venezia, Granviale Editori, pp. 95-108.
- Champarnaud, François, 1992, "Les tableaux de mots: Sade", *L'Infini*, n. 39 (Automne), pp. 111-124.
- Châtelet, Noëlle, 1983, "Le libertin à table", in Michel Camus e Philippe Roger (a cura), *Sade: écrire la crise*, Paris, Belfond, pp. 67-83.
- Cherasse, Jean A., 1977, "Filmographie. Sade et le cinéma ou les infortunes du divin marquis", in *Obliques (Sade)*, n. 12-13, pp. 189-191.
- Cherchi Usai, Paolo, 2005, "Ad occhi chiusi", in Flavio De Bernardinis (a cura), *Segnospeciale Salò 1945-1975-2005*, *Segnocinema*, n. 134, 2005, pp. 18-19.
- Cherchi Usai, Paolo, 2010, "Proibito", *Segnocinema*, n. 166, pp. 10-13.
- Chiesi, Roberto, 1999, "Visioni di Misteri, massacri ed ultimi rituali. Salò o le 120 giornate di Sodoma e un progetto non realizzato", in Neil Novello (a cura), *Al trionfo dell'esserci. Teoria e prassi nell'ultimo cinema di Pier Paolo Pasolini*, Firenze, Manent, pp. 183-214.
- Chiesi, Roberto, 2005, "Una strategia di enigmi", in Flavio De Bernardinis (a cura), *Segnospeciale Salò 1945-1975-2005*, *Segnocinema*, n. 134, 2005, pp. 28-30.
- Chiesi, Roberto, 2008, "Pasolini: la 'trilogia della vita' e il film della morte", in Flavio De Bernardinis (a cura), *Storia del cinema italiano, vol. XII, 1970/1976*, Venezia, Edizioni di Bianco & Nero / Marsilio.
- Church, David, 2009, "Of Manias, Shit, and Blood: The Reception of Salò as a 'Sick Film'", *Participations. Journal of Audience & Reception Studies*, vol. 6, issue 2, < <http://www.participations.org/Volume%206/Issue%202/church.htm> > (ultima visita: 5 febbraio 2012).
- Ciappa, Alessandro, 2007, *Linguaggio e fantasma nell'opera di Jacques Lacan*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli "Federico II", a.a. 2006-2007.
- Clover, Carol J., 1987, "Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film", *Representations*, n. 20, 1987, pp. 187-228.
- Codeluppi, Vanni, 2007, *La vetrinizzazione sociale: il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Cohen, Robert, 1993, *Understanding Peter Weiss*, Columbia, University of South Carolina Press.

- Compagnon, Antoine, 1976, "Limites de la réalisation filmée: Mozart revu et Sade corrigée", *Critique*, n. 345, febbraio 1976, pp. 182-190.
- Cornand, André, 1973, "Sade, sadisme et cinéma", *La Revue du Cinéma. Image et son (Sade et le cinéma)*, n. 272.
- Costa, Antonio, 1979, "Lo sguardo visibile: Bazin e la visione filmica", *Cinema e Cinema*, n. 21, 1979, pp. 18-34.
- Curi, Umberto, 2004, *La forza dello sguardo*, Torino, Bollati e Boringhieri.
- Curti, Roberto, "Profondo porno", in Roberto Curti e Francesco Cesari (a cura), *Nocturno Dossier (Succubus. Guida al cinema di Jess Franco)*, n. 60, luglio 2007.
- Curti, Roberto, 2010, "Il diabolico dottor Satana contro le donne dal seno nudo. Jess Franco e il Belpaese", in Francesco Cesari (a cura), *Il caso Jesús Franco*, Venezia, Granviale Editori, pp. 38-39.
- Curti, Roberto; Cesari, Francesco (a cura), 2007a, *Nocturno Dossier (Succubus. Guida al cinema di Jess Franco)*, n. 60, luglio 2007.
- Curti, Roberto; Cesari, Francesco, (a cura), 2007b, *Nocturno Dossier (Succubus2. Guida al cinema di Jess Franco)*, n. 61, agosto 2007.
- Curti, Roberto; La Selva, Tommaso, 2007, *Sex and violence. Percorsi nel cinema estremo*, Torino, Lindau.
- Curti, Roberto; La Selva, Tommaso, 2011, "...eppur si muore. Viaggio in tre movimenti ai confini tra orrore e pornografia", in Enrico Biasin, Giovanna Maina, Federico Zecca (a cura), *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media*, Udine-Milano, Mimesis, 2011, pp. 347-360.
- D'Agnolo Vallan, Giulia, 1999, "Conversazione con Arthur Penn", in Leonardo Gandini (a cura), *Arthur Penn*, Milano, Il Castoro.
- Dällenbach, Lucien, 1977, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, trad. it. 1994, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Parma, Pratiche.
- Dall'Orto, Giovanni, 1978, "Contro Pasolini", in Stefano Casi (a cura), *Cupo d'amore. L'omosessualità nell'opera di Pasolini*, Bologna, il Cassero, edizione rivista e accresciuta in in Stefano Casi (a cura), *Desiderio di Pasolini*, Torino, Sonda, 1990, pp. 149-82.
- De Beauvoir, Simone, 1955, *Faut-il brûler Sade?*, Paris, Gallimard, trad. it. 1989, *Bruciare Sade?*, Lucarini, Roma.
- De Benedetti, Riccardo, 2008, *La chiesa di Sade. Una devozione moderna*, Milano, Medusa.
- De Bernardinis, Flavio (a cura), 2005, *Segnospeciale Salò 1945-1975-2005*, Speciale *Segnocinema*, n. 134.
- De Bernardinis, Flavio (a cura), 2008, *Storia del cinema italiano, vol. XII, 1970/1976*, Venezia, Edizioni di Bianco & Nero / Marsilio.
- De Coulteray, Georges, 1964, *Le sadisme au cinéma*, Paris, Le Terrain Vague.
- Deleuze, Gilles, 1967, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Paris, Les Editions de Minuit, trad. it. 1991, *Il freddo e il crudele*, Milano, SE.

- Deleuze, Gilles, 1983, *L'image-mouvement*, Paris, Les Editions de Minuit; trad. it. *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984.
- Deleuze, Gilles, 1985, *L'image-temps*, Paris, Les Editions de Minuit; trad. it. *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1989.
- Delfour, Jean-Jacques, 2000, "La pellicule maudite: sur la figuration du réel de la Shoah – le débat entre Semprun et Lanzmann", *L'arche*, n. 508, pp 14-17.
- Delon, Michel, 2007, *Vies de Sade. Sade en son temps. Sade après Sade*, Paris, Textuel.
- Denunzio, Fabrizio, 2007, "Plus que vivre'. Nazismo, Foucault, Dreyer", in Adriano Vinale (a cura), *Biopolitica e democrazia*, Milano, Mimesis, pp. 197-219.
- Didi-Huberman, Georges, 1985, *La peinture incarnée*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges, 1992, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges, 1998, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Les Éditions de Minuit, trad. it. 2011, *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Didi-Huberman, Georges, 1999, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, trad. it. 2001, *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, Torino, Einaudi.
- Didi-Huberman, Georges, 2003, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, trad. it. 2005, *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina.
- Dinoi, Marco, 2008, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze, Le Lettere.
- Di Rocco, Alessio, 2010, "Jess Franco tra le grinfie della censura italiana", in Francesco Cesari (a cura), *Il caso Jesús Franco*, Venezia, Granviale Editori, pp. 35-44.
- Drouzy, Maurice, 1978, *Luis Buñuel, architecte du rêve*, Paris, L'Herminier.
- Dryje, František, 2008, "The Force of Imagination", in Peter Hames (ed.), *Dark Alchemy. The cinema of Jan Švankmajer*, London, Wallflower Press, pp. 119-169.
- Duez, David, 2000, "Pour en finir avec une rumeur: du nouveau sur le scandale de l'Âge d'or", *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 32, 2000, disponibile al sito < <http://1895.revues.org/119> > (ultima visita: 13 novembre 2011).
- Du Mesnildot, Stéphane, 2004, *Jess Franco. Énergies du fantasme*, Pertuis, Rouge Profond.
- Duprat, Arnaud, 2007, *Les derniers films de Luis Buñuel: l'aboutissement d'une pensée cinématographique*, thèse de doctorat, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, disponibile al sito < http://1.static.e-corpus.org/download/notice_file/849451/DupratThese.pdf > (ultima visita: 4 maggio 2011).

- Edelstein, David, 2006, "Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn", *New York Magazine*, n. 39, pp. 63-64, 6 gennaio 2006, disponibile al sito < <http://nymag.com/movies/features/15622/index1.html> > (ultima visita: 27 novembre 2011).
- Elias, Norbert; Dunning, Eric, 1986, *Quest for Excitement. Sport and Leisure in the Civilizing Process*, Oxford, Blackwell.
- Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte, 2007, *Filmtheorie. Zur Einführung*, Hamburg, Junius Verlag, trad. it. 2009, *Teoria del film. Un'introduzione*, Torino, Einaudi.
- Escobar, Roberto, 2006, *La libertà negli occhi*, Bologna, il Mulino.
- Esposito, Roberto, 2010, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi.
- Eugène, Pierre, 2009, *Le bassin européen de João César Monteiro. Dialogues des références européennes et du réel au sein du cinéma de João César Monteiro*, mémoire de master, Université Paris VII Denis Diderot, disponibile al sito < www.joaocesarmonteiro.net/wp-content/uploads/2011/02/memoire-pierre-eugene-monteiro1.pdf > (ultima visita: 1 novembre 2011).
- Farassino, Alberto, 2000, *Tutto il cinema di Luis Buñuel*, Milano, Baldini & Castoldi.
- Fauskevåg, Svein Eirik, 1982, *Sade dans le surréalisme*, Solum, Oslo-Toulouse, Les Editions Privat.
- Fauskevåg, Svein-Eirik, 2001, *Sade ou la tentation totalitaire. Etude sur l'anthropologie littéraire dans La Nouvelle Justine et l'Histoire de Juliette*, Paris, Honoré Champion.
- Favre, Pierre, 1967, *Sade utopiste. Sexualité, pouvoir et Etat dans le roman "Aline et Valcour"*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Fezell, Celeste Ramey, 1969, *Peter Weiss's Marat/Sade: Intentions, Influences, and Achievements*, Master of Arts Thesis, Ohio State University, disponibile al sito: <http://etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi/Fezell%20Celeste%20Ramey.pdf?osu1186606718> (ultima visita: 27 aprile 2010).
- Ferrero, Adelio, 1979, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio.
- Fiedler, Leslie, 1978, *Freaks: Myths and Images of the Inner Self*, New York, Simon and Schuster, trad. it. 1981, *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto*, Milano, Garzanti.
- Fink, Beatrice, 1983, "Lecture alimentaire de l'utopie sadienne", in Michel Camus e Philippe Roger (a cura), *Sade: écrire la crise*, Paris, Belfond, pp. 175-191.
- Fortini, Franco, 1974, *Saggi italiani*, Bari, De Donato.
- Foucault, Michel, 1972, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, trad. it. 1999, *Storia della follia nell'età classica*, Milano, BUR.
- Foucault, Michel, 1975, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, trad. it. 1993, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi.

- Foucault, Michel, 1976, *La volontà de savoir*, Paris, Gallimard, trad. it. 2003, *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Milano, Feltrinelli.
- Foucault, Michel, 1976b, “Sade, sergent du sexe”, (intervista a G. Dupont), *Cinématographe*, n. 16, dicembre 1975-gennaio 1976, pp. 3-5, ora in *Dits et écrits 1954-1988*, t. II (1970-1975), Paris, Gallimard, 1994, pp. 818-822.
- Foucault, Michel, 2003, *Le pouvoir psychiatrique. Cours au College de France 1973-1974*, Paris, Seuil / Gallimard, trad. it. 2004, *Il potere psichiatrico. Corso al collège de France (1973-1974)*, Torino, Einaudi.
- Frappier-Mazur, Lucienne, 1991, *Sade et l'écriture de l'orgie*, Paris, Nathan.
- Freud, Sigmund, 1919, “Ein Kind wird geschlagen'. Beitrag zur Kenntnis der Entstehung sexueller Perversionen”, *Internat. Zschr. Ärztl. Psychoanal*, n. 5, 1919, pp. 151-172, trad. it. 1989 “Un bambino viene picchiato. Contributo alla conoscenza dell'origine delle perversioni sessuali”, in *Opere, vol. IX*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 41-65.
- Freud, Sigmund, 1940, “Das Medusenhaupt”, *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse und Imago*, 25, 1940, trad. it. “La testa di Medusa” in *Opere, vol. IX, 1917-1923. L'Io e l'Es e altri scritti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 415-428.
- Fride, Adeline, 1983 (2008), *Charenton ou la chronique de la vie d'une asile de la naissance de la psychiatrie à la sectorisation*, thèse de doctorat, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, disponibile al sito < <http://psychiatrie.histoire.free.fr/hp/charenton/afride.pdf> > (ultima visita: 4 maggio 2010).
- Furet, François; Richet, Denis, 1965, *La Révolution française*, Paris, Librairie Hachette et Société d'Etudes et de Publications économiques, trad. it. *La Rivoluzione francese. Tomo primo*, Milano, Laterza, 1998.
- Gallagher, Catherine; Greenblatt, Stephen, 2000, *Practicing New Historicism*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- Gambazzi, Paolo, 1999, *L'occhio e il suo inconscio*, Milano, Raffaello Cortina.
- Gandini, Leonardo; Bellavita, Andrea (a cura), 2008, *Ventuno per undici. Fare cinema dopo l'11 settembre*, Recco, Le Mani.
- Gerould, Daniel, 1989, “Historical simulation and popular entertainment: the 'Potemkin' mutiny from reconstructed newsreel to Black Sea stunt men”, *TDR*, vol. 33, n. 2, pp. 161-184.
- Giordani, Claudia; Manzoli, Giacomo; Menarini, Roy, 1991, “Avventure censorie 1955-1958”, in Tatti Sanguineti, *Italia taglia*, Ancona, Transeuropa.
- Godard, Jean-Luc, 1967, “Lutter sur deux fronts” (intervista a cura di Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye e Jean Carboni), *Cahiers du Cinéma*, n. 194, ottobre 1967, ora in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, 1950-1984, a cura di Alain Bergala, Paris, Cahiers du Cinéma, 1985, pp. 303-327.
- Goldberg, Vicki, 1998, “Death Takes a Holiday, Sort of”, in Jeffrey Goldenstein (a cura), *Why We Watch. The Attractions of Violent Entertainment*, New York-Oxford, Oxford University Press, pp. 27-52.

- Goldenstein, Jeffrey, 1998, "Why We Watch", in Jeffrey Goldenstein (a cura), *Why We Watch. The Attractions of Violent Entertainment*, New York-Oxford, Oxford University Press, pp. 212-226.
- Goffman, Erwin, 1961, *Asylums. Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, New York, Doubleday, trad. it. 2001, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Torino, Edizioni di Comunità.
- Goulemot, Jean-Marie, 1994, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main: lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, Paris, Minerve.
- Gourevitch, Michel, 1989, "Le théâtre de fous: avec Sade, sans sadisme", in Annie Le Brun, a cura, *Petits et grands théâtres du Marquis De Sade*, Paris, Paris Art Center, pp. 95-104.
- Greene, Naomi, 1994, "Salò: The Refusal to Consume", in Patrick Rumble e Bart Testa (a cura), *Pier Paolo Pasolini. Contemporary Perspectives*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, pp. 232-242.
- Gunning, Tom, 1986, "The Cinema of Attractions. Early film, Its Spectator and the Avant-Garde", *Wide Angle*, vol. 8, n. 3-4, anche in Thomas Elsaesser (a cura di), *Early Cinema. Space Frame Narrative*, London, British Film Institute, 1990, pp. 56-62.
- Gunning, Tom, 1989, "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator", *Art and Text*, Spring 1989, ora in Linda Williams (a cura), *Viewing Positions*, New Brunswick, Rutgers, 1995, pp. 114-133.
- Guyeaux, André, 1979, "Theatre de Sade", *Revue d'histoire du théâtre*, n. 31, pp. 46-51.
- Hall, Stuart, 1973, "Encoding Decoding in Television Discourse", *CCCS Stenciled Paper*, n. 7, anche in id., *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, London, Hutchinson, 1980, pp. 128-138.
- Hallam, Lindsay Anne, 2004, "Whips and Bodies: The Sadean Cinematic Text", *Senses of Cinema*, n. 30, < www.sensesofcinema.com/2004/30/whips_and_bodies > (ultima visita: 27 gennaio 2012).
- Hallam, Lindsay Anne, 2012, *Screening the Marquis de Sade: Pleasure, Pain and the Transgressive Body in Film*, Jefferson, McFarland.
- Hames, Peter, 2008, "Interview with Jan Švankmajer", in Peter Hames (ed.), *Dark Alchemy. The cinema of Jan Švankmajer*, London, Wallflower Press, pp. 104-139.
- Hammond, Paul, 1997, *L'Âge d'or*, London, BFI Publishing.
- Heine, Maurice, 1931, "Lettre ouverte à Luis Buñuel", in *Le surréalisme au service de la révolution*, n. 3, pp. 12-13.
- Heine, Maurice, 1950, *Le Marquis de Sade (essais et études réunis et préfacés par Gilbert Lely)*, Paris, Gallimard.
- Hénaff, Marcel, 1978, *Sade. L'invention du corps libertin*, Paris, Presses Universitaires de France.

- Herranz, Ferran, 2010, "Cómo convertir la literatura en autofagia: ejemplos de adaptación y autoadaptación en el cine de Jesús Franco", in Francesco Cesari (a cura), *Il caso Jesús Franco*, Venezia, Granviale Editori, pp. 45-94.
- Hill, Annette, 2007, *Restyling Factual TV: Audiences and News, Documentary and Reality Genres*, Abingdon-New York, Routledge.
- Hills, Matt, 2005, *The Pleasures of Horror*, London-New York, Continuum.
- Hoberman, J., 1998, "A Test for the Individual Viewer': Bonnie and Clyde's Violent Reception", in Jeffrey Goldenstein (a cura), *Why We Watch. The Attractions of Violent Entertainment*, New York-Oxford, Oxford University Press, pp. 116-143.
- Horkheimer, Max, Adorno, Theodor W., 1944 (1969), *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, trad. it. 1997, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi.
- Hunt, Albert; Reeves, Geoffrey, 1995, *Peter Brook*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hunt, Lynn, 1984, *Politics, Culture and Class in the French Revolution*, Berkeley, University of California Press, trad. it. 1989, *La Rivoluzione francese. Politica, cultura, classi sociali*, Bologna, il Mulino.
- Indiana, Gary, 2000, *Salò or The 120 Days od Sodom (Salò o le 120 giornate di Sodoma)*, London, British Film Institute.
- Infascelli, Fiorella, 2005, "Il mistero del boogie-woogie scomparso" (intervista di Flavio De Bernardinis), in Flavio De Bernardinis (a cura), *Segnospeciale Salò 1945-1975-2005*, *Segnocinema*, n. 134, 2005, pp. 25-27.
- Jacobs, Katrien, 2007, *Netporn: DIY Web Culture and Sexual Politics*, Lanham, Rowman & Littlefield.
- Jameson, Fredric, 1992, *Signatures of the Visible*, London, Routledge, trad. it. 2003, *Firme del visibile. Hitchcock, Kubrick, Antonioni*, Roma, Donzelli.
- Jameson, Fredric, 2005, *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London-New York, Verso, 2007.
- Jappe, Anselm, 2007, "Sade, prochain de qui?", *Illusio*, n. 4-5, autunno 2007 reperibile al sito < http://sd-2.archive-host.com/membres/up/171268847548920749/DossierCritiq_valeurIllusio.pdf > (ultima visita: 3 novembre 2011).
- Jenkins, Henry, 2006a, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, trad. it. 2007, *Cultura convergente*, Milano, Apogeo.
- Jenkins, Henry, 2006b, *Fans, Bloggers, and Gamers: Media Consumers in a Digital Age*, New York, New York University Press, trad. it. 2008, *Fan, blogger e videogamers. L'emergere delle culture partecipative nell'era digitale*, Milano, FrancoAngeli.
- Jesi, Furio, 1979, *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino, Einaudi, 2001.
- Jodoin-Keaton, Charles, 2011, *Jan Švankmajer. Un surréalisme animé*, Pertuis, Rouge Profond.

- Joubert-Laurencin, Hervé, 1995, *Pasolini: portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma.
- Joubert-Laurencin, Hervé, 2007, "Pasolini-Barthes: engagement et suspension de sens", in *Studi pasoliniani*, n. 1, 2007, pp. 55-67.
- Jullier, Laurent, 1997, *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion e du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, trad. it. 2006, *Il cinema post-moderno*, Torino, Kaplan.
- Junod, Tom, 2003, "The Falling Man", *Esquire*, settembre 2003, pp. 177-178, disponibile al sito < www.esquire.com/features/ESQ0903-SEP_FALLINGMAN > (ultima visita: 8 dicembre 2010).
- Kendrick, James, 2009, *Hollywood Bloodshed: Violence in 1980s American Cinema*, Carbondale, Southern Illinois University.
- Klossowski, Pierre, 1947 (1967), *Sade mon prochain précédé de Le philosophe scélerat*, Paris, Editions du Seuil, trad. it. 2003, *Sade prossimo mio. Preceduto da Il filosofo scellerato*, Milano, ES.
- Kolker, Robert, 1999, "Liberazioni maledette, declini maledetti", in Leonardo Gandini (a cura), *Arthur Penn*, Milano, Il Castoro (originariamente in Robert Kolker, *A Cinema of Loneliness*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1980).
- Kozinets, Robert V., 2010, *Netnography: Doing Ethnographic Research Online*, London-Thousand Oaks-New Delhi-Singapore, Sage.
- Kozul, Mladen, 2005, *Le corps dans le monde. Récits et espaces sadiens*, Louvain-Paris-Dudley, Peeters.
- Kranz, David L., 2007, "Trying Harder : Probability, Objectivity, and Rationality in Adaptation Studies", in James M. Welsh e Peter Lev, *The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation*, Lanham, Scarecrow Press, pp. 77-102.
- Kristeva, Julia, 1980, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, trad. it. 2000, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Milano, Spirali.
- Krzywinska, Tanya, 2006, *Sex and the Cinema*, London, Wallflower Press.
- Kustow, Michael, 2005, *Peter Brook, a Biography*, London, Bloomsbury, trad. fr. 2006, *Peter Brook, une biographie*, Paris, Seuil.
- Kyrou, Ado, 1953, *Le surrealisme au cinéma*, Paris, Arcanes.
- Lacan, Jacques, 1963, "Kant avec Sade", in *Critique*, n. 191, pp. 291-311, rivisto in *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, trad. it. in *Scritti*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 764-791.
- Lacan, Jacques, 1986, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Paris, Seuil, trad. it. 2008, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psiconalisi. 1959-1960*, Torino, Einaudi.
- Langman, Lauren, 2004, "Grotesque Degradation: Globalization, Carnivalization, and Cyberporn", in Dennis D. Waskul (a cura), *Net.Sexxx: Readings on Sex, Pornography, and the Internet*, New York, Peter Lang, pp. 193-216.
- Lasowski, Patrick Wald, 1998, "Terreur sur la liste", in *Europe (Sade / Le Grand Guignol)*, n. 835-836, novembre-dicembre 1998, pp. 66-75.

- Leavy, Patricia, 2007, *Iconic Events. Media, Politics, and Power in Retelling History*, Plymouth, Lexington Books.
- Le Brun, Annie, 1982, *Le châteaux de la subversion*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, ora in Annie Le Brun, *Le châteaux de la subversion suivi de Soudain un bloc d'abîme*, Sade, Paris, Gallimard, 2010.
- Le Brun, Annie, 1986, *Soudain, un bloc d'abîme*, Sade, Paris, Jean-Jacques Pauvert chez Pauvert, ora in Annie Le Brun, *Le châteaux de la subversion suivi de Soudain un bloc d'abîme*, Sade, Paris, Gallimard, 2010.
- Le Brun, Annie, 1989, “Les petits et grands théâtres du Marquis De Sade”, in Annie Le Brun, a cura, *Petits et grands théâtres du Marquis De Sade*, Paris, Paris Art Center, pp. 15-29.
- Le Brun, Annie, 2000, *Du trop de réalité*, Paris, Paris, Stock.
- Le Brun, Annie, 2004, “L'athéisme, littéralement et dans tous les sens”, in Norbert Sclipa (a cura), *Lire Sade*, Paris, L'Harmattan, pp. 45-54.
- Le Brun, Annie, 2010, “Sade, un recours contre l'obscenité” (intervista a cura di Martin Duru), *Philosophie Magazine*, n. 41, luglio-agosto 2010, pp. 66-67.
- Leich, Thomas, 2007, *Film Adaptation & its Discontents. From Gone with the Wind to The Passion of Christ*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Lely, Gilbert, 1982, *Vie du marquis de Sade* (Nouvelle édition revue et très augmentée), Paris, Jean-Jacques Pauvert aux Editions Garnier Frères.
- Lennon, John; Foley, Malcom, 2000, *Dark Tourism. The Attraction of Death and Disaster*, London, Continuum.
- Leoni, Federico, 2010, “La vena azzurra”, in Matteo Bonazzi e Francesco Cappa (a cura), *Pop Porn. Critica dell'immaginario porno*, Milano, et al. Edizioni, pp. 24-31.
- Lesperance, Danielle, 2004, “Beginning to Think about Salò”, in Amilcare A. Iannucci (a cura), *Dante, Film & Television*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press.
- Lever, Maurice, 1991, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade*, Paris, Fayard.
- Lopez Villegas, Manuel, 1998, *Sade y Buñuel. El marques de Sade en la obra cinematografica de Luis Buñuel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- Lyon, David (a cura), 2006, *Theorizing Surveillance: The Panopticon and Beyond*, Cullompton, Willan.
- Lyon, David, 2006, “The Search for Surveillance Theories”, in *id.*, *Theorizing Surveillance: The Panopticon and Beyond*, Cullompton, Willan.
- Macary, Jean, 2004, “Buñuel, lecteur de Sade”, in Norbert Sclipa (a cura), *Lire Sade*, Paris, L'Harmattan.
- Maddison, Stephen, 2011, “Le mitologie pornografiche e i limiti del piacere. Max Hardcore e il porno estremo”, in Enrico Biasin, Giovanna Maina, Federico Zecca (a cura), *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media*, Udine-Milano, Mimesis, 2011, pp. 111-125.

- Maggi, Armando, 2009, *The Resurrection of the Body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- Manovich, Lev, 2001, *The Language of New Media*, Massachusetts Institute of Technology, trad. it. 2002, *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares.
- Manzoli, Giacomo, 2001, *Voce e silenzio nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, Bologna, Pendragon.
- Manzoli, Giacomo, 2003, *Cinema e letteratura*, Milano, Carocci.
- Marchesi, Emanuele, 2002, *Da Sade a Pasolini: un caso di traduzione intersemiotica*, tesi di laurea, Università degli studi di Bologna, a.a. 2001-2002.
- Marchesi, Emanuele; Noto, Paolo, 2005, "Tatto/visione: *Salò* e il cinema erotico italiano degli anni '70", in Alice Autelitano, Veronica Innocenti, Valentina Re (a cura), *I cinque sensi del cinema / The Five Senses of Cinema*, Udine, Forum, pp. 315-321.
- Maresca, Mariano; Mendiguchía, Juan Ignacio, 1993, *Salò. El infierno según Pasolini*, 1993, Córdoba, Filmoteca de Andalucía.
- Marty, Éric, 2011, *Pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au sérieux?*, Paris, Seuil.
- Mayne, Judith, 1993, *Cinema and Spectatorship*, London, Routledge.
- McLuhan, Marshall, 1964, *Understanding Media: the Extensions of Man*, New York, New American Library, trad. it. 1993, *Gli strumenti del comunicare*, il Saggiatore, Milano.
- McNair, Brian, 2002, *Striptease Culture: Sex, Media and the Democratization of Desire*, London-New York, Routledge.
- Melnick, Jeffrey, 2009, *9/11 Culture: America Under Construction*, Chichester, Wiley-Blackwell.
- Menarini, Roy, 2010, *Il cinema dopo il cinema. Dieci idee sul cinema americano 2001-2010*, Recco, Le Mani.
- Metz, Christian, 1977, *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, Paris, Union Générale d'Éditions, trad. it. 1980, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio.
- Metz, Christian, 1991, *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris, Klincksieck, trad. it. 1995, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Monetti, Domenico, 2005, "Salò, o l'enigma di una ricezione mancata", in Flavio De Bernardinis (a cura), *Segnospeciale Salò 1945-1975-2005, Segnocinema*, n. 134, 2005, pp. 33-34.
- Monteiro, João César, 2002, "La Philosophie dans le boudoir, note d'intention", *Trafic*, n. 44, inverno 2002, anche in < www.derives.tv/IMG/article_PDF/article_a239.pdf > (ultima visita: 3 novembre 2011).
- Moravia, Alberto, 1975a, "Salò o le 120 giornate di Sodoma", *L'Espresso*, 23 novembre 1975, anche in Serafino Murri, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Torino, Lindau, 2001, pp. 169-172.

- Moravia, Alberto, 1975b, "Sade per Pasolini: una pietra contro la società", *Corriere della sera*, 6 dicembre, anche in < www.pasolini.net/cinema_salo_a.htm > (ultima visita: 28 giugno 2011).
- Mulvey, Laura, 1975, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16, n. 3, pp. 6-18.
- Mulvey, Laura, 1989, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press.
- Mulvey, Laura, 2006, *Death 24 x a Second: Stillness and the Moving Image*, London, Reaktion Books.
- Murray, Gabrielle, 2008, "Hostel II. Representations of the Body in Pain and the Cinema Experience in Torture-porn", *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n. 50, primavera 2008, < <http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/TortureHostel2/index.html> > (ultima visita: 25 novembre 2011).
- Murri, Serafino, 2001, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Torino, Lindau.
- Nancy, Jean-Luc, 2003, *Au fond des images*, Paris, Galilée.
- Naze, Alain, 2004, "De Silling à Salò. Usages pasoliniani de Sade", *Lignes (Penser Sade)*, n. 14, pp. 107-117.
- Nikunen, Kaarina; Paasonen, Susanna; Saarenmaa, Laura (a cura), 2007, *Pornification. Sex and Sexuality in Media Culture*, London, Berg.
- Onfray, Michel, 2007, *Les ultras des Lumières. Contre-histoire de la philosophie 4*, Paris, Grasset, trad. it. 2010, *L'età dei libertini. Controstoria della filosofia III*, Roma, Fazi.
- Parrot, Louis, 1947, "Sade blanc, Sade noir", *Cahiers du Sud*, n. 285, pp. 707-714.
- Pasi, Carlo, 1996, "Prefazione" a Donatien-Alphonse-François marchese di Sade, *Viaggio in Italia*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. vii-xxx.
- Pasolini, Pier Paolo, 1964, "La necessità di combattere la disumanizzazione aperta dal capitalismo", intervista non firmata, *Energie nuove*, a. I, n. 8-9, ora in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, I Meridiani, Mondadori, 1999.
- Pasolini, Pier Paolo, 1974, *Il caos. L' "orrendo universo" del consumo e del potere*, Roma, Editori Riuniti.
- Pasolini, Pier Paolo, 1975a, "Il sesso come metafora del potere", *Corriere della sera*, 25 marzo, ora in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, tomo secondo, a cura di Walter Siti e Franco Zabaghi, Milano, I Meridiani, Mondadori, 2001.
- Pasolini, Pier Paolo, 1975b, "Abiura dalla *Trilogia della vita*", *Corriere della sera*, 9 novembre 1975, ora in Pier Paolo Pasolini, *Trilogia della vita*, Milano, Garzanti, 1995, pp. 769-774.
- Pasolini, Pier Paolo, 1975c, "Ultima conversazione", *Filmcritica*, n. 235, agosto 1975, ora "[Intervista rilasciata a Gideon Bachmann e Donata Gallo]" in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, tomo secondo, a cura di Walter Siti e Franco Zabaghi, Milano, I Meridiani, Mondadori, 2001, pp. 3023-3031.
- Pasolini, Pier Paolo, 1979, "De Sade e l'universo dei consumi", in Luciano De Giusti (a cura), *P. P. Pasolini, Il cinema in forma di poesia*, Pordenone,

- Cinemazero, anche in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, tomo secondo, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Milano, I Meridiani, Mondadori, 2001.
- Pasolini, Pier Paolo, 1979b, "Il potere e la morte", in Luciano De Giusti (a cura), *P. P. Pasolini, Il cinema in forma di poesia*, Pordenone, Cinemazero, ora in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, tomo secondo, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Milano, I Meridiani, Mondadori, 2001.
- Pasolini, Pier Paolo, 2001, *Per il cinema*, tomo secondo, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, I Meridiani, Mondadori, Milano.
- Pauvert, Jean-Jacques, 1986, *Sade vivant*, vol. 1, "Une innocence sauvage". 1740-1777, Paris, Robert Laffont.
- Pauvert, Jean-Jacques, 1989a, *Sade vivant*, vol. 2, "Tout ce qu'on peut concevoir dans ce genre-là...". 1777-1793, Paris, Robert Laffont.
- Pauvert, Jean-Jacques, 1989b, "Les tréteaux de l'an deux", in Annie Le Brun, a cura, *Petits et grands théâtres du Marquis De Sade*, Paris, Paris Art Center.
- Pauvert, Jean-Jacques, 1990, *Sade vivant*, vol. 3, "Cet écrivain à jamais célèbre...". 1793-1814, Paris, Robert Laffont.
- Pauvert, Jean-Jacques; Beuchot, Pierre, 1999, *Sade en procès*, Paris, Mille et une nuits / Arte Editions.
- Pavlovič, Tatiana, 2003, *Despotic Bodies and Transgressive Bodies: Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco*, Albany, State University of New York Press.
- Paz, Octavio, 1980, "El cine filosofico de Buñuel", in *La bu'squeda del comienzo*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- Paz, Octavio, 1993, *Un más allá erotico: Sade*, Vuelta / Heliópolis, Mexico, trad. francese 1994, *Un au-delà erotique: le marquis De Sade*, Paris, Gallimard, 1994.
- Pérez Turrent, Tomás; De La Colina, José, 1993, *Buñuel par Buñuel*, Madrid, Plot.
- Perniola, Mario, 2004, "Sade et la désexualisation médiatique", *Lignes (Penser Sade)*, n. 14.
- Peurot, Jean-Luc, 2004, "Les cent Vincennes", *Lignes (Penser Sade)*, n. 14, pp. 118-140.
- Pezzotta, Alberto, 2000, "Salò: 15 Years of Vision", *Senses of cinema*, 11, 2000, < www.sensesofcinema.com/2000/11/salo-2 > (ultima visita: 19 agosto 2011).
- Pinon, Pierre, 1989, *L'Hospice de Charenton / The Charenton Hospital*, Liège-Bruxelles, Mardaga.
- Piselli, Stefano; Guidotti, Roberto; Morrocchi, Riccardo (a cura), 1999, *Cinefiles. Sadici e sadiani / Sadistic and Sadeian Movies*, Firenze, Glittering Images edizioni d'essai.
- Pitassio, Francesco, 1997, "Linee di fuga", in Bruno Fornara, Francesco Pitassio, Angelo Signorelli (a cura), *Jan Švankmajer*, Bergamo, Bergamo Film Meeting.
- Pitassio, Francesco, 2003, *Attore / Divo*, Milano, il Castoro.

- Pitassio, Francesco, 2008, "Švankamjer, Jan", voce del *Dizionario dei registi del cinema mondiale* a cura di Gian Piero Brunetta, Torino, Einaudi, pp 774-775.
- Policastro, Gilda, 2005, "Il potere come degradazione e l'apocalissi come soluzione: Pasolini da Salò a Petrolio", in Ida De Michelis (a cura), *Apocalissi e letteratura*, Roma, Bulzoni, pp. 217-230.
- Policastro, Gilda, 2009, "Pasolini anti-moderno: l'utopia negativa di Salò e Petrolio", in Clizia Gurreri, Angela Maria Jacopino, Amedeo Quondam (a cura), *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, < [www.italianisti.it/FileServices/ Policastro%20Gilda.pdf](http://www.italianisti.it/FileServices/Policastro%20Gilda.pdf) > (ultima visita: 7 giugno 2011).
- Praz, Mario, 1930, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, Sansoni, 1996.
- Prigent, Christian, 2004, "Un gros fil rouge ciré. De la nature", *Lignes* (Penser Sade), n. 14, pp. 9-26.
- Pulici, Davide, 2010, "Salò: il conto è chiuso", *Nocturno*, 31 agosto 2010, < www.nocturno.it/news/salo-il-conto-e-chiuso > (ultima visita: 15 marzo 2011).
- Puppa, Paolo, 2005, "Introduzione" a Peter Brook, *La porta aperta*, Torino, Einaudi, pp. v-xlii.
- Quaresima, Leonardo; Raengo, Alessandra; Vichi, Laura, 2000, *I limiti della rappresentazione. Censura, visibile, modi di rappresentazione nel cinema*, Udine, Forum.
- Queneau, Raymond, 1950, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1965.
- Rancière, Jacques, 2003, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique.
- Rancière, Jacques, 2008, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique.
- Rauger, Jean-François, 1994, "Le diabolique docteur Franco", *Cahiers du cinéma*, n. 478, avril 1994, p. 7.
- Rauger, Jean-François, 2008, "Jess Franco. Fragments d'une filmographie impossible", in *La Cinémathèque Française. Dossier de presse Jess Franco*, disponibile al sito < www.cinematheque.fr/data/document/dossier-presse-jess-franco.pdf > (ultima visita: 12 agosto 2011).
- Richardson, Michael, 2006, *Surrealism and Cinema*, London, Berg.
- Rinaldi, Rinaldo, *PierPaolo Pasolini*, Milano, Mursia, 1982.
- Roger, Philippe, 1976, *Sade. La philosophie dans le pressoir*, Paris, Grasset.
- Roger, Philippe, 1995, "A Political Minimalist", in David B. Allison, Mark S. Roberts e Allen S. Weiss, *Sade and the Narrative of Transgression*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 76-99.
- Rokem, Freddie, 2000, *Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, Iowa City, University of Iowa Press.
- Rondi, Gian Luigi, 1980, *Il cinema dei maestri: 58 grandi registi e un'attrice si raccontano*, Milano, Rusconi.
- Rosart, Françoise, 1977, "Bibliographie", in *Obliques (Sade)*, n. 12-13, pp. 277-309.

- Salvini, Laura, 2004, *I frantumi del tutto. Ipotesi e letture dell'ultimo progetto cinematografico di PierPaolo Pasolini*, Porno-Teo-Kolossal, Bologna, Clueb.
- Sánchez Vidal, Agustín, 1993, “De *L'âge d'or* à *La Ruée vers l'or*”, in Jean-Michel Bouhours e Nathalie Schoeller (a cura), *L'âge d'or. Correspondance Luis Buñuel-Charles De Noailles. Lettres et documents (1929-1976)*, Paris, Le Cahiers du Musée National d'Art Moderne, pp. 11-26.
- Sánchez Vidal, Agustín, 2009, “Transferencias” in AA.VV., *Un perro andaluz. 80 años después*, vol. 1, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones culturales, pp. 14-27.
- Sanders, Julie, 2005, *Adaptation and Appropriation*, London-New York, Routledge.
- Sanguineti, Tatti, 1991, *Italia taglia*, Ancona, Transeuropa.
- Santato, Guido, 2007, “L'abisso tra corpo e storia!. Pasolini fra mito, storia e dopostoria”, *Studi pasoliniani*, n. 1, 2007, pp. 15-36.
- Sauvage, Emmanuelle, 2007, *L'oeil de Sade. Lectures des tableaux dans Le Cent Vingt Journées de Sodome et les trois Justine*, Paris, Champion.
- Scarsella, Alessandro, 2010, “Paradigmi e sintagmi dell'orrore in Jesús Franco. Tre note dello spettatore sul cinema degli anni '70”, in Francesco Cesari (a cura), *Il caso Jesús Franco*, Venezia, Granviale Editori, pp. 109-118.
- Schifano, Laurence, 2002, “Salò/Sade: scritture a specchio”, *Bianco & Nero*, n. 2, 2002, pp. 6-24.
- Schaeffer, Neil, 2001, *The Marquis De Sade: a Life*, London, Picador.
- Schwarz, Arturo, 1998, *Man Ray*, inserto allegato al n. 139, novembre 1998, di *Art e Dossier*.
- Sclipa, Norbert, 2004, “Introduction: le devoir de monstruosité”, in Norbert Sclipa (a cura), *Lire Sade*, Paris, L'Harmattan, pp. 11-19.
- Sclipa, Norbert (a cura), 2004, *Lire Sade*, Paris, L'Harmattan.
- Sharpley, Richard; Stone, Philip R. (a cura), 2009, *The Darker Side of Travel. The Theory ad Practice of Dark Tourism*, Bristol-Tonawanda-North York, Channel View.
- Silverstone, Roger, 1999, *Why Study the Media?*, London-Thousand Oaks-New Delhi, Sage, trad. it. *Perché studiare i media?*, Bologna, il Mulino, 2002.
- Siti, Walter; Zabagli, Franco, 2001, “Note e notizie sui testi”, in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, tomo secondo, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, I Meridiani, Mondadori, Milano.
- Slocum, David J. (a cura), 2001, *Violence and American Cinema*, London-New York, Routledge.
- Smith, Clarissa, 2011, “*Reel intercourse*. Il sesso e il corpo performante”, in Enrico Biasin, Giovanna Maina, Federico Zecca (a cura), *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media*, Udine-Milano, Mimesis, 2011, pp. 79-109.
- Snickars, Pelle; Vonderau, Patrick (a cura), 2009, *The YouTube Reader*, Stockholm, National Library of Sweden.

- Sobchack, Vivian, 2004, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- Sollers, Philippe, 1968, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil.
- Sontag, Susan, 1965, "Marat/Sade/Artaud", in Susan Sontag, *Against interpretation*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1966, trad. it. 1998, *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondadori, pp. 213-228.
- Sontag, Susan, 1977, *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, trad. it. 1978, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi.
- Sontag, Susan, 2003, *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus and Giroux, trad. it. 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori.
- Sonvilla-Weiss, Stefan (a cura), 2010, *Mashup Cultures*, Wien, Springer.
- Sorfa, David, 2006, "The Object of Film in Jan Švankmajer", *Kinokultura*, Special Issue 4, Czech Cinema (Nov. 2006), < www.kinokultura.com/specials/4/sorfa.shtml > (ultima visita: 28 ottobre 2010).
- Stam, Robert, 1985 (1992), *Reflexivity in Film and Literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*, New York-Oxford, Columbia University Press.
- Stam, Robert, 2005, "Introduction: the Theory and Practice of Adaptation", in Robert Stam e Alessandra Raengo (a cura), *Literature and Film: a Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Malden-Oxford-Carlton, Blackwell, pp. 1-52.
- Stam, Robert; Raengo, Alessandra (a cura), 2005, *Literature and Film: a Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Malden-Oxford-Carlton, Blackwell.
- Steene, Birgitta, 2005, *Ingmar Bergman: A Reference Guide*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005.
- Švankmajer, Jan, 1997, "Alchimie surrealiste", in Bruno Fornara, Francesco Pitassio, Angelo Signorelli (a cura), *Jan Švankmajer*, Bergamo, Bergamo Film Meeting.
- Terrone, Enrico, 2005, "Il sistema Salò", in Flavio De Bernardinis (a cura), *Segnospeciale Salò 1945-1975-2005*, *Segnocinema*, n. 134, 2005, p. 22-25.
- Tesson, Charles, 1995, *El. Luis Buñuel*, Paris, Nathan.
- Thomas, Chantal, 2002 (1978), *Sade, la dissertation et l'orgie*, Paris, Payot & Rivages.
- Tomasi, Dario, 2008, "Kumashiro, Tatsumi", voce del *Dizionario dei registi del cinema mondiale* a cura di Gian Piero Brunetta, Torino, Einaudi, pp. 1042-1043.
- Tomasovic, Dick, 2002, *Le palimpseste noir. Notes sur l'impétigo, la terreur et le cinéma américain contemporain*, Crisnée, Yellow Now.
- Tomasovic, Dick, 2006, *Le corps en abîme: sur la figurine et le cinéma d'animation*, Pertuis, Rouge Profond.
- Tonazzo, Daniele, 2010, "Sade e la pornografia", in Matteo Bonazzi e Francesco Cappa (a cura), *Pop Porn. Critica dell'immaginario porno*, Milano, et al. Edizion, pp. 111-125.

- Törnqvist, Egil, 2003, *Bergman's Muses: Aesthetic Versatility in Film, Theatre, Television, and Radio*, Jefferson, McFarland.
- Truffaut, François, 1966 (1983), *Le cinéma selon Hitchcock*, Paris, Robert Laffont, 1966, trad. it. 1994, *Il cinema secondo Hitchcock, vol. 2*, l'Unità / Pratiche Editrice.
- Tziallas, Evangelos, 2010, "Torture Porn and Surveillance Culture", *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n. 52, estate 2010, < www.ejumpcut.org/currentissue/evangelosTorturePorn/text.html > (ultima visita: 10 novembre 2011).
- Valas, Patrick, 1985, "De la perversion", in Geneviève Delaisi de Parseval (a cura), *Le sexes de l'homme*, Seuil, Paris, trad. it. "Della perversion", disponibile al sito in < www.lacan-con-freud.it/aiuti/traduzioni/valas_della_perversione.pdf > (ultima visita: 29 agosto 2011).
- Vande Veire, Frank, 2005, *Neem en eet, dit is je lichaam. Fascinatie en intimidatie in de hedendaagse cultuur*, Amsterdam, SUN, trad. franc. *Prenez et mangez, ceci est votre corps. Salò ou le 120 jours de Sodome de Pier Paolo Pasolini*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007.
- Vidler, Anthony, 1987, *The Writing of the Walls: Architectural Theory in the Late Enlightenment*, Princeton, Princeton Architectural Press, trad. franc. 1995, *L'espace des Lumières. Architecture et philosophie de Ledoux à Fourier*, Paris, Picard.
- Virilio, Paul, 1991, *Guerre et cinéma. Logistique de la perception*, Paris, Cahiers du Cinéma, Paris, trad. it. 1996, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Torino, Lindau.
- Wagner, Geoffrey, 1975, *The Novel and the Cinema*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press.
- Warman, Caroline, 2002, *Sade: from Materialism to Pornography*, Oxford, Voltaire Foundation.
- Weiss, Allen S., 1989, *The Aesthetics of Excess*, New York, State University of New York Press.
- Weiss, Allen S., 2004, "The Rhetoric of Interruption", in Robert Stam e Alessandra Raengo (a cura), *A Companion to Literature and Film*, Malden-Oxford-Carlton, Blackwell Publishing, pp. 164-170.
- Whitaker, Reg, 1999, *The End of Privacy: How Total Surveillance is Becoming a Reality*, New York, New Press.
- White, Timothy R; Winn, Emmett J, 2006, "Jan Švankmajer's Adaptations of Edgar Allan Poe", *Kinema*, autunno 2006, < <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=400&feature> > (ultima visita: 13 dicembre 2011).
- Williams, Linda, 1981, *Figures of Desire. A Theory and Analysis of Surrealist Film*, Urbana-Chicago-London, University of Illinois Press.
- Williams, Linda, 1989 (1999), *Hard Core: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.

- Williams, Linda, 2004, "Porn Studies: Proliferating Pornographies On/Scene: An Introduction", in *id.*, (a cura), *Porn Studies*, Durham and London, Duke University Press, pp. 1-23.
- Wolfe, Tom, 1967, "Pause, Now, and Consider Some Tentative Conclusions About the Meaning of This Mass Perversion Called Porno-Violence: What It Is and Where It Came from and Who Put the Hair on the Walls", *Esquire*, n. 59, 1967.
- Wynn, Thomas, 2008, *Sade's Theatre: Pleasure, Vision, Masochism*, Oxford, Voltaire Foundation.
- Wynn, Thomas; Garand, Caroline, 2007, "Cet autel obscène qui le délecte", *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, n. 41, p. 9-18.
- Yacowar, Maurice, 1977, "The Bug in the Rug: Notes on the Disaster Genre", in B. K. Grant (a cura), *Film Genre: Theory and Criticism*, New Jersey-London, Scarecrow Press, pp. 277-295.
- Zillmann, Dolf, 1998, "The Psychology of the Appeal of Portrayals of Violence", in Jeffrey Goldenstein (a cura), *Why We Watch. The Attractions of Violent Entertainment*, New York-Oxford, Oxford University Press, pp. 179-211.
- Zimmer, Jacques, 2010, *Sade et le cinéma*, Paris, La Musardine.
- Žižek, Slavoj, 1998, "The Interpassive Subject", Centre Georges Pompidou, *Traverses*, n. 3, anche in < www.lacan.com/zizek-pompidou.htm > (ultima visita: 19 ottobre 2009).
- Žižek, Slavoj, 1998b, "Kant and Sade: The Ideal Couple", *Lacanian ink*, n. 13, <http://lacan.com/frameXIII2.htm>, anche in < www.egs.edu/faculty/slavoj-zizek/articles/kant-and-sade-the-ideal-couple > (ultima visita: 13 maggio 2011).
- Žižek, Slavoj, 2000, *Enjoyment as a Political Factor*, London, Verso, trad. it. 2001, *Il godimento come fattore politico*, Milano, Raffaello Cortina.
- Žižek, Slavoj, 2001, *The Fright of Real Tears. Krzysztof Kiésłowski between Theory and Post-Theory*, London, British Film Institute, trad. it. 2010, *Paura delle lacrime vere. Krzysztof Kiésłowski fra Teoria e Post-Teoria*, Troina, Città Aperta.
- Žižek, Slavoj, 2002, *Benvenuti nel deserto del reale*, Roma, Meltemi.

Opere letterarie citate (edizioni consultate)

Le citazioni dalle opere di Sade provengono dalle traduzioni italiane – non sempre affidabili – sotto riportate. Per le 120 giornate di Sodoma abbiamo fatto riferimento alla traduzione di Angelo Fiocchi per l'editore Guanda, tranne dove altrimenti segnato. Di ogni citazione è stata controllata (e spesso corretta) la corrispondenza con l'originale francese, verificata nel testo delle Oeuvres in tre tomi (1990, 1995 e 1998) della Bibliothèque de la Pléiade o delle opere complete in XV volumi delle edizioni Pauvert (1986-1991).

- Bataille, Georges, *Storia dell'occhio*, Roma, l'Unità / Gremese, 1997.
- Casanova, Giacomo, *Mémoires écrits par lui-même. Tome 3*, Paris, Garnier Frères, 1880.
- Huysmans, Joris-Karl, *L'abisso*, Milano, SugarCo, 1990.
- Lucrezio, *De rerum natura*, Firenze, Sansoni, 1969.
- Mishima, Yukio, *Madame De Sade*, Parma, Guanda, 2002.
- Pasolini, Pier Paolo, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1954.
- Pasolini, Pier Paolo, *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 1964.
- Poe, Edgar Allan, *I racconti del terrore*, Milano, Rizzoli, 1990.
- Poe, Edgar Allan, *I racconti del grottesco*, Milano, Mondadori, 1985.
- Sade, Donatien-Alphonse-François, *Aline e Valcour*, Milano, SugarCo, 1968.
- Sade, Donatien-Alphonse-François, *La nuova Justine*, Roma, Newton Compton, 1979, 2 voll.
- Sade, Donatien-Alphonse-François, *Considerazioni sui romanzi*, in id., *Justine e altri scritti*, Milano, Mondadori, 1992.
- Sade, Donatien-Alphonse-François, *Dialogo fra un prete e un moribondo*, in id., *Justine e altri scritti*, Milano, Mondadori, 1992.
- Sade, Donatien-Alphonse-François, *La filosofia nel boudoir*, in id., *Justine e altri scritti*, Milano, Mondadori, 1992.
- Sade, Donatien-Alphonse-François, *Justine, o gli infortuni della virtù*, in id., *Justine e altri scritti*, Milano, Mondadori, 1992.
- Sade, Donatien-Alphonse-François, *Opere complete. I crimini dell'amore*, Roma, Newton, 1993.
- Sade, Donatien-Alphonse-François, *Opere complete. La filosofia nel boudoir. Teatro e opuscoli*, Roma, Newton, 1993.
- Sade, Donatien-Alphonse-François, *Opere complete. Juliette*, Roma, Newton, 1993, 2 voll.
- Sade, Donatien-Alphonse-François, *Viaggio in Italia*, Torino, Bollati e Boringhieri, 1996.
- Sade, Donatien-Alphonse-François, *Le 120 giornate di Sodoma*, Roma, Newton, 2006.

- Sade, Donatien-Alphonse-François, *Le 120 giornate di Sodoma*, Parma, Guanda, 2007.
- Sade, Donatien-Alphonse-François, *Correspondances du Marquis De Sade et de ses proches enrichies de documents notes et commentaires, vol. XVIII, Sade au donjon de Vincennes*, a cura di Alice M. Laborde, Genève, Slatkine, 2007.
- Sciascia, Leonardo, *Todo modo*, Torino, Einaudi, 1974.
- Weiss, Peter, *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat rappresentati dai filodrammatici di Charenton, sotto la guida del marchese De Sade*, Torino, Einaudi, 1997.