



Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica

Corso di Laurea Magistrale in Letterature e Filologie Europee

Tesi di laurea in Letteratura francese

Les onze mille verges o il nuovo Sade.

Guillaume Apollinaire *éditeur* del Divin Marchese

RELATORE

Prof. Gianni Iotti

CORRELATORE

Prof.ssa Hélène de Jacquilot du Boisrouvray

CANDIDATA

Jessica Chia

A me stessa: un giorno incontrata sulla strada del Nord, a cui ho voluto regalare la limpidezza dell'incertezza, la sicurezza nell'accettarla.

A voi: per avermi mostrato l'appoggio inesauribile di chi non mi abbandonerà mai e per avermi donato la *libertà* della scelta.

E poi a te, che sei il mio Conte. Per avermi riempito la vita.

Vien da pensare che sia tutto intriso di sperma e di lacrime.

(Pavese C., Schiuma d'onda in Dialoghi con Leucò)

Sommario

Introduzione.....	6
Capitolo I.....	15
De Sade: l'uomo, il reietto, l'eletto, il divino. Breve storia della sua interpretazione critica.....	15
1.1 Nuovi paradigmi storici e ideologici tra XVII e XVIII secolo	17
1.2 Il romanzo libertino: la persecuzione della virtù in tinte <i>noir</i>	28
1.3 Donatien-Alphonse-François: l'uomo.....	41
1.4 La leggenda. «Come farla quest'analisi di sangue e di fango?»	73
Capitolo II.....	91
La purificazione del Marchese	91
2.1 Guillaume Apollinaire profeta di una nuova ricezione	91
2.2 La divinizzazione: il Surrealismo	105
Capitolo III	134
La discesa agli inferi: Apollinaire presenta la sua antologia sadiana.....	134
3.1 L'edizione delle opere infernali	138
3.2 <i>Justine</i> e <i>Juliette</i> : i due volti del caos sadiano.....	145

3.3 Libertini, <i>encore un effort!</i>	162
3.4 «L'incesto non è che una sorpresa di vocabolario»	174
Capitolo IV	185
L'erotismo sadiano di Apollinaire	185
4.1 L'espressione del desiderio e dell'erotomania in Apollinaire	190
4.2 L'amore carnale nelle opere in prosa di Guillaume	200
a. <i>L'odor di femina</i> e il Don Juan	202
b. La "Passione" di un <i>hospodar</i>	210
Conclusioni	218
Bibliografia	223

Introduzione

Au-delà de toi, au-delà de moi, par le corps, dans le corps, au-delà du corps, nous voulons voir *quelque chose*. Ce quelque chose est la fascination érotique, ce qui me tire hors de moi et me porte vers toi: ce qui me fait aller au-delà de toi. Nous ne savons pas de science certaine ce que c'est, sauf que c'est quelque chose qui est *plus*.
Plus que l'histoire, plus que le sexe, plus que la vie, plus que la mort.

(Paz O., *Un au-delà érotique: le marquis de Sade*)¹

Donatien-Alphonse-François *comte* de Sade, Guillaume Albert Vladimir Alexandre Apollinaire de Kostrowitzky. Due nomi, due volti, due secoli lontani, due vite agli antipodi, due trame letterarie che potrebbero non incrociarsi mai. Se non fosse per la passione peculiare da parte di quest'ultimo per quelle lettere dannate, condannate agli inferi, per quella dedizione verso una vera e propria *bibliothèque de l'enfer* che lo ha condotto sulle tracce del Marchese. Ecco in che modo due autori così lontani si sono incontrati in questo progetto di ricerca; progetto che parte oggettivamente dalla figura del Marchese di Sade, con un'attenzione particolare all'aspetto della sua ricezione e alla critica letteraria corrispondente al periodo del Surrealismo, per sfumare verso un accenno all'interpretazione di fine XX secolo. Dopo questa premessa introduttiva, sarà poi lo sguardo apollinairiano a portare avanti il discorso sul Marchese, la divinizzazione che ad egli consacrò e la sua lettura critica che ha lasciato in eredità in una raccolta dedicata, appunto, ad una scelta di autori immorali.

¹ 1 Paz O., *Un au-delà érotique: le marquis de Sade*, trad. fr. Masson J.-C., Éditions Gallimard, Paris, 1994, p. 28.

Il soggetto di questa tesi si prefigge dunque di penetrare nel mondo della ricezione sadiana, cogliendone problematiche letterarie, etico-filosofiche e storico-politiche per cercare di attuarne una riflessione sull'assimilazione della sua eredità. Tale ricezione, sensibilmente mutata nei secoli attraverso picchi d'interesse e costanti censure, ha iperbolizzato il suo destino. Come già asserito il termine nodale di paragone è rappresentato da uno scrittore quale Apollinaire perché fu proprio il primo a portare ad un cambiamento nella storia della ricezione di Sade, venendone a sua volta conseguentemente influenzato, nello spirito e nella penna. Il poeta, precursore del Surrealismo e iniziatore del mito del *Divin marchese*, sarà presentato come voce di riferimento per l'opera sadiana, percorrendo una critica binaria ai testi dello scrittore di *Justine* scelti e curati dallo stesso Apollinaire nella sua raccolta pubblicata per la «Bibliothèque des Curieux» e dedicata a *L'œuvre du marquis de Sade*, nella quale egli si prodiga di riportare e commentare parti significative di alcuni suoi romanzi. Si perverrà dunque a delineare un “Sade apollinairiano” cercando di capire quali dei tanti Sade Apollinaire abbia regalato al futuro pubblico surrealista, rendendolo inconsapevolmente il nuovo mito a baluardo di una nascente “psicopatologia sessuale del surrealismo”: un Sade pornografo? Rivoluzionario? Psichiatrico? Un uomo del suo tempo scagliato contro il suo tempo? Nel secolo in cui il discorso psicopatologico regna, Apollinaire e i surrealisti sono stati i primi a proclamare la sua opera come capitale, assegnandole lo statuto supremo di opera letteraria, definizione

fino ad allora negatale. La sola maniera per farlo accettare fu quella di presentare i suoi testi come *documenti*: in questo modo Apollinaire lo presenta al pubblico, corredando l'opera del Marchese di note e commenti, diritto accordato ad ogni testo facente parte al mondo delle lettere. Oggi sappiamo che Sade ci ha lasciato un'eredità importante: dobbiamo leggerlo perché è uno dei tanti specchi che ci sono dati per conoscere noi stessi, perché il divin marchese «est spécialiste de la maladie mortelle»². Malgrado le ambiguità della vita dello scrittore, malgrado il disagio che la sua opera ha sempre generato, qualcosa di assolutamente inedito ci è giunto tramite la sua “elegante trivialità”; anticipatore assoluto di Freud, egli è riuscito a penetrare nella melma dell'inconscio umano, portandone alla luce le più comuni abiezioni. Profondamente ateo, testimone scomodo della Rivoluzione, sostenitore di una libertà morale e sociale che andava al di là della visione che il suo tempo potesse concepire, egli ha sempre rifiutato limiti di censura e filtri di morale, mettendo a nudo quegli aspetti di un'umanità scomoda da riconoscere. Andando oltre il ruolo di libertino è riuscito a infastidire e a toccare antri e coscienze attentando alle fondamenta di terreni morali ben saldi, ben oltre le prospettive morali tracciate dal *Grand siècle* e dal secolo dei Lumi.

Questa ricerca terminerà infine su un aspetto trasversale alla critica sadiana, poiché lo studio proseguirà al seguito delle opere erotiche di Apollinaire. Pur limitandoci ai suoi due romanzi più esplicitamente

² Intervista rilasciata dal docente M. Philippe Roger, direttore di studi all'EHESS di Parigi e direttore di ricerca presso il CNRS; studioso di Sade ed autore di numerose opere ed articoli, tra cui: *Sade. La philosophie dans le pressoir*, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 1976.

“pornografici”, *Les onze mille verges ou les amours d’un hospodar* e *Les exploits d’un jeune Don Juan*, verranno presentati tutti quei rimandi e quelle influenze sadiane, cercando di cogliere gli aspetti presenti di osmosi letteraria e ideologica tra i due autori. Sarà esclusa da questa sede l’opera poetica di Apollinaire perché, pur essendo consistentemente ricca di latenze sadiane e di linfa erotica, meriterebbe un discorso a sé stante e un approccio di lavoro differente. Saranno comunque prese in considerazione le ricorrenze erotiche principali presenti nella sua poesia, quelle ossessioni e quelle devianze passionali che rimandano a un contesto inconscio sadico e violento.

La metodologia adottata ha privilegiato il piano tematico e quello dell’analisi intertestuale, nel tentativo di gettare un ponte tra le sponde letterarie di questi due autori, accomunati da un *sadismo* latente che Edmond Jaloux ha definito come «un des ferments les plus naturels de l’âme humaine»³. Il mio interesse sarà rivolto anche sulla persona di Sade, sul suo versante individuale e sotto l’influsso di quello specifico clima culturale, per estrarne «elementi originari, nativi» fondamentali per immergersi anche in una lettura “storica” dell’opera. Storia e mito letterario si vengono a sovrapporre in un incastro anatomico imprescindibile dalla vita dello scrittore: essi rappresentano *l’uomo*, non solo storicamente, ma in quanto essere pensante, catapultato nella realtà delle emozioni che gli appartengono, razionali, irrazionali, pulsioni represses, inconse... Sade ha parlato di quelle tenebre

3 Orlando F., *Costanti tematiche, varianti estetiche e precedenti storici*, p. XIV, in Praz M., *All’insegna del Divin Marchese in La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze, 1948, pp. VII-XXI.

umane che ci appartengono, al di là di qualunque tempo e moda letteraria. Certamente egli lo ha fatto in una data maniera, in corrispondenza con specifici paradigmi epocali e i surrealisti lo hanno ripreso perché in qualche modo vi ritrovavano un disagio familiare. Le coordinate storiche di questi ultimi sono state completamente differenti, i loro malesseri sessuali e morali di altra natura, ma un comune denominatore li ha uniti a Sade: oltrepassare ogni legge, sia essa fisica, sociale, che artistica.

Prima di tutto questa ricerca vuole parlare di *letteratura*, di come quella attuata dalla penna di Sade ci sia giunta e delle piaghe profonde che egli ha lasciato. Una letteratura che è necessariamente connessa al desiderio profondo dell'uomo, e che Francesco Orlando ha definito come la sede di «un ritorno del represso reso fruibile per una pluralità sociale di uomini ma reso innocuo dalla sublimazione e dalla finzione»⁴. In effetti la letteratura può essere concepita come il veicolo di ritorno di *desideri* repressi, i quali rappresentano, per definizione, l'impulso e l'aspirazione a soddisfare un bisogno o un piacere. Sulla scia di Freud e di Lacan lo stesso Orlando ci ha mostrato anche in che modo l'inconscio umano risulti conoscibile esclusivamente attraverso l'esternazione di un linguaggio⁵, ed è quindi evidente che la letteratura, in quanto forma di comunicazione cosciente, può essere assimilata per certi aspetti ai motti di spirito studiati in prospettiva psicanalitica. Sempre secondo Orlando, d'altra parte, occorre sottolineare come represso non coincida con

4 Orlando F., *Lettura freudiana della Phèdre*, Einaudi, Torino, 1971, p.28.

5 Orlando F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1992, pp. 8-9.

rimosso; infatti in letteratura non si parla solamente di contenuti inconsci (proprietà caratteristica del sogno, del lapsus o del sintomo nevrotico) giacché essa comunica contenuti con una circolazione sociale. Anche in Sade naturalmente, per quanto sia facile soffermarsi solo sull'aspetto delle pulsioni sessuali, degenerate e proibite, sono presenti altre modalità di ritorno del represso di tipo logico, politico, sociale... Del testo letterario è dunque necessario conoscerne la genesi nel proprio contesto storico-sociale, per cogliere il ritorno del represso che ha sede nel linguaggio.

Per altro vi sono aspetti, in un testo, categorie universali, che vanno oltre ogni qualsivoglia epoca, che delineano la nostra essenza di esseri umani universali. Ancora ci emozioniamo nell'udire il canto delle sirene, attraversando una selva oscura, errando sotto i mulini a vento e cercando in che modo coltivare il nostro giardino... ancora ritroviamo quell'umanità, quella gamma di emozioni che hanno mantenuto viva la letteratura nei secoli, nonostante l'abissale divario storico, nonostante noi non ne condividiamo più gli stessi valori ideologici. La letteratura continua a chiamarci in causa, a renderci partecipi attivamente, ci permette di oltrepassare dei limiti, per lo meno mentali, e di liberarci da ogni regola e statuto, per poter valicare le barriere di una condizione umana tutt'altro che finita ed effimera. Letteratura è espressione dei desideri, di ogni natura, non solo rappresentazione della realtà, ma anche di frustrazioni, di negazioni, del deplorabile che ci appartiene: e a Sade, in questo, va riconosciuto un ruolo di prima grandezza. Il suo linguaggio

libera, il suo ritorno del represso fa emergere contenuti a cui nessuno aveva dato una forma letteraria così efficace e sistematica prima di lui. Sicuramente la sua scrittura non si caratterizza per la delicatezza di un'introspezione erotica, la sua opera è spesso raccapricciante, ma la facilità con cui vengono descritti certi comportamenti umani non corrisponde ad una superficialità di analisi, né ad una spicciola pornografia alla *mercé* di facili fruitori. L'accanimento di Sade è senz'altro, per certi aspetti, poco realistico, ma le corde violente che va a toccare non sono meno complesse di una celata contraddittorietà umana. Si va oltre il desiderio, si tocca l'indicibile, per non dire che siamo sempre animali sessuali, palpitanti d'istinto, anche se spesso crediamo di essere solo intelletto e sentimento.

Perché questo percorso fosse realmente completo, intellettualmente e umanamente parlando, è stato ritenuto vantaggioso un soggiorno studio a Parigi. Nei tre mesi trascorsi in questa città, un arricchimento importante è avvenuto nella mia esperienza. Il contatto con la lingua di questo Paese, le ricerche nelle Biblioteche (Bibliothèque Nationale de France «François Mitterrand», Bibliothèque Sainte-Geneviève, Bibliothèque Richelieu e Bibliothèque de l'Arsenal dove ho potuto consultare i manoscritti originali del Marchese, in supporto analogico su pellicola, appartenenti all'archivio della Bastille, di Vincennes e di Charenton), la partecipazione ad alcuni seminari dedicati a Sade (come ad esempio il ciclo tematico su *La littérature impossible. Généalogie d'un mythe moderne*, tenuti all'École des Hautes

Études en Sciences Sociales), hanno reso possibile un contatto più approfondito con il mio argomento di ricerca. Inoltre ho avuto il piacere di entrare a contatto con un importante specialista di Sade come Philippe Roger, direttore di studi all'«EHESS» di Parigi e direttore di ricerca presso il CNRS, con il quale ho potuto chiarire alcuni dubbi che verranno esplicitati nel corso di questa ricerca.

Per corredare questo soggiorno di studio, ma anche di conoscenza della città, ho dedicato alcune visite ai luoghi di Parigi in qualche modo connessi gli autori di cui mi occupo. E dunque la ricerca di ciò che resta del perimetro della Bastille, nei meandri sottostanti alla metropolitana di *place de la Bastille*, la visita al Château de Vincennes e alla *cellule* che per numerosi anni accolse la prigionia del Marchese, il “percorso letterario” sulle tracce di Guillaume Apollinaire, la tappa sul *pont Mirabeau, rue Guillaume Apollinaire* nel quartiere di Saint-Germain-des-Prés, *le café du Départ* (dove il poeta si rifugiava nel seminterrato per lavorare a «La Plume»), i luoghi di Montmartre da lui frequentati come i cabarets *Le Lapin agile* e *le Bateau Lavoir*, ai piedi della *butte de Montmatre*, dove abitava con gli artisti *montmartrois*, per concludere il cimitero del Père Lachaise dove si trova la sua tomba:

[...]

Je me suis enfin détaché
De toutes choses naturelles
Je peux enfin mourir mais non pêcher
Et ce qu'on n'a jamais touché
Je l'ai touché je l'ai palpé

Et j'ai scruté tout ce que nul
Ne peut en rien imaginer
Et j'ai soupesé maintes fois
Même la vie impondérable
Je peux mourir en souriant

[...]

Habituez-vous comme moi
À ces prodiges que j'annonce
À la bonté qui va régner
À la souffrance que j'endure
Et vous connaîtrez l'avenir.

(Estratto da: *Les Collines*, in *Calligrammes*, Éditions Gallimard, Paris, 1925)

Capitolo I

De Sade: l'uomo, il reietto, l'eletto, il divino.

Breve storia della sua interpretazione critica

Cosa accade quando i fili del razionale si spezzano generando l'asprezza di echi risonanti, quando il cerchio della logica e di tutto quel che si vuol chiamare morale, lungi dal chiudersi in un disegno perfetto, s'impenna in picchi spaventosi? Questo avviene leggendo de Sade. Nei suoi testi aleggiano atomi di carne, galassie di membri, corpi pesanti e fluttuanti in dense melme organiche. Le sue parole sono costituite da fibre e da umori. Parole profuse in aberranti descrizioni che riflettono la realtà scomoda e spettrale di ogni essere umano, che toccano il più profondo stato animalesco, nella consapevolezza di ritrovare una fredda e ragionata razionalità totalmente umana. Chi sono quei corpi, di cosa parlano queste violenze, quale cornice storica, quale presa di coscienza dietro queste esasperazioni fisiche? La realtà di Sade narra delle brutture del genere umano, dei tabù nascosti nel riflesso di uno specchio che ci rimanda al nostro sguardo spaventevole ed adamitico. «Il s'agit d'ouvrir la conscience à la représentation de ce que l'homme est vraiment » scrive Georges Bataille⁶. Sade ci mette davanti a questa rappresentazione, quella ben nascosta e abortita da parte del cristianesimo e della sua “correzione educativa”. E ancora Bataille: «dans leur ensemble sans doute les hommes

6 Bataille G., *Les larmes d'Éros*, in *Œuvres complètes*, Éditions Gallimard, Paris, 1987, t. X, p. 620.

doivent à jamais se dérober, mais la conscience humaine – dans l’orgueil et l’humilité, avec passion, mais dans le tremblement – doit s’ouvrir à l’horreur au sommet. La lecture aujourd’hui facile des œuvres de Sade n’a pas changé le nombre des crimes – pas même celui des crimes sadiques – mais elle ouvre en entier la nature humaine à la conscience de soi!»⁷. Questo è Sade, colui che va alla scoperta della natura umana, attraverso il graffio primordiale dell'umanità, attraverso il male che fuoriesce dalle carni lacerate, da corpi duri e demoniaci che ne sovrastano altri tanto fragili, che fluiscono negli antri del dolore. Una sovrapposizione di sensi e umori in un groviglio di leggi dissolute scritte con il sangue e con il seme. Ma Sade non è solo caos. Egli è anche l'autore della sua vita, dei suoi anni trascorsi per lo più in un carcere, gli anni della Rivoluzione, di Vincennes e Charenton, del caso Marsiglia, del secolo libertino e illuminato. Il secolo in cui gli idoli crollano, la fede crolla, la morale è il carcinoma della società, di una società malata, estremizzata da un illusorio potere celeste che maschera una politica atrofizzata. Allo stesso modo, un paio di secoli più tardi, in un ambiente storico completamente differente, ritornano gli stessi stridori di carne; questa volta è l'alba del Surrealismo, la morale comune è già stata carnevalizzata, rovesciata, demistificata. Eppure l'urlo sadiano ritorna, attraverso le parole emblematiche di Apollinaire prima, dei surrealisti in seguito, accomunati da quel sadismo che è «impulso in ogni uomo» e che è depositato come sedimento nel «fondo umano universale»⁸.

7 Bataille G., *Les larmes d'Éros*, cit., p. 620.

8 Praz M., *All'insegna del Divin Marchese*, cit., pp. 3-6.

1.1 Nuovi paradigmi storici e ideologici tra XVII e XVIII secolo

D.A.F. de Sade viene salutato dall'irruenza di un secolo in piena eruzione, sotto ogni aspetto. L'eredità che egli si porta dietro, il bagaglio storico in cui si forma è quello del secolo del risveglio della ragione, dei *Lumi*, del cosmopolitismo; è *il* secolo delle Rivoluzioni, il secolo erede del giusnaturalismo, della teoria della conoscenza, il secolo in cui i principi generali e i metodi di apprendimento sono mutati con la rivoluzione seicentesca. Si è affacciato un cambio di paradigma: la visione aristotelica dell'universo finito e antropocentrico è stata superata in favore di un nuovo universo infinito, meccanico, regolato dalle leggi del suo funzionamento e da termini matematici. È il secolo in cui si afferma e cresce la nuova conoscenza che l'uomo ha di sé e non si sente più costretto all'interno di un mondo spirituale. Allo stesso modo il campo politico si sgancia dalla riflessione teologica: il diritto naturale diviene valido e conoscibile aldilà dell'esistenza di Dio. S'inizia ad uscire dallo stato di Natura. L'ampio e profondo movimento culturale che ha investito il Settecento ha quindi scardinato l'antico ordine intellettuale attraverso la definizione di tre grandi mutamenti generali: il prevalere della ragione sull'argomento di autorità, l'affermarsi di una scienza nuova rivoluzionaria rispetto a quella antica, e il rifiuto dei dogmi della religione cristiana nel mondo colto degli intellettuali.

Così il critico letterario e storico francese Paul Hazard⁹ descrive nella

9 Hazard P., *La crise de la conscience européenne*, Arthème Fayard, Paris, 1961.

sua opera più famosa il nodo cruciale di questa *crisi della coscienza europea*, delineandola entro due date simbolo molto importanti: il 1685, coincidente con l'editto di Nantes e il 1715, anno della morte di Luigi XIV, definendola una giuntura fondamentale per spiegare la crisi della civiltà dell'occidente. All'altezza di questa congiuntura si è verificato, infatti, un cambio di paradigma: si è passati da una civiltà basata sul principio di autorità, di ordine, di obbedienza a un potere laico ed ecclesiastico, a una nuova civiltà aperta al cambiamento, alle idee e ai diritti dell'uomo. La gerarchia, gli ordini, i dogmi che avevano dominato per tutto il Seicento, nel Settecento vengono dunque rovesciati: dal diritto divino si passa al diritto naturale. L'Europa perde la sicurezza del suo nobile passato: i capolavori dell'età classica, riproposti con leziosità nel Seicento, la generale sicurezza in una culla cristiana, il richiamo continuo alla saggezza antica per proporre all'uomo una visione equilibrata e serena del mondo, vengono meno. Dopo il Rinascimento si era sviluppato il movimento del Classicismo in coincidenza con la nascita di un bisogno d'invenzione, lo sviluppo di una coscienza critica e una nuova esigenza di spostamenti e nuove scoperte. Quando però questa volontà, questo desiderio riflesso delle coscienze si tramuta in un'abitudine e in un obbligo, quando alcune dottrine, alcune coscienze, riconoscendo il limite massimo di quest'autorità onnipotente, e tentando di violarne i tirannici abusi, arrivano a rifiutarne ogni valore e concetto, allora «la conscience européenne se remet à sa recherche éternelle». Si spezza qualcosa; si cercano nuovi valori, nuove

verità, un nuovo *bonheur*: «et les inquiets, les curieux, d'abord honnis, persécutés, ou cachés, se produisaient au jour, s'avançaient, s'illustraient, et réclamaient la place de guides et de chefs»¹⁰. Si crea la volontà di guardare verso l'avvenire piuttosto che verso il passato; cambiamento epocale che ha portato a delle conseguenze che sono giunte sino al nostro presente. Dunque negli ultimi anni del XVII secolo è cominciato un nuovo ordine di cose.

Et puisqu'il s'est agit, pendant cette même crise, de sortir des domaines réservés aux penseurs pour aller vers la foule, pour l'atteindre et la convaincre; puisqu'on a touché aux principes des gouvernements et à la notion même du droit; puisqu'on a proclamé l'égalité et la liberté rationnelles de l'individu; puisqu'on a parlé hautement des droits de l'homme et du citoyen: reconnaissons encore qu'à peu près toutes les attitudes mentales dont l'ensemble aboutire à la Révolution française ont été prises avant la fin du règne de Louis XIV. Le pacte social, la délégation du pouvoir, le droit de révolte des sujets contre le prince: vieilles histoires, vers 1760! il y a trois quarts de siècle, et plus, qu'on les discutait au grand jour¹¹.

Partendo dal discorso sul cambiamento epocale che sposta l'asse dal credo religioso ad un credo intellettuale, è necessario sottolineare come il pensiero illuminista fu in ciò estremamente influenzato dalla concezione monistica spinoziana. Questa concezione non ponendo più la visione divina come guida dell'uomo nella storia e nel mondo, sottolineava come fosse l'uomo stesso, in totale abbandono alle proprie capacità, ad intraprendere il proprio percorso nella storia. Il discorso sull'ateismo inizia a sprigionarsi nell'aria tra le coscienze europee appena ridestate dal sonno della ragione; per la prima volta si postula la possibilità di un principio di convivenza e tolleranza a prescindere

10 Hazard P., *La crise de la conscience européenne*, cit., p.415.

11 *Ibidem*, p.419.

dal credo religioso. Si crea così un varco, una separazione tra la dimensione morale-individuale e quella politico-religiosa; si torna ai rapporti primordiali, ai fondamenti della convivenza civile da recuperare. Su questo s'ispirerà la vocazione libertaria dei *philosophes*: su una cultura libera, non indottrinata dalla Chiesa, contribuendo in questo modo a rompere le basi dell'*ancien régime*. L'abbandono della metafisica e della teologia porta anche all'elaborazione di visioni estreme come l'approdo del sensismo di Condillac che definisce l'uomo pensante solo attraverso i sensi, mezzi univoci per giungere alla conoscenza; ma pian piano questo passaggio da Dio all'uomo si delinea sempre più verso antropologie non più negative, avvicinandosi ad una visione ottimista che esalta la capacità dell'uomo di migliorarsi da sé. Questa diviene la base necessaria per la nuova nozione fondamentale di progresso; ora che la religione è vista come fanatismo, l'ignoranza viene opposta alla supremazia della ragione alla ricerca della felicità suprema, concludendo con l'estremo opposto del pensiero di D'Holbac che, con la sua opera *Le système de la nature*, giunge ad elaborare un'irrazionalità di tutti i culti, approdando così ad un utopismo radicale e fortemente irreligioso.

Dunque la rinuncia del riferimento a Dio come elemento cardine crea un nuovo vuoto nell'umanità, che gli illuministi tentano di riempire con lo strumento conoscitivo fondamentale dell'uomo: l'esaltazione della ragione e del pensiero critico. Si diffonde la cosiddetta "Repubblica delle lettere" che accoglie ogni categoria sociale, purché pensante, senza escludere nessuno:

eretici, eterodossi, dissidenti, libertini... Uomini e donne, di qualunque fede o dissidenza, si ritrovano a intraprendere relazioni libere da qualunque gerarchia e autorità, liberi da limiti fissi o da leggi costrittive.

Questa repubblica è uno Stato estremamente libero. In essa è riconosciuto soltanto l'impero della verità e della ragione e, sotto i loro auspici, si muove innocentemente guerra e chicchessia.¹²

La Repubblica delle lettere diviene quindi non solo il punto d'incontro dei libertini, ma il baluardo di una libertà di pensiero e di coscienza, la «fucina di una controcultura conquistatrice che, rischiarando con i suoi “lumi” la vita intellettuale, rispinge nell'oscurantismo tutto quanto ricorda i metodi di pensiero “scolastici” e le superstizioni obsolete»¹³. Repubblica che instaura un tacito accordo basando i propri principi fondamentali sulla tolleranza, sulla laicizzazione del sapere e sulla libertà di pensiero: baluardi che gli stessi libertini andavano sventolando ormai da svariate generazioni e che finalmente venivano riconosciuti. In questo modo il libertinaggio che Didier Foucault definisce come «erudito» viene in qualche modo superato e assimilato in quella che sarà l'Europa dei Lumi.

Altro elemento fondamentale che scaturisce da questa nuova attenzione al primato della ragione è l'aspetto della vocazione pedagogica e dell'utilità sociale della filosofia e dello spirito critico. Il *philosophe* ha una nuova

12 Bayle P., *Dictionnaire historique et critique*, (a cura di) A. J.Q. Beuchot, 16 voll., Paris, 1820-1824, cit. in D. Foucault, *Storia del libertinaggio e dei libertini*, trad. it. M. Matullo, Salerno Editore, Roma, 2009, pp. 426-427.

13 Foucault D., *Storia del libertinaggio e dei libertini*, cit., pp. 426-427.

missione educativa, quella di cambiare lo stato e la società. È infatti questa l'epoca di Rousseau e delle sue opere pedagogiche, come il suo famoso trattato, cagione di scandali e discussioni, sull'educazione del fanciullo: *l'Emile*. L'influenza di Rousseau è stata d'importanza incalcolabile perché ha aperto il varco a una nuova sensibilizzazione della civiltà occidentale. In quegli anni la critica della ragione classica stava ridefinendo il soggetto, rivalutandolo e studiandolo da un punto di vista biologico; Rousseau porta avanti un pensiero opposto ai materialisti: non sviluppa un discorso fisiologico, ma pone piuttosto l'attenzione sul raggiungimento della felicità attraverso il benessere corporale; quest'insieme di risposte sono anche portate avanti dalla crisi religiosa tradizionale a vantaggio del primato dell'istanza razionale. La cultura illuminista legittima infatti la felicità basandola su corporemente-natura ed è con Sade, allievo di Rousseau, che il modello illuministico della felicità va in crisi; l'istanza esuberante del corpo arriva agli estremi, scindendosi dallo spirituale all'abbondanza estrema della carne. Con Sade vi è una regressione verso i regni più inquietanti della natura, alla ricerca di una componente liberatoria, al di fuori di ogni legge naturale. Non si tratta in questo caso di un semplice rovesciamento morale e sociale, di uno scambio di rapporti tra bene e male. In Sade c'è qualcosa che va oltre, che si cela nella carne, nel corpo: egli apre una nuova dimensione fisica, anche se originariamente vi è qualcosa di disperato in questa ricerca ossessiva del piacere. L'uomo sadiano altro non è che un essere disgraziato, scaraventato e

abbandonato in universo aperto e immerso nel vuoto, non più al centro di un mondo finito; viene a crollare un certo tipo di sicurezza che aveva caratterizzato l'umanità dormiente fino ad allora. L'erotismo sadico riflette spesso questo disagio e in questo senso è estremo. I corpi di cui egli parla sono corpi spinti nel caos in una discesa infernale del mondo, in un nuovo spazio annichilente. In quest'epoca l'antropocentrismo non è più dominante, l'uomo è diventato un essere sciagurato il cui solo compito è quello di godere. È un disprezzo di qualsiasi regola sociale, un trionfo della forza sulla debolezza. In questa situazione di precaria debolezza di ogni dogma, alcuni autori (come Montesquieu, Voltaire...) prendono parte alla posizione dell'umana relatività del rapporto con l'altro, mentre altri autori quali Sade e soprattutto Buffon, reagiscono ragionando del rapporto dell'io con sé stesso, in un grande progetto di liberazione dell'uomo, riscoprendo le proprie radici biologiche come Essere che si sente un tutt'uno con gli altri esseri viventi, insieme nella Natura. Proprio su questo discorso il Marchese continuerà a distinguersi negando ed estremizzando al contempo il mito della bontà della natura e giocando con un erotismo violento e sarcastico rispetto a una società che percepisce come ipocrita.

Questa è la risposta storico-letteraria a quella crisi che vede l'uomo nella necessità di costruirsi una rappresentazione coerente del mondo, di ciò che lo circonda e di ciò che lo caratterizza in quanto tale. È però ben difficile rimettere in questione la struttura del proprio “edificio umano”. Come viene

sostenuto in *Genèse de la pensée moderne*, dopo Racine «le classicisme se confina dans une vertu d'autant plus oisive qu'elle devenait artificielle: les académiciens essayaient de se tirer d'affaire en feignant de croire que rien ne s'était passé. Dans une société en pleine fermentation, ces aveugles et ces sourds se prétendirent la réincarnation des paladins du temps jadis, et s'efforcèrent de récrire les chefs-d'œuvre du Grand Siècle»¹⁴. Ci fu invece chi tentò l'approccio del reale, *in primis* Rousseau che si soffermò su un aspetto fondamentale dell'analisi di questa crisi umanitaria: l'uomo non era più situato nel seno di un'idillica natura, ma all'interno di una civilizzazione, detta anche *surnature*¹⁵. Dunque l'uomo del XVIII secolo si trovò ad affrontare una nuova soggettività, carica di significati rinnovati, così come totalmente innovativo fu l'approccio al reale. Nel mezzo di tutte queste dissertazioni sull'accettazione degli istinti, sulle definizioni della Natura e del caos, Sade rifiuta ogni ragionamento millenario e ogni concezione dogmatica comprendendo come in verità la realtà vorticoso e tumultuosa non era poi così caotica: «è la scoperta di Sade a partire dalla quale egli cerca di ricostruire il mondo al momento stesso del grande naufragio dell'epoca classica e della società dell'Ancien Régime».

Un altro cambiamento dell'oggetto di riflessione viene definito dalla ricerca di un nuovo obiettivo: il tema del *bonheur*, dibattito fondamentale del Settecento che porterà a ragionare sulla *felicità* dell'uomo: esso deve compiersi

14 Jean M., Mezei A., *Genèse de la pensée moderne dans la littérature française: essai*, Corrêa, Paris, 1950, p. 29.

15 *Ibidem*, p. 30.

materialmente e concretamente nella storia, perché deve tendere alla massima felicità per il maggior numero possibile di persone. L'occhio di Dio non è più accigliato sul quotidiano trascorrere delle vite umane, ma ora l'uomo si sente in pieno possesso del proprio destino e, dunque, causa primaria della propria felicità. Anche in questo senso Sade porta all'estremo questo e altri contenuti già presenti nelle menti materialiste libertine che sono governate dalle pulsioni al di là di ogni regola morale o sociale. La sua opera si presenta prima di tutto come l'apoteosi del piacere immorale.

Questo è inoltre il secolo in cui il Libertinaggio inizia ad essere integrato appieno nella società, non più come sfera latente, ma con un riconoscimento sociale, soprattutto a corte. Durante la Reggenza fino alla fine del regno di Luigi XV, sono i devoti cattolici a perdere il sostegno ed il riconoscimento incondizionato da parte dello Stato, lasciando spazio ad una nuova sfera ideologica ampiamente riconosciuta, quella del libertinaggio che, bandito fino a poco tempo prima, ora impone addirittura il proprio *modus vivendi*. Questo modello di condotta, condannato appena un secolo prima, si trasforma in breve da uno stile di vita sovversivo ad un nuovo imperativo di «*bon ton* nobiliare»¹⁶. È infatti dall'inizio del XVIII secolo che i liberi pensatori non vengono più definiti con il termine di *libertini* ma, segno eclatante del cambiamento in atto, vengono semplicemente designati come *filosofi*, così che la locuzione ora riassume pienamente il significato irriverente e irreligioso che aveva ancora nel secolo XIII. Parigi e la corte di Luigi XV, e

16 Foucault D., *op.cit.*, pp. 424-425.

della sua favorita Madame de Pompadour, si trasformano nella città-harem per eccellenza, dettando questa moda di facili costumi in tutta Europa: «Altrove si è libertini per temperamento, in questa città lo si è per principio»¹⁷. Al vertice di questa società dell'amore si trovano i *roués*, la categoria dei nobili, pressoché “intoccabili” dei quali fa parte il giovane Sade, che inizia però già dal 1768 i suoi guai con la giustizia portando all'estremo, anche nella sua vita, alcuni comportamenti sì libertini, ma al limite della legalità¹⁸. La Presidentessa de Tourvel, tanto puritana quanto ingenua, definirà questa schiera di *roués* come «malvagi» e «scellerati» o «libertini senza speranza»¹⁹. La città di Parigi, come già asserito, proliferava in quegli anni di usufruttori del gentil sesso e il 13% della popolazione femminile adulta²⁰ era dedita alla pratica della prostituzione (escludendo le donne cadute in disgrazia e, dunque, bisognose di tale tipo di servizio per sopravvivere). S'instaura un microcosmo losco a cui è assoggettato non solo il centro nobiliare, ma soprattutto la periferia ancora agreste di zone quali Montmatre, Passy, Vaugirard, Clichy, etc. La clientela maschile è numerosissima, e gli ecclesiastici sono tra i clienti più assidui: solo nel 1759 la polizia ne arrestò 107²¹. Il libertinaggio è un gusto diffuso in totale libertà:

17 Rochon de Chabannes-Moufle d'Angeville, *Les canevas de la Paris ou mémoires pour servir à l'histoire de l'hôtel de Roule* (1750), in Foucault D., *op.cit.*, p. 448.

18 Il caso Rosa Keller, vedi § 1.3.

19 Laelos P.A.F. Choderlos de, *Le relazioni pericolose*, (a cura di) C.Bigliosi Franck, Feltrinelli, Milano, 2007, XXII, p. 75.

20 Benabou E.-M., *La prostitution et la police des mœurs au XVIII^e siècle*, Perrin, Paris, 1987, in Foucault D., *op.cit.*, p. 452.

21 Restif de la Bretonne N.-E., *Le pornographe* (1769), in Foucault D., *op.cit.*, p. 452.

Ce monde ici n'est qu'une misère
Et l'autre n'est qu'une chimère
Bienheureux qui f...et qui boit
J'y vivrai toujours de la sorte,
Priant le bon Dieu qu'ainsi soit
Jusqu'à ce qu'un Diable m'emporte

(Claude de Chouvinny, 1605-1655)

1.2 Il romanzo libertino: la persecuzione della virtù in tinte *noir*

La cultura e i costumi libertini portarono a una straordinaria fioritura artistica e letteraria in tutta Europa. In letteratura qualunque tema libertino veniva sfruttato fino all'esaurimento, proponendo costanti di tematiche ricorrenti che tendevano a ruotare sempre attorno alla giovane fanciulla virtuosa e perseguitata, dalla Marianna di Marivaux alla Pamela di Richardson, attraverso Prévost d'Exiles, e poi giovinetti sedotti da cortigiane impudiche, luoghi di culto trasformati in case di piacere violato, atmosfere *noir*... Testimonianza di questo gusto ricorrente del romanzo libertino è proprio una ricetta parodistica del 1842 scritta da Louis Reybaud e dedicata agli scrittori di romanzi d'appendice:

Vous prenez, m^osieur, par exemple, une jeune femme, malheureuse et persécutée. Vous lui adjoignez un tyran sanguinaire et brutal, un page sensible et vertueux, un confident sournois et perfide. Quand vous tenez en main tous ces personnages, vous les mêlez ensemble, vivement, en six, huit, dix feuilletons, et vous servez chaud.²²

Il tema della fanciulla virtuosa e sciagurata, già noto in passato, viene riportato alla moda nel Settecento da Samuel Richardson con la sua Clarissa Harlowe, rivoluzionando i codici narrativi dell'epoca. Tradotto nel 1751 da Prévost ed entrando a far parte della storia letteraria francese come le *Lettres anglaises ou Histoire de Miss Clarisse Harlowe*, è il racconto del lungo e penoso calvario

²² Reybaud L., *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, vol. I, p. 149, cit. in Praz M., *op.cit.*, p.85.

che la vedono protagonista di scenari improbabili, tra case di malaffare e imprigionata dell'aristocratico Lovelace finché, in punto di morte, il suo candore d'animo la porterà a perdonare tutti, lasciando questo mondo in odore di santità. Il romanzo in Francia fu innovativo nella scena letteraria dell'epoca per le sue tinte realiste e per aver presentato il corpo, le sue volubilità, e il linguaggio immorale così come ancora i canoni del buon gusto classicista censuravano al di qua della Manica. Non solo i costumi stavano cambiando a Parigi, ma anche il modo di scrivere. Con Richardson però c'è ancora un barlume di speranza: la virtù è sì perseguitata su questa terra ma resta comunque un'aspettativa celeste; infatti «i suoi romanzi facevano risaltare con immediatezza i moti dell'animo, e il suo rigorismo morale orientava la vicenda sentimentale verso un'esaltazione della virtù borghese contrapposta allo spirito libertino aristocratico»²³. Sulla scia di Richardson e sul cambiamento di direzione che aveva determinato la sua traduzione, si pone in primo piano *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), unico romanzo di Rousseau che ricalca l'eroina Clarisse, sia per la virtù che per la morte finale della protagonista e l'organizzazione dei personaggi. Fondatore del racconto dell'io e del romanzo moderno, egli pone per la prima volta in posizione rilevante il rapporto tra il grande pubblico, fruitore di letteratura, e l'opera, cogliendo quel rapporto d'intimità e «il bisogno di leggere romanzi [che è intrinseco] alla corruzione della natura umana»²⁴. Qualcosa è cambiato: Rousseau stava rivoluzionando il

23 Iotti G., *La civiltà letteraria francese del Settecento*, Editori Laterza, Bari, 2009, p. 89.

24 *Ibidem*, p. 91.

pensiero e tutta la letteratura degli anni a venire.

L'idea di passare in rassegna i vizi sessuali delle varie classi sociali fu inaugurato per la prima volta da Diderot (Sade porterà all'eccesso l'elenco dettagliato delle erotomanie e delle fantasie sessuali più disturbanti nella sua opera maestosa delle *Cent vingt journées de Sodome*) con il suo romanzo di carattere pornografico, *Les bijoux indiscrets* (1748). In uno sfondo orientaleggiante e magico alla moda dell'epoca, inaugurata dai romanzi di Crebillon *fils*, e in particolare da un'opera come *Le sophia* (1742), tinteggiata da maliziosa ironia, finezza ed acume, e narrante delle sfumature dei sensi e della ricerca del piacere, così Diderot fa chiacchierare non più divani voyeristi, ma genitali femminili in piena libertà i quali descriveranno, con assoluta impudicizia, i gusti sessuali privilegiati delle loro dame. Questo primo romanzo lincenzioso sarà seguito da un'altra opera che porrà Diderot nell'entrata gloriosa del grande genere narrativo, la *Religieuse* (1760) nel quale si passa a tinte più peculiari e macabre. Lo scopo dell'opera rimane di fatto ai fini di una propaganda anticlericale (in particolare la critica investe la consuetudine sociale di mandare alla clausura le figlie femmine per salvaguardare i patrimoni)²⁵ ma il suo gusto particolarmente perverso che traspare nell'incessante persecuzione della virtù della protagonista suscitò, pochi anni più avanti, l'ammirazione di Sade per una tale opera. Gli impulsi naturali repressi dalla segregazione conventuale vengono descritti con grande accortezza da Diderot, che proclama il diritto supremo dell'individuo alla

²⁵ Iotti G., *Ibid.*, p. 96.

felicità e al piacere contro il dispotismo della morale e della religione, facendosi portavoce materialista del *Système de la Nature*, ed iniziando per primo ad aprire la strada alla giustificazione delle perversioni sessuali, in nome della natura. Sarà poi con il suo *Supplément au Voyage de Bougainville* (1772) che sosterrà la tematica già suscitata da Rousseau, sui rapporti tra la condizione naturale, o selvaggia, e quella civile. Analizzando il comportamento dei tahitiani ignari delle nozioni di fornicazione, d'incesto e d'adulterio, egli dimostrerà «l'inconvénient d'attacher des idées morales à certaines actions physiques qui n'en comportent pas»²⁶. Sade farà poi lo stesso, consultando i libri dei viaggiatori per elencare le più eccezionali fantasie erotiche nelle liste dei costumi di popoli selvaggi.

In verità il romanzo libertino che porterà realmente alla svolta e che sarà in qualche modo anticipatore dell'opera di Sade è rappresentato da Choderlos de Laclos e dalle sue *Liaisons dangereuses* (1782). Sicuramente il racconto di Laclos si conclude con il trionfo della giustizia celeste e quello della morale, ma ciò che lo caratterizza è rappresentato da quell'affermazione del vizio che prosegue per quasi tutto lo svolgimento del romanzo. Vizio, corruzione e libertinaggio spietato perseguitano animi innocenti come la devota Présidente de Tourvel (non a caso, lettrice dei *Pensées chrétiennes* e di quella *Clarisse* di cui seguirà le sorti), la quale virtù sarà perseguitata dal conte di Valmont, e la sprovveduta Cécile de Volanges, vittima ingenua educata dai

26 Diderot D., *Supplément au voyage de Bougainville*, in *Contes et romans*, édition publiée sous la direction de Michel Delon, «Bibliothèque de la Pléiade», Éditions Gallimard, Paris, 2004, p. 539.

due libertini assetati di calici perversi. Pubblicato negli ultimi anni dell'*ancien régime*, quest'opera non spicca per la sua originalità, se la si analizza sotto l'aspetto del romanzo epistolare o per il duello amoroso "in lettere" che intrattengono i due protagonisti anzi, Laclos riprende apertamente Richardson e Rousseau, rimodellando Clarissa Harlowe, a modo suo. Eppure il romanzo si caratterizza per essere un *unicum* in questo genere: sia per aver posto l'accento sulla forza femminista dell'opera e il ruolo, seppur segnato dalla tragica fine, dell'eroina - demone femminile, la Marchesa di Merteuil, atterrata moralmente e fisicamente dalla punizione (divina?) del vaiolo, e inoltre per esser riuscito a sovvertire la tradizionale immagine del libertinaggio aristocratico. I suoi protagonisti libertini sono cinici e scaltri, tutto dev'essere estremamente calcolato nel loro comportamento ed intorno a loro; eppure, alla fine, tutto il percorso del loro inganno risulterà fallimentare. Il libertinaggio di Valmont altro non è che pura vanità, ingannandosi di poter dominare il mondo, morirà in duello proprio come Lovelace; la Merteuil invece non riuscirà a far altro se non cercare continuamente di superare le barriere delle convenzioni sociali e i vincoli della sua condizione femminile; credendo di riuscirci, la sua caduta sarà ancora più umiliante. Un libertinaggio ormai al crepuscolo, un ultimo vagito per sentirsi ancora parte di una società tramontata. Soprattutto, ed è ciò che in questa sede interessa, il romanzo è un trionfo del vizio che, per due terzi dell'opera, ne è il protagonista indiscusso. Sade si riallaccia proprio a questo senso di libertinaggio smorzato e decadente portandolo all'estremo e ponendo

il trionfo del vizio come cardine di tutto il suo sistema, oltre a riprendere da Laclos quella caratteristica supremazia psicologica peculiare dei suoi libertini-carnefici. In più la sua opera si distinguerà per la presenza delle sue dissertazioni filosofiche più strutturate, per il sistema particolare del suo linguaggio, audace ed esplicito; per le sequele ininterrotte di scene raccapriccianti, violente e sanguinarie, intervallate da disquisizioni filosofiche che cercano una giustificazione all'interno di una nuova logica nel sistema di Natura. La sua ambizione filosofica è una traccia della critica alle stesse virtù filosofiche dei suoi contemporanei, contro le norme morali e religiose. Così, mentre le persecuzioni di Clarissa o di Madame de Tourvel avevano avuto un decorso psicologico, ciò che invece accade ad una delle protagoniste sadiane, come ad esempio Justine, non riguarda un punto di vista interiore, ma piuttosto la sua è una vicenda "fisica", vista e vissuta dall'esterno. È come se essa fosse privata di ogni significato psicologico, «è un'entità, una costruzione astratta e sembra che sia stata immaginata dall'autore solo per dimostrare la tesi pessimistica sulle conseguenze della virtù»²⁷.

Questo filone di romanzi che pur si dilettevano in trame ed elementi erotici secondo il gusto della moda, ponevano infine il bene a giustificazione di ogni conclusione, perché il bene è Dio, ed egli riflette la sua opera nel mondo. Con Sade questo apparato era stato completamente rovesciato nella sua metafisica perché, andando contro quello che era il sistema della natura di Rousseau, tutta questa struttura è male, tutto è opera del maligno, in una sorta

27 Lely G., *Sade profeta dell'erotismo*, trad. it. G.P. Brega, Feltrinelli Editore, Milano, 1960, p.53.

di «satanismo cosmico»:

N'en doutons pas, le *mal*, ou du moins ce que nous nommons ainsi, est absolument utile à l'organisation vicieuse de ce triste univers. Le Dieu qui l'a formé est un être très vindicatif, très barbare, très méchant, très injuste, très cruel [...] les suites du *mal* doivent être éternelles. C'est dans le *mal* qu'il a créé le monde, c'est par le *mal* qu'il le soutient; c'est pour le *mal* qu'il le perpétue; c'est imprégnée de *mal* que la créature doit exister; c'est dans le sein du *mal* qu'elle retourne après son existence [...]. Je vois comme indispensable, la nécessité du *mal éternel et universel* dans le monde. L'auteur de l'univers est le plus méchant, le plus féroce, le plus épouvantable de tous les êtres [...]. Il existera donc après les créatures qui peuplent ce monde; et c'est dans lui qu'elles rentreront toutes, pour recréer d'autres êtres plus méchants encore...²⁸

Lo scopo della natura diventa in questo senso distruzione, all'orizzonte non vi è nessuna salvezza; anzi, il torto estremo che si può rivolgere al sistema di valori è quello di praticare la virtù, supremo piacere sadico della trasgressione. Vizio e virtù vengono capovolti in un nuovo sistema di valori; la virtù va compiuta per trasgredire, per arrivare al limite estremo del piacere. In questo avviene quella pulsione affascinante verso la blasfemia e il gusto particolare che distingue Sade per l'empietà della bestemmia. Caratteristica ricorrente di ogni suo romanzo, egli rifiuta sì la religione in quanto credenza tradizionale, ma ama giocare con questa controversia della virtù, facendo camminare le sue vittime sui crocifissi, impiegando l'utilizzo di oggetti sacri in giochi perversi, ambientando orge in luoghi di culto: «la risposta del Sade è che la voluttà deriva dal pensiero dell'orrore che quegli atti provocano nei credenti; si gode

28 Sade D.A.F. de, *Histoire de Juliette, ou les Prospérité du vice*, in *Œuvres*, t.III, édition établie sous la direction de Michel Delon, «Bibliothèque de la Pléiade», Éditions Gallimard, Paris, pp.534-537.

insomma della tortura morale inflitta al credente, nell'immaginazione»²⁹. Così

Clairwill a proposito della religione:

Les trois quart de l'Europe attachent des idées très religieuses à cette hostie...à ce crucifix, et voilà d'où vient que j'aime à les profaner; je fronde l'opinion publique, cela m'amuse; je foule aux pieds les préjugés de mon enfance, je les anéantis; cela m'échauffe la tête.³⁰

Questi giochi di truce blasfemia riportano inevitabilmente al discorso su quel genere romanzesco che all'epoca di Sade era etichettato come *le genre sombre*, nuovo romanzo alla moda, dal sapore *noir*, di origine inglese lanciato nel 1760 da Horace Walpole con il suo *Château d'Otrante* e da Mrs Radcliffe. In realtà il romanzo nero esisteva ben prima di Sade, ma più precisamente questo nuovo filone si distaccava direttamente da quell'eredità barocca alla quale lo stesso aveva avuto accesso. Esisteva e pulsava intorno a lui come una moda, al quale si riaccostò in una sorta di emulazione. Il 1797 fu un anno cruciale perché in Francia uscirono contemporaneamente *La Nouvelle Justine ou Les malheurs de la vertu* e la prima traduzione francese di *The Monk* di Matthew Gregory Lewis. Forse Sade venne influenzato dalle cripte infestate da cadaveri putrefatti, dall'ambientazione claustrale cattolica, dai sotterranei conventuali angosciosi, dagli orrori cimiteriali di questo romanzo? O forse, come sostiene Maurice Heine, Lewis era un amante lettore di Sade e nei suoi viaggi a Parigi si era davvero procurato una copia della prima versione di *Justine, Les Infortunes de la vertu*? Sicuramente sappiamo che nella sua *Idée*

29 Praz M., *op.cit.*, p.99.

30 Sade D.A.F. de, *Histoire de Juliette*, cit., p.583.

sur les romans, Sade giudica il capolavoro di Lewis come «supérieur, sous tous les rapports, aux bizarres élans de la brillante imagination de Radcliffe»³¹; dunque un'ammirazione reciproca li univa, testimonianza anche del fatto che probabilmente Sade cercava di rendersi conto della nuova tendenza nera del romanzo che popolava le scene letterarie di quegli anni. Un romanzo come questo aveva esercitato su di lui un grande fascino poiché presentava «l'avantage d'offrir de la méchanceté humaine une image qui ne paraît point trop décolorée en regard des sombres réalités que le commun des mortels vient de vivre»³². Sia Lewis, che il Marchese, quanto Radcliffe erano la testimonianza di autori appartenenti allo stesso clima, il quale ruotava intorno alle figure della perseguitata, della forzata monacazione (tema che sarà assai caro all'Illuminismo), della monaca insanguinata (perfettamente sublimata in pittura dalle tinte funeree di Francisco Goya), etc. I romanzi inglesi vengono subito tradotti in tutta la Francia dove già il terreno era stato preparato dal dramma monacale francese, intrecciandosi con la tradizione dei romanzi tedeschi che, con tematiche affini, avevano avuto una simile fortuna. Ma tra Sade e il romanzo nero “alla moda inglese” non ci sono delle vere e proprie analogie, se non formali e fortuite; egli se ne distacca a modo suo, pur venendone inevitabilmente impregnato. L'opera del marchese ci conduce in un universo allo stesso tempo lontano e vicino al romanzo nero. Lontano per i

31 Sade D.A.F. de, *Idée sur les romans*, in *Œuvres complètes du marquis de Sade*, Cercle du livre précieux, Paris, 1964, t. X, p.15.

32 Milner M, *Le diable dans la littérature française. De cazotte à Baudelaire (1772-1861)*, José Corti, Paris, 2007, p.146.

rifiuti che Sade oppone alla facilità del mistero e agli equivoci del sovrannaturale; vicino per la volontà che si manifesta sia nel romanzo nero, che nell'opera sadiana, di trattare la perversione e il vizio non più come delle componenti morali – o immorali, ma piuttosto come dei principi di poesia e come fattori di spaesamento³³. Senz'altro non sovviene in questa sede di tralasciare un breve rimando a un romanzo come le *Cent vingt Journées de Sodome*, il più vicino a questo genere tra le opere di Sade, sia per le descrizioni del castello di Silling, nella Foresta Nera («Et là, que de tranquillité! Jusqu'à quel point ne devait pas être rassuré le scélérat que le crime y conduisait avec une victime!³⁴»), sia per la pianificazione del crimine, sia per la schematizzazione dell'orrore, opera in cui, a confronto «les crimes de la Révolution ne pourront paraître qu'anodins par rapport à ceux qu'il a rêvés»³⁵. Il “gotico” in Sade è qualcosa che, come sostiene Francesco Orlando, «incide in un ordine soprannaturale con cui lo spavento non può non comunicare, all'estremità regressiva e infantile dell'ignoto. Scevre da segni di un decorso di tempo, le immagini di Sade più che occuparlo articolano e dilatano lo spazio: nel quale un insormontabile isolamento è condizione della voluttà crudele, e non solo della impunità»³⁶. Ad esempio, nella descrizione dell'entrata nel palazzo di un duca necrofilo, sempre nei racconti di Silling:

33 Cfr. Milner M., *Op.cit.*, p.148.

34 Sade D.A.F. de, *Les Cent Vingt Journées de Sodome* in *Œuvres*, t. I, édition établie sous la direction de Michel Delon, «Bibliothèque de la Pléiade», Éditions Gallimard, 1990, p.58.

35 Fabre J., *Sade et le roman noir* in *Le marquis de Sade*, atti del convegno organizzato dal «Centre aixois d'études et de recherches sur le dix-huitième siècle», 19-20 febbraio 1966, A.Colin, Paris, 1968, p.257.

36 Orlando F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura, Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Einaudi, Torino, 1993, pp. 383-384.

Par des détours et des corridors aussi sombres qu'immenses, nous parvenons enfin à un appartement lugubre, seulement éclairé de six cierges, placés à terre autour d'un matelas de satin noir; toute la chambre était tendue de deuil, et nous fûmes effrayées en entrant³⁷.

Eppure nella descrizione di questo castello “gotico” c'è qualcosa che va oltre, un aspetto più pratico e funzionale piuttosto che pittoresco e suggestivo, così come l'elemento *suspence* o di sorpresa, cardine di questo genere, viene sostituito nel romanzo di Sodoma da un aspetto che predilige piuttosto di stordire il lettore, di scoraggiarne la fantasia, per poterlo spingerlo oltre qualunque decenza accettata.

Pourtant ce n'est pas dans l'accumulation des aventures et des épisodes dramatiques extérieurs aux personnages qu'il faut chercher les véritables ressorts du «roman noir» à la Sade. C'est bien plutôt parmi les vices humains et les iniquités sociales que se recrutent les éléments de cette fatalité qui s'acharne sur la vertu malheureuse.³⁸

Poiché in questa sede non verrà affrontato questo particolare aspetto, ci limiteremo ad osservare come Sade abbia preso possesso del romanzo nero «il se l'est, si l'on ose dire, incorporé ou plutôt il le portait déjà en lui, et il n'a demandé à l'univers romanesque que des matériaux ou des signes pour l'univers dont il était à la fois le prisonnier et le démiurge»³⁹. Alla fine è come se il Marchese, volontariamente o meno, avesse portato avanti una vera e propria parodia degli scrittori citati fino ad adesso: Prévost, Richardson,

37 Sade D.A.F de, *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, cit., vingt-neuvième journée, p. 294.

38 Heine M., Préface à *Justine ou les malheurs de la vertu* in *Œuvres complètes du Marquis de Sade*, t. III, Au cercle du livre précieux, 1973, p.40.

39 *Ibidem*.

Rousseau... dunque anch'egli parla di mostri paurosi, come quelli dei romanzi neri, ma i suoi sono mostri umani, altrettanto spaventosi perché illustrano la natura antropologica e l'introspezione psicologica. Chimere taciute dai tabù, ma generate dalla legge naturale.

1.3 Donatien-Alphonse-François: l'uomo

La biographie complète du marquis de Sade n'a pas encore été écrite. Le temps, sans doute, n'est pas éloigné où, tous les matériaux ayant été rassemblés, il sera possible d'éclaircir les points encore mystérieux de l'existence d'un homme considérable sur lequel ont couru et courent encore un très grand nombre de légendes.

(Apollinaire G., *Œuvres du marquis de Sade*⁴⁰)

Ma façon de penser est le fruit de mes réflexions; elle tient à mon existence, à mon organisation. Je ne suis pas le maître de la changer; je le serais que je ne le ferais pas. Cette façon de penser que vous blâmez fait l'unique consolation de ma vie; elle allège toutes mes peines en prison, elle compose tous mes plaisirs dans le monde, et j'y tiens plus qu'à la vie. Ce n'est point ma façon de penser qui a fait mon malheur, c'est celle des autres.

(Lettera indirizzata alla marchesa de Sade, novembre 1783)

«C'est un peu de son œuvre qu'il a mis dans sa vie – et non le contraire»⁴¹. In questa maniera Roland Barthes si accosta alla vita del Marchese; così la si può immaginare, come una sorta di palcoscenico dove egli forse non è riuscito realmente a recitare quelle strane fantasie che è stato infine costretto ad affidare alla penna, dentro una cella, per quasi la maggior parte della sua vita, dalla fine dell'*ancien régime*, attraverso la crisi rivoluzionaria, fino all'alba dell'Impero.

Il primo dubbio che ha assalito la mia perlustrazione nel fitto reticolo dell'epistolario di Lacoste, è stato quello che mi ha approssimato a un banale quesito: è possibile studiare l'opera di Sade al di fuori della sua vita? Sono essi due parametri fondamentali che s'intersecano sullo stesso piano, o ciò

40 Apollinaire G., Introduction, essai bibliographique et notes à *L'œuvres du Marquis de Sade in Les diables amoureux*, préface et notes de Michel Décaudin, Éditions Gallimard, Paris, 1964, p.237.

41 Barthes R., *Sade, Fourier, Loyola*, Éditions du Seuil, Paris, 1971, p. 179.

porterebbe soltanto al vicolo cieco di una feroce psicocritica? Ponendo la medesima questione all'autore de *La philosophie dans le pressoir*⁴², ne è emersa una riflessione da cui, sulla scia di una ricca storia della sua ricezione ha saputo porre nella terra di mezzo, tra una psicosi biografica e chi l'ha senza indugio dichiarato come capo rivoluzionario, il punto da cui partire. Quello che è stato fatto per molto tempo è stato far coincidere la vita di Sade esattamente con la sua stessa opera, creando un gioco speculare spesso arbitrario. Certamente non sovviene una legge scritta a definire i confini che separano il mondo letterario dalle vicende del proprio creatore; eppure alcune delle sue opere hanno avuto un destino particolare proprio grazie alle sue vicende biografiche, come l'esperienza claustrofobica e irrealistica della prigione, riflessa in molti suoi lavori. È dunque necessario partire dal *testo*; c'è ed esiste un testo letterario prima di tutto, non scritto unicamente da un folle in prigione. Non a caso Maurice Lever⁴³ ha raccontato, nella sua autorevole biografia sul Marchese, come egli discendesse da una famiglia di letterati, come ci fosse un filo conduttore familiare nella sua esperienza; il padre aveva ambizioni letterarie che lo occuparono principalmente con opere politiche e diplomatiche; ma fu soprattutto lo zio, il più grande traduttore di Petrarca in Francia, italianista molto conosciuto nel XVIII secolo, ad aver cristallizzato, prima del nipote, l'inizio di una letterarietà familiare. Le lettere fanno parte della sua vita, della sua cultura familiare; eppure non bisogna mai tralasciare

42 Nel contesto dell'intervista rilasciata da M. Philippe Roger; cfr. nota n°2.

43 Lever M., *Donatien Alphonse François, marquis de Sade*, Arthème Fayard, Paris, 1991.

di rendere autonomia all'opera per non lasciarla eclissare da un affascinante profilo biografico. Barthes nel suo testo scritto intorno a Sade, Fourier e Loyola, proclama a questo proposito il ritorno dell'autore. Dopo gli anni dell'egemonia strutturalista, quando il testo era concepito come unico e sacro nella sua funzione essenziale, è giunto il momento di permettere un ritorno amicale dell'autore; la vita di Sade porta qualcosa nella sua opera, egli stesso ne è cosciente, sa che la prigione ha apportato una coltre nefasta alla sua opera, ed entra ed esce dalle sue storie. Come uomo, come scrittore.

Questo paragrafo sarà quindi dedicato a tracciare in breve i punti salienti della vita dello scrittore partendo da quella biografia “romanzata” che Apollinaire ci ha lasciato nella galleria delle sue monografie immorali, *Les diables amoureux*, appartenenti alla collana dei «Maîtres de l'Amour» apparsa nel 1909 (ma pubblicata solo postuma) per la «Bibliothèque des Curieux»⁴⁴. Oltre all'inchiesta di Apollinaire mi sono appoggiata anche alle fonti eredi di quel nuovo coinvolgimento surrealista sul *divino*, con particolare attenzione all'opera di Gilbert Lely, *Vie du Marquis de Sade*: compenetrazione di due punti di vista, molto stretti cronologicamente, per tentare di mostrare le lacune di Apollinaire, e le grandi scoperte successive, che ne sono debitrice. Con critica coscienziosa Apollinaire utilizza il lavoro dei suoi predecessori (M. Paul Ginisty, D^r Eugen Duehren, D^r Cabanès, D^r Jacobus X, Henri d'Alméras...); infatti egli non ebbe il merito di scoprire Sade, ma piuttosto

⁴⁴ Casa editrice ubicata in piazza Furstenberg a Parigi e appartenente ai fratelli Briffaut. Apollinaire ha lavorato per due collane in questa casa editrice: «Les Maîtres de l'Amour» e «Le Coffret du Bibliophile».

quello di farlo uscire progressivamente dall'ombra delle biblioteche di “secondo scaffale” nel corso del XIX secolo. Come dichiara egli stesso, la sua non mira ad essere una biografia dettagliata, ma cerca piuttosto di delineare un profilo umano dell'autore, non senza inquadrarlo all'interno del suo tempo. Egli traccia brevemente e senza eccedere in particolari, una cornice bibliografica dell'uomo Donatien-Alphonse-François, rappresentandone un ritratto fisico, morale e medico, tracciando all'unisono una panoramica di quella che era la sua epoca e la cornice della sua situazione politica, attraverso la resa di esigue pennellate dense di colore. In questa sede si cercherà dunque di capire in che modo *l'uomo* Sade appariva agli occhi del suo primo iniziatore e come egli si celò nella maniera dell'ispiratore della sua arte erotica. Ritrae così quelle che furono le sue drammatiche ambizioni e i suoi progetti letterari attraverso la pubblicazione di documenti e lettere del marchese, alcune ancora sconosciute fino ad allora. E questo è sicuramente uno dei pregi maggiori di Apollinaire nella ricerca sadiana: l'aver gettato un germe che sarà poi raccolto dai grandi studi che seguiranno, in modo particolare quelli di Maurice Heine e di Gilbert Lely i quali, operando un'approfondita ricerca, fecero riemergere dalle reliquie della Bastiglia e dai carteggi dalle carceri un ricco epistolario rivelatore di un uomo celato nell'ombra delle sue opere scellerate. Viene riconosciuto il genio e viene scoperta una nuova significazione letteraria, scostando quel velo legendario per restituire al mondo la storia di un uomo.

Yves Bonnefoy, nella sua postfazione all'opera di Lely, mette in risalto

come egli si sia approcciato in maniera sovvertitrice alla vita dello scrittore, distinguendo sempre Sade dal sadismo, mostrando come lo scrittore di *Sodoma* non facesse altro che descrivere una regione passionale nella quale, in realtà, non viveva. Cos'è stato a sedurre a tal punto Lely e tutti i seguaci “post-apollinairiani”? L'attrazione per quella libertà mai eguagliata, stillata dal suo verbo veemente: «Cette liberté jamais égalée de la parole, ce franchissement des limites de l'imagination et de l'expression: car alors à nouveau les fontaines du monde coulent, le devenir reprend, l'être brille»⁴⁵. L'oscenità e la negazione di Dio, l'immaginazione del disastro, la violenta astrazione, tutto ciò che fa apparire il gesto umano nella sua completezza. Lely ha separato dagli equivoci sadici l'intuizione sadiana dell'essere: «le devenir ruine l'être. Mais l'être, pourvu qu'il soit compris par l'acte de poésie, et si celle-ci n'hésite pas à le chercher au fond même du gouffre de son néant, de sa mort, l'être se découvre intact, immortel, étincelant de lumière dans un règne au-delà du temps»⁴⁶. Spesso lasciandosi trasportare da una passione irriverente, Lely racconta la storia del conte con vivace partecipazione e slanciate prese di posizione, sovente congetture. È quest'entusiasmo che vorrei porre in evidenza, quello che ha accompagnato Apollinaire a romanzarne la vita e quell'ultimo trasporto passionale influenzato dalle estreme tracce post-surrealiste che hanno contribuito a mitizzare le avventure di questo *nouvel Sade*.

45 Bonnefoy Y., *Postface* in Lely G., *Vie du Marquis de Sade - Œuvres complètes, avec un examen de ses ouvrages*, Au cercle du livre précieux, Paris, 1966, p. 684.

46 *Ibidem*, p. 685.

Le poète et l'érudit,
le sage, le lettré, l'amoureux,
le maniaque et celui qui rêve d'abolir notre
sinistre réalité
se disputent comme des chiens les restes de ton œuvre.
Toi, qui te dressais contre tous,
à présent tu es un nom, un chef, un étendard⁴⁷.

Fino ad oggi mai ci è giunto un ritratto di Sade, a dispetto dell'unica testimonianza che tramanda la presenza di una tela di Van Loo che lo ritraeva a Vincennes, mai ritrovata. Quest'assenza ha contribuito al mito e al vivo interesse accresciuto intorno all'immagine del suo aspetto fisico. Man Ray si è dilettrato nel lasciarci una chimerica e suggestiva effigie: il profilo aspro di un uomo di mezza età, appesantito dall'obesità, occhi azzurri, freddi e rapaci, lo sguardo severo, «une chair désincarnée, le coup de poing d'un portrait pétrifié»⁴⁸; la Bastiglia alle sue spalle, i suoi abiti le pietre, sullo sfondo il fuoco della Rivoluzione, la sua epoca che arde nei tumulti... Per ricondurci ad un *portrait* più verosimile occorre rivolgersi ad alcune lettere raccolte da Apollinaire grazie alle quali ci è dato apprendere come durante l'infanzia Sade fu un bambino biondo, di bell'aspetto e dal il viso pieno che con la crescita iniziò a ingrassare a dismisura a causa di una vita sedentaria costretta dalla prigionia. Laurence Campa⁴⁹ ha a proposito sostenuto come Apollinaire, nel tracciare la sua biografia del marchese, si era lasciato prendere da momenti di

47 Paz O., *L'au-delà érotique: Le marquis de Sade*, trad. fr. Jean Claude Masson, Éditions Gallimard, Paris, 1994., p.12.

48 Roger P., *Sade. La philosophie dans le pressoir*, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 1976, p.15.

49 Campa L., *Apollinaire et Sade*, in «Cahiers de l'Association Internationale des études françaises», n°47, maggio 1995, p.401.

scrittura romanzesca in cui piano reale e leggendario venivano a sovrapporsi, forse anche in modo involontario. Quando ad esempio egli descrive Sade bambino, viene messo in risalto un tipo di scrittura che la Campa definisce come “funzionale”:

On dit que, dans son enfance, son visage était si charmant que les dames s'arrêtaient pour le regarder. Il avait une figure ronde, des yeux bleus, des cheveux blonds et frisés. Ses mouvements étaient parfaitement gracieux, et sa voix harmonieuse avait des accents qui touchaient le cœur des femmes⁵⁰.

Le informazioni biografiche e la descrizione romanzesca vengono appunto messe sullo stesso piano sia per «la scelta dei dettagli e dei ritmi che per la preoccupazione delle sonorità». Uno dei più celebri ritratti del marchese viene riportato sia nella biografia di Apollinaire che in quella di Lely; si tratta della raffigurazione che Charles Nodier testimoniata nei suoi *Souvenirs, Episodes et Portraits de la Restauration et de l'Empire*, descrizione dell'incontro fortuito che egli ebbe con lo scrittore di *Justine* nella prigione di Sainte-Pélagie:

Un de ces messieurs se leva de très bonne heure, parce qu'il allait être transféré et qu'il en était prévenu. Je ne remarquai d'abord en lui qu'une obésité énorme qui gênait assez ses mouvements pour l'empêcher de déployer un reste de grâce et d'élégance dont on retrouvait des traces dans l'ensemble de ses manières. Ses yeux fatigués conservaient cependant je ne sais quoi de brillant et de fin qui s'y ranimait de temps à autre comme une étincelle expirante sur un charbon éteint. [...] J'ai dit que ce prisonnier ne fit que passer sous mes yeux. Je me souviens seulement qu'il était poli jusqu'à l'obséquiosité, affable jusqu'à l'onction, et qu'il parlait respectueusement de tout ce que l'on respecte⁵¹.

Apollinaire raccoglie questa e molte altre descrizioni e testimonianze sul

50 Apollinaire G., *L'œuvre du Marquis de Sade*, cit., p. 245.

51 *Ibidem*, pp. 7-8.

Marchese, dilungandosi in numerose citazioni. Lui stesso ne ricama una descrizione sentita e romanzata, in cui spicca l'aspetto umano e amicale, forse ancora velato da uno strato di pulviscolo mitico, ma sicuramente un ritratto originale, che mai sino ad allora si era avvicinato tanto ai suoi tratti umanamente biografici. Lo riporto di seguito per completare questa sorta di galleria di ritratti di Donatien:

Dès sa jeunesse, il se livra aux lectures les plus variées, lisant toutes sortes de livres, mais préférant les ouvrages de philosophie, d'histoire et surtout les récits des voyageurs qui lui donnaient des renseignements sur les mœurs des peuples éloignés. Lui-même observait beaucoup. Il était bon musicien, dansait à la perfection, montait très bien à cheval, était de première force à l'escrime et s'occupait même de sculpture. Il aimait beaucoup la peinture et passait de longues heures dans les galeries de tableaux. On le vit souvent dans celles du *Louvre*. Ses connaissances étaient étendues sur toutes les matières. Il savait l'italien, le provençal (il s'appelait lui-même le *troubadour provençal* et composa des vers provençaux) et l'allemand. Il a donné un grand nombre de preuves de son courage. Il aimait par-dessus tout la liberté. Tout, ses actions, son système philosophique témoignent de son goût passionné pour la liberté dont il fut privé si longtemps pendant le cours de ce que son valet Carteron appelait sa «chienne de vie». Ce Carteron, dans les lettres à son maître, conservées à la *Bibliothèque de l'Arsenal*, nous fait connaître que le marquis de Sade fumait la pipe «comme un corsaire» et qu'il mangeait «comme quatre». Les longues détentions du marquis aigrirent son caractère qui, naturellement, était bien fait, mais autoritaire. On a de nombreux témoignages de ses colères à la Bastille, à Bicêtre, à Charenton⁵².

Cosa fu Sade prima di tutto quel clamore che si portò dietro, prima di tutto quel *sadismo* che ne scaturì? Egli fu anzitutto un uomo «ni monstre, ni fou, ni, à l'inverse figure intouchable et digne de toutes les hagiographies. Surtout, ni spectre, ni statue. Un homme d'abord profondément enraciné dans son temps,

52 Apollinaire G., *L'œuvre du marquis de Sade*, cit., pp. 13-12.

même s'il l'a dépassé, par sa démesure, d'une manière prodigieuse»⁵³. Fu un uomo nascosto dietro le sue lettere e dietro le sue parole, alla ricerca di una libertà fisica, scritta, tenuto in gabbia come un «animal de la ménagerie de Vincennes»⁵⁴. L'eloquenza e la violenza del suo epistolario ci mostrano in che modo la sua scrittura sia diventata un'arma, per colpire, per ingiuriare, per liberarsi. E quest'agonia, questa perenne claustrofobia della pietra ritornerà nei suoi romanzi, disseminati di vittime incatenate.

La casa dei Sade è originaria di Avignone e la sua famiglia fu imparentata con Laura de Noves in Sade, la celeberrima Laura cantata da Petrarca che spesso ritornerà nell'immaginario onirico del Marchese. Apollinaire enfatizza come Sade professò per tutta la sua vita una grande ammirazione per il poeta italiano, attenzione sulla quale fino ad allora nessun biografo aveva prestato particolare interesse. Egli fu invece sensibile alla poesia, rimarca Guillaume, ed il suo amore per Petrarca è anche riscontrabile nei *Crimes de l'amour*. Nato tra le mura di palazzo Condé, a Parigi, il 2 giugno 1740, Donatien trascorre l'infanzia in compagnia dell'illustre principe della casata, suo coetaneo, crescendo collerico, dispotico e altezzoso (come ricorda nelle testimonianze autobiografiche di *Aline et Valcour*). Il «filosofo cultore della ragione e nemico delle chimere»⁵⁵ cresce seguendo gli studi nel collegio di Saint-Jacques a Parigi, per poi proseguire, all'età di 14 anni, la carriera militare. La sua gioventù viene ben presto marcata da una pessima

53 Jean R., *Un portrait de Sade*, Édition du club France Loisirs, 1989, Paris, p.412.

54 Sade D.A.F. de, lettera del 22 marzo 1779, cit. in P. Roger, *op. cit.*, p.26.

55 Baccòlo L., *Che cosa ha veramente detto de Sade*, Ubaldini Editore, Roma, 1970, p.6.

reputazione: sperpera il denaro al gioco, si dà al libertinaggio e alla prostituzione. Il padre lo costringe così a nozze con la ricca signorina Pélagie de Montreuil, nell'anno 1763, nonostante il Marchese intrattenesse, contemporaneamente, una relazione sentimentale con la seducente castellana avignonese signorina de Lauris, come racconta Lely dopo aver scoperto una fitta corrispondenza tra i due amanti. A questo proposito lo stesso Apollinaire, probabilmente essendo all'oscuro della corrispondenza scoperta in seguito dal Lely, si lascia di nuovo andare a “colorire” quest'episodio, posticipando la relazione che lo scrittore avrebbe avuto, molti anni più tardi, con la cognata. Infatti egli narra: «Il eût préféré se marier avec la sœur de [Mlle de Montreuil]» e più avanti «celle qu'il aimait ayant été mise dans un couvent, il éprouva un grande dépit, un grand chagrin, et se livra à la débauche»⁵⁶. Romanzando su quest'episodio, volontariamente o meno non ci è dato saperlo, Apollinaire ricama un canovaccio romanzesco che crea una relazione di causa-effetto nella vita del Marchese che in realtà fu inesistente: una sorta di giustificazione all'origine della sua dissoluzione morale, dettata da pene amorose. I rapporti con la suocera, la Presidentessa di Montreuil, furono pessimi fin dall'inizio, ella non si limitò a coordinare magistralmente le redini della sua famiglia, ma fu grazie alla sua intercessione che le carcerazioni del Marchese si susseguirono con continua inesorabilità, professandosi tutrice della salvaguardia etica dei suoi cari. Iniziano in quest'epoca gli anni delle reclusioni; la prima, quattro mesi dopo il matrimonio per eccessi commessi in

56 Apollinaire G., *L'œuvres du Marquis de Sade*, cit., p.238.

un bordello, poi gli scandali: nel suo castello di La Coste, nella residenza di Arcueil, etc. E proprio nel descrivere tale residenza Laurence Campa⁵⁷ constata come Apollinaire operi continuamente un lavoro critico sulle sue fonti, esprimendo apertamente i suoi dubbi su certe interpretazioni. Infatti, sempre a proposito della residenza di Arcueil: «[elle] aurait abrité, d'après la rumeur publique, des orgies dont la mise en scène, sans doute, devait être effrayante, sans qu'il s'y commît, je crois, de véritables cruautés⁵⁸». È chiaro come Apollinaire mantenga la distanza per quello che, evidentemente, non essendo riscontrabile dalle fonti, teme possa essere un'esagerazione leggendaria. In ogni caso è proprio il caso d'Arcueil ad inaugurare la fine della libertà dello scrittore. Heine descrive così i tumulti di questi suoi anni:

Per quindici anni egli sarà in preda ai suoi sensi scatenati: non vi sarà convenzione morale o sociale, o religiosa a ostacolarlo: al di là del bene e del male egli conoscerà l'esistenza inquieta, ardente, perseguitata, ora trionfante ora miserabile, sarà contro alle leggi divine e umane, unirà l'orgoglio dell'angelo ribelle alle angosce del proscritto⁵⁹.

Rose Keller, vittima di Arcueil, fu adescata con una scusa dal Marchese e invitata nella sua abitazione dove fu legata, fustigata e minacciata di morte. A seguito della fuga della ragazza il processo fu immediato: sul rigore della pena Apollinaire, Lely ed Heine mossero molti dubbi cercando di dimostrare attraverso atti giuridici e testimonianze la “buona fede” dell'atto libidinoso del Marchese, in contrasto con l'eccessiva fantasia testimoniata dalla vedova

57 Campa L., *Apollinaire et Sade*, cit., p. 394.

58 Apollinaire G., *L'œuvre du marquis de Sade*, cit., p. 240.

59 Lely G., *Sade profeta dell'erotismo*, cit., p.55.

Keller che spesso enfatizzò gli aspetti efferati dell'atto sessuale. Ciò che vuole essere messo in risalto è come la leggenda intorno all'uomo Sade stesse già crescendo, ancor prima di nascere. L'opinione pubblica si scatenò ferocemente soprattutto perché il fatto di cronaca si diffuse con l'aggravante di una flagellazione avvenuta per spregio della Passione, il giorno di Pasqua (dalla testimonianza della Keller risulta che Donatien si offrì di “confessarla” durante lo svolgimento della fustigazione). La folla inorridita da tanta empietà andava soddisfatta: forse per questo la pena fu così severa nonostante il potere della classe sociale a cui egli apparteneva. La ratifica da parte del Parlamento delle lettere reali d'immunità lo liberarono comunque presto. Nel 1772 è la volta del caso Marsiglia: con l'aiuto del suo servo personale Latour, de Sade paga quattro prostitute per veder soddisfatti i suoi desideri di sodomia e di fustigazione offrendo alle ragazze confetti alla cantaridina. A seguito dell'episodio scatta il mandato di cattura e la condanna di morte. Apollinaire giudicherà quest'incarcerazione anche meno grave del caso Keller.

Così abbiamo visto un uomo affetto da una nevrosi psichica tra le più comuni, l'alcolagnia; un uomo, ancora prima di essere il nostro *Sade*, che agisce in preda agli impulsi e alle passioni violente, che solo quando verrà fermato con la libertà fisica sarà costretto a tramutare in parole e nell'elaborazione della sua filosofia invertita. Con la sua opera ricostruirà quei frammenti di realtà che sono in questo momento la sua vita. Non solo, ma il suo libertinaggio è ben radicato nell'oltraggio deliberato alla religione, nella

profanazione e nella cosciente blasfemia. Raymond Jean⁶⁰ sostiene che questo comportamento è di per sé piacevole perché conduce alla vertigine dell'illimitato, forse dell'infinito, arrivando ad un'ebbrezza furiosa, con la quale spezza gli ostacoli e le barriere del limite umano e sociale. In una prima fase della sua vita egli è orientato più verso la ricerca del godimento, solo inseguito si tramuterà in vera trasgressione; ma, sicuramente, c'è un grande scarto entro il sadismo "limitato" della sua vita e quello "illimitato" della sua scrittura.

Dopo il caso Marsiglia, l'autore di *Justine* riesce a fuggire in Italia; insieme a lui c'è sua cognata, Anne-Prospère de Launay, con la quale intrattenne una relazione incestuosa ed extraconiugale. Sade è un proscritto, un accusato, un contumace che fugge e vaga nell'Italia del nord, cercando il suo male dove lo trova, fino alla data del 13 febbraio 1777 quando verrà nuovamente arrestato e condotto a Vincennes per sedici mesi. Nelle lettere alla moglie egli è tremendamente provato sin dai primissimi giorni; scrive che il suo sangue è troppo caldo per sopportare tutto ciò, che non potrebbe resistere un mese senza diventar pazzo, così alla moglie:

Oh ma chère amie quand mon horrible situation cessera-t-elle, quand me sortira-t-on, grand dieu! du tombeau où l'on m'a englouti tout vivant? Il n'est rien d'égal à l'horreur de mon sort! Rien qui ne puisse peindre tout ce que je souffre, qui puisse rendre l'inquiétude qui me tourmente, et les chagrins qui me dévorent. Je n'ai ici pour moi que mes larmes et mes cris... mais qui que ce soit ne les entend. Où est le temps où ma chère amie les partageait? Aujourd'hui je n'ai plus personne, il semble que toute la nature soit morte pour moi!⁶¹.

60 Jean R., *Portrait de Sade*, cit., p. 52.

61 Sade D.A.F. de, lettera del 6 marzo 1772, in Lely G., *Vie du marquis de Sade*, cit., p. 153.

(Vincennes, 6 mars 1777)

Tra quattro mura passerà invece il resto della sua vita. I romanzi e la filosofia non sono il frutto della sua pazzia, essi hanno avuto il merito di averlo salvato dalla pazzia, quella vera. Si salverà alienandosi dalla vita esterna a quelle mura, «è una specie di egoismo che non gli vieta di recitare la commedia dei sentimenti, né un culto della libidine scritta che, ripetiamo, appare documento non tanto della sua demenza quanto della sua capacità di sfuggire alla demenza»⁶².

Sedici mesi dopo Sade sarà dichiarato innocente dalla cassazione di sentenza del Parlamento di Provence. Libero di fronte alla legge, egli non lo sarà ancora di fronte al re in virtù delle *lettres de cachet* messe in esecuzione il 13 febbraio 1777, tenta la fuga nel viaggio verso Vincennes, ma viene ricatturato dopo trentanove giorni di libertà. Ricomincerà, questa volta per cinque anni filati, l'incarcerazione a Vincennes: «*réclusion, détention, emprisonnement, captivité, incarceration, internement, enfermement*. Ils annoncent, chacun à sa manière, ce que sera désormais le destin du marquis de Sade et livrent sans doute une des grandes clés de son œuvre»⁶³. Nelle sue lettere egli non riesce a fare a meno di parlare di prigionia, di *cages inhumaines* («c'est à des bêtes féroces, non à des hommes, que de telles "cages" devraient être réservées»⁶⁴). Dalla cella numero sei inizia un corposo epistolario indirizzato per lo più alla moglie, alternando imprecazioni a parole d'affetto.

62 Lely G., *Ibidem*, pp. 21-22.

63 Jean R., *Un portrait de Sade*, cit. p. 176.

64 Sade D.A.F. de, lettera del 1 settembre 1777, in Lely G., *Vie du marquis de Sade*, cit., p. 83.

Gli sono concesse passeggiate e carta per scrivere (spesso sospese a causa della sua violenta condotta), legge Petrarca con un'avidità senza pari, unica sua consolazione (in una lettera alla moglie racconterà di aver sognato Laura, che lo chiama a sé), ma anche Prévost e d'Alembert, e s'infuria quando gli negano le *Confessions* di Rousseau:

Me refuser les *Confessions* de Jean-Jacques est encore une excellente chose, surtout après m'avoir envoyé Lucrèce et les dialogues de Voltaire; ça prouve un grand discernement, un judiciaire profond dans vos directeurs. Hélas! Ils me font bien de l'honneur, de croire qu'un auteur déiste puisse être un mauvais livre pour moi; je voudrais bien en être encore là. [...] Voilà donc la preuve que tout est relatif [...] Rousseau peut-être un auteur dangereux pour de lourds bigots de votre espèce, et qu'il devient un excellent livre pour moi. Jean Jacques est à mon égard ce qu'est pour vous une *Imitation de Jésus-Christ*. La morale et la religion de Rousseau sont des choses sévères pour moi, et je les lis quand je veux m'édifier⁶⁵.

La lettera del 20 febbraio 1781 è l'ultima lettera di “Sade libertino”, come la definisce Luigi Baccòlo, perché d'ora in avanti il suo epistolario si confonderà con la sua opera di romanziere e filosofo allucinato, nell'esaltazione visionaria di una fantasia dettata dai fantasmi del forte. È la “grande lettera” alla marchesa in cui enumererà le accuse calunniose che hanno cercato di farlo passare per un criminale:

Oui, je suis un libertin, je l'avoue: j'ai conçu tout ce qu'on peut concevoir dans ce genre-là, mais je n'ai sûrement pas fait tout ce que j'ai conçu et ne le ferai sûrement jamais. Je suis un libertin, mais je ne suis pas un *criminel* ni un *meurtrier*, et puisqu'on me force à placer mon apologie à côté de ma justification, je dirai donc qu'il serait peut-être possible que ceux qui me condamnent aussi injustement que je le suis, ne fussent pas à même de

65 Sade D.A.F. de, lettera del 25 giugno 1782, in Lely G., *Vie du marquis de Sade*, p. 199.

contrebalancer leurs infamies par des bonnes actions aussi avérées que celles que je peux opposer à mes erreurs⁶⁶.

Gli vengono sequestrati tutti i libri perché gli «riscaldano la testa» probabilmente a causa dei manoscritti che inviava alla moglie e intercettati dalla censura. La signora de Sade lo prega infatti di controllare i suoi scritti e di cercare di riparare alle sregolatezze che la sua mente gli suggerisce; così il Marchese, in quest'estratto:

Quant à ce qui me regarde, moi personnellement, je ne vous promets rien. La bête est trop vieille. Croyez-moi, renoncez à son éducation. [...] Il y a de certains systèmes qui tiennent trop à l'existence, surtout quand on les a sucés avec le lait, pour qu'il soit jamais possible d'y renoncer. Il en est de même des habitudes: quand elles sont aussi prodigieusement liées au physique d'un être, dix mille ans de prisons et cinq cents livres de chaînes ne feraient que leur donner plus de force. [...] Les mœurs ne dépendent pas de nous, elles tiennent à notre construction, à notre organisation. [...] on n'est le maître de devenir droit quand on est né tortu, pas plus le maître d'adopter en fait de système telle ou telle opinion, que de se faire brun quand on est né roux. Voilà mon éternelle philosophie, et jamais je n'en sortirai⁶⁷.

La notte del 28 febbraio sarà, a sua insaputa, trasferito alla Bastiglia a causa della smobilitazione di Vincennes quale prigioniero di Stato. Sade fu sistemato nella “seconda Libertà”; oramai nel celeberrimo forte vi risiedevano solo gli internati per le *lettres de cachés*. Il 22 ottobre inizia a mettere in bella copia il manoscritto de *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, che terminerà il 28 novembre, così com'è giunto a noi; l'8 luglio finisce di scrivere, dopo solo quindici giorni, *Les Infortunes de la vertu* e inizia a stendere, nel 1788, un

66 Sade D.A.F. de, lettera del 20 febbraio 1781.

67 Sade .D.A.F. de, lettera del 19 agosto 1782.

Catalogue raisonné dei suoi scritti (quindici volumi, esclusi quelli clandestini). Il suo catalogo ragionato⁶⁸ a quest'epoca risultava caratterizzato da:

- a) teatro (2 volumi);
- b) romanzi: *Aline et Valcour ou le Roman Philosophique* (4 volumi);
- c) romanzi: (*Justine* o) *les Malheurs de la Vertu* (1 volume);
- d) novelle e racconti (4 volumi);
- e) miscellanee: *le Portefeuille d'un Homme de lettres* (4 volumi).

Pian piano ricostruisce la sua biblioteca, si fa portare dalla moglie racconti di viaggi, da quelli di Bougainville a quelli del capitano Cook; i romanzi di Marivaux, Fielding, Prévost, Laclos, i grandi classici, volumi del repertorio del teatro francese e italiano, dizionari di poesia. Lavora moltissimo in questo periodo; invia alla moglie un questionario relativo alla Spagna e al Portogallo da compilare, probabilmente per redigere *Aline et Valcour*.

Nel frattempo Parigi è in tumulto, la folla si agita: è la vigilia della Rivoluzione. Il 2 luglio Sade, a causa della sospensione delle sue passeggiate sulla torre proprio in vista di tali tumulti, urla dalla sua finestra verso la folla di soccorrere i detenuti perché «l'on égorge les prisonniers»⁶⁹; lo rifarà più volte, attraverso l'uso di una sorta di megafono improvvisato con un tubo di latta con cui si liberava dalla finestra dei suoi rifiuti organici. Immagine mitica che gli costò per molti anni nel secolo scorso l'epiteto di rivoluzionario: Sade!

68 Lely G., *Sade, profeta dell'erotismo*, cit., pp. 216-217.

69 Sade D.A.F. de, secondo un'indicazione riportata dal *Répertoire* della Bastiglia, in Jean R., *op.cit.*, p. 228.

C'est la Révolution! Tale atto venne punito con il suo trasferimento a Charenton, perché considerato oramai un soggetto troppo pericoloso. Anche Apollinaire non sfuggì al fascino di una tale leggenda, pur prendendone una certa distanza, la suppone e sembra proprio piacergli quest'idea, la possibile coincidenza del suo appello e della presa alla Bastiglia: «il n'est pas impossible que ce soient les appels du marquis [...] qui [...] aient déterminé l'effervescence populaire et provoqué finalement la prise de la vieille forteresse»; «le marquis de Sade cause du 14 juillet»⁷⁰. Apollinaire crede a questo sogno, vuole dare un senso a tutte queste circostanze per far rientrare il suo grande uomo, nel grande evento della Rivoluzione. In questo modo si perpetua la critica letteraria di Guillaume, tra rigore documentale ed empatia nei confronti di un mito: «Il existe donc dans l'introduction d'Apollinaire deux mouvements contraires mais non contradictoires: la mise à distance des légendes, le désir d'objectivité, et la recomposition du personnage de Sade, l'interprétation personnelle de certains détails. La critique est tentée par la fiction sans la rejoindre vraiment»⁷¹. La notte del 4 luglio viene strappato dal suo letto. Lascerà alla Bastiglia più di 600 volumi, alcuni preziosissimi, e 15 volumi delle sue opere manoscritte. Verrà rinchiuso a Charenton, ospizio di pazzi, per turbe mentali.

È giunto il 14 luglio: la Bastiglia è presa, il potere è stato preso, la camera del marchese viene saccheggiata, i suoi beni bruciati, viene perso il

70 Apollinaire G., *L'œuvres du marquis de Sade*, cit., p. 242.

71 Campa L., *Apollinaire et Sade*, cit., p. 401.

rotolo originale delle *Centoventi giornate di Sodoma* («[...] mes manuscrits?... Mes manuscrits, sur la perte desquels je verse des larmes de sang!... On retrouve des lits, des tables, des commodes, mais on ne retrouve pas des idées... Non, mon ami, non, je ne vous peindrai jamais mon désespoir de cette perte, elle est irréparable pour moi») ⁷². La perdita dei suoi manoscritti è ciò che lo tormenterà di più; in particolare *Les Cent Vingt Journées de Sodome* significarono, per prime, «toute l'horreur de la liberté, l'émeute de la Bastille au lieu d'en libérer l'auteur en égara le manuscrit. Le 14 juillet fut vraiment libérateur, mais à la manière dérobée d'un rêve» ⁷³. La Bastiglia fu dunque «le creuset où lentement les limites conscientes des êtres furent détruites par le feu d'une passion que l'impuissance prolongeait» ⁷⁴. Il marchese morì senza sapere che quel manoscritto fu un giorno ritrovato. L'anno dopo esce da Charenton grazie ad un progetto di legge sulle *lettres de cachet*. All'uscita la moglie chiede la separazione che avverrà non senza difficili accordi finanziari. Lui non le perdonerà mai di non aver fatto tutto il possibile per salvare le sue carte dalla Bastiglia, ritenendola la principale responsabile, a causa della sua negligenza.

La Rivoluzione non ha lasciato un senso implicito nell'opera di Sade; egli non fu un uomo rivoluzionario, né le sue idee possono essere ricondotte strettamente alla causa della Rivoluzione. È a questo periodo che risale la prima opinione scritta di Sade in merito alla Rivoluzione francese e sul

72 Sade D.A.F. de, lettera del 2 maggio 1789, indirizzata a Gaufridy, in Lely G., *op.cit.*, pp. 250-251.

73 Bataille G., *La littérature et le mal*, Édition Gallimard, Paris, 1957, p. 125.

74 Bataille G., *Ibidem*, p. 148.

carattere della nazione francese. Così il 19 maggio 1789 all'avvocato Reinaud:

Je vous proteste que je ne suis qu'impartial, fâché encore de voir mon souverain dans les fers, confondu de ce que vous ne sentiez pas, messieurs, dans les provinces, qu'il est impossible que le bien se fasse et se continue tant que les sanctions du monarque seront contraintes par trente mille badauds armés et vingt pièces de canon; mais regret tant fort peu, d'ailleurs, l'ancien régime; sûrement il m'a rendu trop malheureux pour que je le pleure. Voilà ma profession de foi, et je la fais sans crainte. [...] Ah! Il y a bien longtemps que je disais à part moi que cette belle et douce *nation*, qui avait mangé les fesses du maréchal d'Ancre sur le gril, n'attendait que des occasions pour s'électriser, pour faire voir que, toujours placée entre la cruauté et le fanatisme, elle se remonterait à son ton naturel, dès que des occasions la détermineraient! Mais en voilà assez; il faut être prudent dans ses lettres, et jamais le despotisme n'en décacheta autant que la liberté...⁷⁵

Forse le violenze che stavano aumentando nei confronti dei nobili avevano spinto questa veemenza? O forse una linea di “opportunismo”, che lo accompagnerà negli anni seguenti la Rivoluzione e lo porteranno ad una necessaria attività militante, comincia già a delinearsi? Nel frattempo il Marchese si lega nuovamente a una compagna che gli rimarrà vicino fino al termine della sua vita, la fedele e devota Marie-Costance Quesnet, detta Sensibile; contemporaneamente iniziano ad essere rappresentate alcune sue opere teatrali.

Dopo l'assemblea generale dei cittadini attivi, in piazza Vendôme, egli viene nominato *citoyen actif* e il 24 giugno 1792 sarà presente tra la folla che vedrà sfilare la berlina del re Luigi XVI che lo conduce agli arresti. Lo stesso Sade testimonierà in seguito di aver scritto e lanciato all'interno della carrozza di Luigi una *lettre fulminante* («l'Adresse au roi», che circolò realmente)

⁷⁵ Lely G., *Vie du marquis de Sade*, cit., pp. 289-290.

mentre attraversava la piazza della Rivoluzione: «Quand l'indigne Capet revint de Varennes, je luy adressai une lettre fulminante [...]; elle courut tout Paris, fut lue sur des traiteaux, dans les Thuilleries, et jettée par mes soins dans son carrosse quand il traversa la place de la Révolution»⁷⁶. Lely, che ci ha riportato questa fonte, tende a non credere a questo racconto, prima di tutto perché lo ritiene poco onorevole, dato che i memorialisti riportano il rigoroso silenzio di quell'avvenimento, trecentomila parigini immobili al passaggio della carrozza, mentre su tutti i muri della capitale erano apparse le scritte «Chi applaudirà il re sarà bastonato, chi lo insulterà sarà impiccato», e poi perché forse questa testimonianza servì al marchese per farsi ben vedere nella fase successiva della Rivoluzione, in cui fu accusato di moderatismo. Sade non è realmente mosso da sentimenti negativi nei confronti del re, egli ha chiesto anche di poter servire nella sua guardia; al contempo detesta gli *anciens abus* e non rimpiange il regime decaduto («il m'a rendu trop malheureux pour que je le pleure»⁷⁷). Secondo lui il re dovrebbe essere *chef de la nation* e rifiuta l'idea di un'assemblea unica al profitto di un sistema equilibrato da due camere, riportando l'esempio dell'Inghilterra. La nobiltà deve riacquistare il suo lustro e il clero, inutile, dev'essere eliminato. Questo il suo pensiero politico, «je suis anti-jacobiste, je les hais à la mort»⁷⁸. Un pensiero non molto chiaro e conciso, o che possa rifarsi ad un principio unitario. Scriveva alla sezione delle *Picques* (ne faceva parte e ne fu spesso il portavoce) che in qualità di letterato si

76 Sade, .D.A.F. de, lettera del 24 giugno 1791, in Lely G., *Vie du marquis de Sade*, p. 257.

77 Sade, D.A.F. de, in Lely G., *ibid.*, p. 260.

78 *Ibidem*.

trovava a lavorare giornalmente ora per un partito, ora per l'altro, e ciò determinava nelle sue opinioni un'instabilità di cui ne risentiva profondamente il suo modo di pensare. No, il suo pensiero politico non era rivoluzionario. È il suo stesso epistolario dal quale emergono le sue idee politiche a scagionarlo da uomo rivoluzionario, come spesso è stato ostentato dai deliri interpretativi moderni che hanno voluto riscoprire in lui un forte legame con gli avvenimenti del 14 luglio. Sade non è la Rivoluzione, ma egli è comunque effetto di quella matrice sovvertitrice. La coerenza della sua opera è testimoniata dalla coerenza della sua corrispondenza e da questo punto di vista fu un personaggio molto coerente; è stato traumatizzato dalle prigioni del Terrore e la *Philosophie dans le boudoir* ne è la conseguenza diretta: mentre i suoi primi scopritori gridavano ad un Sade rivoluzionario, qualcuno disse che quest'opera fu una riduzione *ad absurdum* di tutti i principi rivoluzionari. Anche Apollinaire diede una particolare attenzione alle idee politiche di Sade, lo salutò come ammiratore di Marat (in realtà sappiamo che il suo *Discours aux mânes de Marat et de Le Pelletier*, ricco di luoghi comuni rivoluzionari, di sentimenti più collettivi che individuali, fu una delle tante facciate per non essere accusato di moderatismo), come «vrai républicain [...] ennemi de la peine de mort et ayant en politique des idées qui lui appartenaient [...]». Dans son *Idée sur le monde de la sanction des lois*, il indique comment il entend que la loi, proposée par les députés, soit votée par le peuple»⁷⁹. Definisce inoltre il suo comportamento durante il Terrore come umano e caritatevole.

79 Apollinaire G., *L'œuvre du marquis de Sade*, cit., p. 243.

Per errore o malevolenza Sade viene infine scritto nella lista degli emigrati ed arrestato perché accusato di cospirazione contro la Repubblica, quindi di essere un moderato. Scrive a Gaufridy: «ma détention nationale, la guillotine sous les yeux, m'a fait cent fois plus mal que ne m'en avaient fait toutes les bastilles imaginables»⁸⁰. Donatien non verrà ghigliottinato solo perché non fu trovato in cella il giorno della sentenza. Dopo la morte di Robespierre, egli lascia la prigione di Picpus e vive i suoi ultimi anni di libertà in completa povertà.

La risposta letteraria di Sade, negli anni del Terrore, fu definita da Klossowski come una funzione di denuncia di quei falsi valori sociali a cui Sade aveva strappato la maschera rivoluzionaria per mostrare le forze oscure che vi stavano dietro. Fu quella società, fa riflettere Lely, che dopo essersi macchiata per cinque anni dei crimini peggiori e dei fiumi di sangue che scorsero in *place Concorde*, tanto che chi vi abitava nei paraggi immediati si lamentò del terribile odore del sangue che ammorbava l'aria giorno e notte, a condannare come l'opera di un folle quella del Marchese. Opera in cui quella società avrebbe dovuto riflettersi, riconoscersi e odiarsi, nelle vesti di quei personaggi sanguinari (un Cardoville o un Minsky) nell'immagine della propria ferocia.

È giunto il momento dell'ultima prigionia: quella delle sue parole. Come spiega Roland Barthes⁸¹, ci furono essenzialmente due tipi di reclusione

80 Sade D.A.F. de, lettera del 21 gennaio 1795, in Lely G., *Vie du marquis de Sade*, cit., p. 475.

81 Barthes R., *Sade, Fourier, Loyola*, cit., pp. 181-182.

nella sua vita. La prima a Vincennes non fu un fatto di giustizia: questa reclusione non ebbe un significato penale e nemmeno morale, essa mirava essenzialmente a preservare l'onore della famiglia Sade-Montreuil dalle sue stravaganze; Barthes definisce il contesto di questa prima reclusione come “feudale”. La seconda prigione invece è completamente dettata dallo Stato, non più dalla famiglia, per aver scritto libri infami. Si stabilisce così una confusione (nella quale ancora viviamo) tra sfera morale e sfera politica. Nella seconda prigione non è una famiglia a difendersi, ma un apparato statale nella sua interezza con una Chiesa che censura i costumi e regola la produzione letteraria. La prima reclusione fu segregativa, “di correzione”, la seconda penale, morale, perché proveniva da un'ideologia: «pour avoir écrit des livres, Sade fut enfermé comme fou»⁸². Il suo epistolario era ricco delle immagini della reclusione, ne era ossessionato, ritornavano sempre delle figure immaginarie, figure di *prigioniero*, così le definisce ed elenca Philippe Roger, nel suo scritto sul Marchese⁸³. La prima figura alla quale Sade si accostava era quella del “bambino” entro quelle mura («Et que suis-je ici, sainte Rousset, que suis-je sinon un enfant»⁸⁴), un bambino da correggere, sottoposto al giogo dei poliziotti quando non si comporta bene. E poiché volevano ridurlo allo stato infantile, lui rispondeva con delle «fariboles»; e «réponde avec la fermeté de l'enfantillage»⁸⁵; fu la sua risposta razionale a chi voleva sottrargli la

82 Sade, *Fourier, Loyola, ibid.*, p. 182.

83 Roger P., *op.cit.*, pp. 23-25.

84 Sade D.A.F. de, epistolario, in R.Philippe, *op.cit.*, p. 23.

85 Roger P., *op.cit.*, p. 24.

lucidità, pronunciando e scrivendo delle follie, le più veritiere. Un'altra figura di prigioniero lo ossessionava, quella dell'irragionevole, dell'insensato, della bestia, in quell'universo carcerale che egli considerava una «république des ânes». L'ultima figura ricorrente nel suo epistolario era quella del folle, ultima e terza categoria dell'alienazione, di chi sta al di fuori della società, tutte e tre le figure sottomesse all'arbitrio de «la férule, de la cage, et de l'hôpital»⁸⁶. È la ragione a definire le categorie dell'esclusione. La prigione lo immobilizza, lo comprime, nel corpo, nell'animo; per questo il ritratto di Man Ray è così ben rilevante di quest'aspetto "pietrificante", egli è parte di quella pietra, lo ha formato per ventotto anni, i fantasmi con cui vi ha vissuto sono anche ciò di cui ci ha parlato. Ha scavato sotto la pietra e vi ha trovato la poltiglia umana. E i suoi stessi personaggi sono nati dalla pietra, essi sono vittime e carcerieri tracciati nel disegno di una blasfema religiosità, ossessionati da un nuovo ordine d'ingiustizia morale e dedita all'unico imperativo della voluttà. «Or la prison de pierre, comme la prison du verbe, est ambiguë chez Sade: l'une et l'autre l'enferment et le libèrent. Et les trois "mystères" de cette existence [...] sont bien inscrits en ces trois temps: libertinage, prison, écriture»⁸⁷.

Dunque il 2 aprile del 1801 Sade riprende, per non lasciarla più, «la strada maestra delle prigioni»; il luogo "natio" dove si era iniziato alla scrittura e dove insieme vi morirono. Il 6 marzo 1801 viene arrestato negli uffici dell'editore Nicolas Massé che lo aveva denunciato a sua insaputa e tutte

⁸⁶ Roger P., *ibid.*, p. 26.

⁸⁷ Didier D., *Sade. Une écriture du désir*. Éditions Denoël, Paris, 1976.

le opere manoscritte vengono sequestrate. Viene arrestato in quanto autore «dell'infame romanzo *Justine*» e dell'opera «ancora più spaventosa» *Juliette*, e rinchiuso a Sainte Pélagie. Questa detenzione fu molto arbitraria, avvenne senza nemmeno un processo, e secondo Gilbert Lely rappresenta uno dei primi riflessi di un governo già influenzato dalla nascente tirannia di Napoleone. Sempre Lely⁸⁸ tende a sottolineare come su questo arresto la maggior parte dei biografi di Sade siano caduti in una grande inesattezza. Si volle vedere la causa dell'imprigionamento nell'opera *Zoloé et ses deux acolythes*, libello anonimo che andava a colpire personalmente e nel suo onore coniugale il primo console, che lo avrebbe fermato, per vendetta personale, con la scusa delle sue opere immorali più famose. Lely non sostiene affatto questa causa perché mai è stato ritrovato alcun documento che possa rifarsi esplicitamente a *Zoloé*, tra le carte del Marchese, e perché dall'analisi letteraria risulterebbe uno stile completamente differente da quello di Sade. Apollinaire invece abbraccia la teoria che definisce Sade come l'autore di *Zoloé*: «[...] le marquis fit paraître *Zoloé et ses deux acolytes*, roman à clef qui provoqua un énorme scandale. On y reconnaissait le Premier Consul (*d'Orsec*, anagramme de Corse), Joséphine (*Zoloé*), M^{me} Tallien (*Laureda*), M^{me} Visconti (*Volsange*), Barras (*Sabar*), Tallien (*Fessinot*), etc. »⁸⁹. La considera la causa stessa dell'arresto del Marchese, mascherato dal ripiego della stampa di *Justine*. Escluse alcune di queste inesattezze sulla vita del Marchese, Apollinaire ha comunque il merito

88 Lely G., *Sade profeta dell'erotismo*, cit., p. 334-335.

89 Apollinaire G., *L'œuvre du marquis de Sade*, cit., p. 243.

di aver per primo liberato l'autore dal peso di una storia leggendaria; il suo lavoro si distingue come originale e serio, per aver utilizzato *in primis* fonti veritiere sulla vita di Sade. Rifiuta le leggende, si rifà a prove significative confrontando le testimonianze, il lavoro, e le ricerche dei suoi predecessori.

Sade viene trasferito nuovamente a Charenton, casa di cura per il trattamento della pazzia che accoglieva alienati di entrambi i sessi. La sua compagna Quesnet andrà a vivere con lui, fino alla morte. Sade scriverà qua *Les Journées de Florbelle*, manoscritto che mai sopravvisse, perché distrutto dalla polizia alla sua morte. Il detenuto organizza spettacoli teatrali nell'ospedale, invita attori famosi, organizza balli e cene, e lo stesso Apollinaire si preoccupa di fornire una serie di epistole testimoniando la rappresentazione di tali spettacoli a Charenton e il coinvolgimento stesso di Sade nelle sue opere («il était bon comédien et brillait surtout dans les rôles d'amoureux. Il y avait de la sensibilité dans son jeu et de la noblesse dans son maintien. Il avait pris des leçons de Molé»⁹⁰). In seguito a questa libertà che gli fu concessa dai medici, il ministro dell'Interno scrive che il signor de Sade, colpito dalla più temibile demenza, non deve assolutamente incontrare nessuno, deve restare in locali separati e deve essergli proibito l'uso di matite, inchiostro, penne e carta. Anche le passeggiate saranno limitate e sottoposte a regole più ferree. Egli fu prigioniero per circa venticinque anni della sua vita e le uniche due fissazioni che ebbe nella sua reclusione furono la passeggiata e la scrittura, gliele toglievano continuamente e gliele riconcedevano, in base ai

90 *L'œuvre du marquis de Sade, ibidem*, pp. 299-300.

suo comportamenti: «ce qu'il y a ici de poignant, c'est que l'écriture est réprimée *dans sa matérialité*; [...] ce qui est censuré, c'est la main, le muscle, le sang, le doigt qui pointe le mot au-dessus de la plume. La castration est circonscrite, le sperme scriptural ne peut plus couler; la détention devient rétention; sans promenade et sans plume, Sade *s'engorge*, devient eunuque»⁹¹. Una reclusione che nega, che accresce il suo animo tormentato dai desideri; la sua prigionia rappresenta l'essenza stessa della sua scrittura la quale, forse, non sarebbe stata della stessa portata e intensità. «L'écriture apparut au prisonnier comme le seule révolte possible et efficace [...] Sade a vite senti l'urgence d'écrire et de libérer le langage»⁹².

Sade morirà il 3 dicembre 1814 nel suo letto a Charenton per una congestione polmonare. Al suo capezzale il medico L.-J. Ramon; della compagna non si hanno più notizie. La sua stanza, sul letto di morte, doveva figurare così: miniature con i ritratti del nonno, dei figli e della cognata Anne-Prospère de Launay, «i dieci tomi del Voltaire di Keh, lo *Spirito* di Seneca, Svetonio, Tacito, *Don Chisciotte*, *La Principessa di Clèves*, le *Favole* di La Fontaine, gli *Elementi della Fisica* di Newton, Condillac, *l'Emilio*, il *Pornografo*, *Delphine*, il *Genio del Cristianesimo*, la *Storia degli indiani*, e le sue opere riconosciute *Aline et Valcour*, *les Crimes de l'amour*, e quattro esemplari del suo ultimo romanzo, *La marquise de Gange*»⁹³. I manoscritti furono spartiti tra la famiglia e la polizia, il figlio fece distruggere *Les*

91 Barthes R., *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. 186.

92 Didier B., *op. cit.*, p.18.

93 Lely G., *Sade profeta dell'erotismo.*, cit., p. 349.

Journées de Florbelle, e i manoscritti che non furono dati alle fiamme rimasero per quattro generazioni in un baule che il discendente marchese Xavier de Sade concesse agli studi e alle pubblicazioni di Gilbert Lely. Donatien fu inumato con funerale religioso nel cimitero di Charenton (contro la sua volontà testamentale). Il suo teschio fu prelevato anni dopo dal medico Ramon in sede di esumazione, ma andò perduto per averlo ceduto allo studio di un collega frenologo. Il marchese lasciò un testamento in cui descrisse chiaramente il rituale della sua sepoltura:

Je défends absolument que mon corps soit ouvert sous quelque prétexte que ce puisse être; je demande avec la plus vive instance qu'il soit gardé quarante-huit heures dans la chambre où je décéderai [...] pour être transporté sous son escorte et dans ladite charette au bois de ma terre de la Malmaison [...] où je veux qu'il soit placé, sans aucune espèce de cérémonie, dans le premier taillis fourré [...]. La fosse une fois recouverte, il sera semé dessus des glands, afin que par la suite le terrain de ladite fosse se trouvant regarni, et le taillis se retrouvant fourré comme il l'était auparavant, les traces de ma tombe disparaissent de dessus la surface de la terre comme je me flatte que ma mémoire s'effacera de l'esprit des hommes, excepté néanmoins du petit nombre de ceux qui ont bien voulu m'aimer jusqu'au dernier moment et dont j'emporte un bien voulu m'aimer jusqu'au dernier moment et dont j'emporte un bien doux souvenir au tombeau.

Fait à Charenton-Saint-Maurice en état de raison et de santé ce trente janvier mil-huit-cent-six⁹⁴.

Come ciò che affermava nei suoi romanzi, che l'uomo non è altro che un po' di materia in processo di trasformazione, un essere solo al mondo, effimero come schiuma, così Sade solennizzava la sua ultima partecipazione al mondo, scongiurando la sua anonima uscita di scena, per non lasciare il segno di

94 Sade D.A.F. de in Lely G., *Vie du Marquis de Sade*, cit., p. 632.

un'esistenza dannata e ricordando un po' quell'avversione alla natura che in *Juliette* si esprimeva così: «Ô [...] toi, force aveugle et imbécile, dont je me trouve le résultat involontaire, toi qui m'a jeté sur ce globe avec le désir que je t'offensasse, et qui ne peut pourtant m'en fournir les moyens»⁹⁵. Quest'uomo che si spegneva come si spegne un vulcano quiescente, mai avrebbe potuto nemmeno immaginare la scossa violenta che avrebbe turbato le coscienze postume. Le sue tracce mai furono dimenticate negli strati del freddo humus; il magma avvelenato dei suoi scritti stava preparando la sua deflagrazione dalla fredda terra.

Tu n'es pas effacé.
Les lettres de ton nom sont encore une
cicatrice,
un tatouage d'infamie sur certains fronts.
Comète au lourd sillage phosphorescent:
raisons-obsessions,
tu traverses le dix-neuvième siècle une
grenade de vérité à la main
et tu éclates en butant sur notre époque⁹⁶.

Se ne andava così questo spirito senza catene, che spezzò quelle delle sue carceri con la piuma, unico rifugio dalla pazzia e dalla solitudine, riscoprendo paesaggi “interiori”, unici luoghi in cui gli era concesso di camminare. Trovò la libertà nell'immaginazione di quell'intollerabile concesso solo ai diavoli come lui, unico mezzo con cui riuscì ad attraversare quella vita; «il y eut dans son agitation l'équivalent d'une explosion qui le déchirait, mais qui néanmoins

95 Sade D.A.F. de, *Histoire de Juliette*, cit., p. 885.

96 Paz O., *Un au-delà érotique*, cit., p. 11.

l'étouffait»⁹⁷. Il suo orrore era fondato sulla religione e «associò il dolore alla voluttà». Bataille considera che il periodo che seguì Sade perse un po' questa coscienza del sé, perché l'umanità non si spinse più verso quel culmine che il Marchese toccò. Egli possedeva una certa "potenza di meditazione" che gli permetteva di avere una lucidità di fronte al tumulto della realtà; questa qualità fu portata all'esasperazione all'interno del carcere. Ciò che è un po' paradossale analizzando la vita di Sade, è come egli abbia consacrato la sua opera al male, all'apologia del crimine, mentre nella sua vita, soprattutto in un contesto così cagionevole come quello rivoluzionario, si sia sempre mostrato nemico determinato della violenza storica. Il sadismo è scaturito dopo di lui; è qualcosa che è stato creato intorno al suo nome, un'idolatria, scienza introspettiva dello spirito, di cui il XX secolo ne ebbe una necessità inappagabile. Apollinaire fu il primo, con lungimiranza, a mettere in luce il suo aspetto di *écrivain*, quando ancora, nel 1923 il Grand Larousse presentava il Marchese nel modo seguente «ses romans, célèbres par leur obscénité malade, n'ont aucune valeur littéraire». Dalla vergogna per le sue opere, all'estrema psicosi sadica nel secolo dell'inconscio, egli è stato trasformato dall'uomo infernale al Marchese divino. Grazie soprattutto ad Apollinaire che per primo ha cercato di delineare l'uomo dietro alla leggenda, questo fu uno dei primi riconoscimenti nella storia.

Vorrei concludere questo paragrafo sulla vita del Marchese con le sentite parole di Lely, il quale ha concepito un' "appassionata" biografia del

97 Bataille G., *Les larmes d'Éros*, cit., p. 618.

Marchese, restituendoci la storia di una pensiero libero e ripercorrendo il periodo più cruciale della storia di Francia:

La sua azione sovvertitrice non si fiaccherà mai: senza far torto alle sue opere meno inquietanti, che pure da sole gli assicurerebbero la gloria, possiamo affermare che la sua mente titanica ha portato al parossismo, in *Sodome*, la *Nouvelle Justine*, e *Juliette*, la frenesia della parola e l'orgoglio del saper tragico⁹⁸.

98 Bataille G., *ibid.*, p. 373.

1.4 La leggenda

«Come farla quest'analisi di sangue e di fango?»¹

Impérieux, colère, emporté, extrême en tout, d'un dérèglement d'imagination sur les mœurs qui de la vie n'a eu son pareil, en deux mots me voilà: et encore un coup, tuez-moi ou prenez-moi comme cela, car je ne changerai pas.

(Lettera indirizzata alla marchesa de Sade, novembre 1783)

Che si debba parlare del lato luminoso e non di quello oscuro dell'individuo e della società, è appunto l'ideologia rispettabile e gradita all'autorità.

Theodor W. Adorno

La maledizione di Sade iniziò già durante la sua stessa vita. Egli era piaga salata, morso velenoso. Chi leggeva Sade, alla sua morte? Come lo si leggeva? Perché le sue opere, si sa, circolarono clandestinamente da subito, e furono lette solamente nel silenzio della propria riservatezza; in questo modo egli scavava profondamente nelle viscere delle anime, facendosi sempre più spazio verso la luce del Surrealismo che lo liberò dalla sua condanna a morte. È con l'Ottocento che viene a delinarsi sempre più il mito di un Sade mostro infernale. Subito dopo la sua morte, il suo nome esisteva appena, non veniva né letto, né considerato come scrittore, ma piuttosto come personaggio dannato e legendario, come una singolarità problematica che diede il nome

¹ Janin J., *Le marquis de Sade*, in «Revue de Paris», t.XI, nov. 1834, p. 333, trad. it. di E. D'Ambrosio, cit. in Barba V., (a cura di), *Interpretazioni di Sade*, Savelli Editore, Roma, 1979, p. 64.

ad opere abominevoli. Questo per quanto riguarda la critica e la ricezione “ufficiali”. Simultaneamente però nasce un interesse celato; s'inizia, come asserisce Claude Duchet² nel suo articolo su Sade nell'epoca romantica, a prendere coscienza, senza volerlo nominare, di un certo sadismo latente nell'uomo e nella società. Si bisbigliava il nome di Sade, più che nominarlo realmente, e intorno ai suoi libri cresceva sempre più la leggenda caratterizzata da un insieme d'immagini-simbolo ricorrenti e da tematiche frequenti:

Le sadisme, ainsi fardé, est à peine pressenti qu'il est édulcoré, dilué, au point d'être méconnaissable. Que la pensée sadienne ne soit pas mise en cause, à travers tout un folklore sadique, il est à peine besoin de le dire: le mythe de Sade dispense d'une interrogation sur Sade³.

Il primo elemento che da sempre lo ha contraddistinto è stato quella della censura perenne; ancora prima della circolazione delle sue opere, esse erano già idealmente e moralmente condannate. La censura precedette la sua fama, così come già aveva fatto la sua condanna. La prima censura che lo qualificò come illeggibile fu quella “formale” e morale che vietò fisicamente la riproduzione delle sue opere; ma ebbe anche una seconda censura, molto più recente e sicuramente più indiretta, e fu quella che nel corso della sua ricezione critica lo esiliò come uno “scrittore” noioso, ripetitivo, piatto e illeggibile. La prosa di Sade non è sicuramente accostabile alla stregua di

2 Duchet C., *Sade à l'époque romantique*, in *Le marquis de Sade*, atti del convegno organizzato dal «Centre aixois d'études et de recherches sur le dix-huitième siècle», 19-20 febbraio 1966, A.Colin, Paris, 1968, pp. 219-240.

3 Duchet C., *op.cit.*, p.220.

quella di un Voltaire o di un Diderot, ma è altro ciò che dobbiamo cercare in lui; con le sue idee e le sue osservazioni è stata completamente rovesciata l'immagine convenzionale di un secolo dei lumi fastosamente ottimistico, è stato mostrato anche quel lato oscuro, morte annunciata di un pensiero necrotizzato: «Sade continua ad ammonire che la chiarezza è coscienza delle tenebre, laddove non si vuole vedere che luce, e che la Storia fa fatica a lasciare i suoi tragici sentieri»⁴. Egli sognò la liberazione degli uomini, della parola e del corpo, la liberazione da una cella, da una pietra, da un sistema sociale paralizzato nel sangue e nello stereotipo del raziocinio illuminato. Alla fine la visione di questa salvezza sarà impossibile; lo stesso moto rivoluzionario che era esploso nell'aria si ripiegò su se stesso, sulla sua stessa ghigliottina. L'uomo viene allora rappresentato incapace, sia di salvezza sia di fare del bene: diventa egli stesso carnefice, misero, sofferente e crudele, dominato da una forza oscura indocile, «una storica amarezza assume la mitica forma di una disperazione metafisica, che è poi l'ultimo modo, per Sade, di giustificare i suoi simili». Si crea questa sorta di tensione nella sua scrittura che si ripiega, contraendosi, in quella che poi sarà la sua filosofia personale. La libertà e la speranza vengono schiacciate da una Natura crudele e ingrata:

Mais la philosophie, Justine, n'est point l'art de consoler les faibles; elle n'a d'autre but que de donner de la justesse à l'esprit et d'en déraciner les préjuzés. Je ne suis point consolant, moi, Justine; je suis vrai⁵.

4 Barba V., *op. cit.*, p. 18.

5 Sade D.A.F. de, *La Nouvelle Justine ou Les Malheurs de la vertu* in *Œuvres*, t. II, édition établie sous la direction de Michel Délon, «Bibliothèque de la Pléiade», Éditions Gallimard, Paris, 1990 p. 583.

La ricezione pre-surrealista e pre-apollinairiana, oltre a biasimare i contenuti dell'opera sadiana, si avventò con estremo accanimento su giudizi e critiche stereotipate, catalogandola e criticandola in modo generico, ripetitivo, richiamandosi continuamente agli elementi intellettuali, erotici e romanzeschi, che egli sovvertiva tutti. Questa critica era relegata nelle maglie di una serrata condanna morale, oppure nell'invettiva. Non si faceva critica, si distruggeva Sade. La sua era una *damnatio memoriae*, una mitizzazione al negativo, finché il mito ottocentesco, deleterio anch'esso, che vedeva come nuovi protagonisti gli esegeti repubblicani liberali e romantici, volle scorgervi un apostolo della Rivoluzione e della Libertà. Negli anni della ricezione post surrealista al contrario, la censura si trasformò in un proliferamento estremo e immoderato del suo verbo. Una delle motivazioni che Barthes⁶ dona per tentare di giustificare come la critica ottocentesca non riuscisse in alcun modo ad accettare la sua filosofia inversa, escludendolo dallo *status* di scrittore letterario, potrebbe essere rappresentata dal problema della peregrinazione romanzesca. Questa peregrinazione in Sade non è mai didattica, non insegna, né educa, è una *quête* che porta solo alla ricerca del piacere, niente si apprende, non c'è una ricerca del sé o un'elevazione personale. È un errare che porta ad imbattersi solamente in avventure criminali, incestuose, in uno schema perenne e circolare, il quale non conduce mai allo svelamento di un fine educativo, ma solo ad una continua presa di coscienza sul male, sulla

⁶ Barthes R., *La censura e la critica in Sade, Fourier, Loyola*, cit. pp. 21-42.

crudeltà umana priva di limiti (come ad esempio i viaggi di Justine e Juliette che ne sono l'emblema assoluto). Le uniche sessioni didattiche sono rappresentate invece dai corsi libertini, dall'apprendistato da parte di giovani incoscienti, del modo per affinare il proprio piacere e il proprio gusto perverso, sia esso sessuale che criminale. Il viaggio sadiano non porta a nessun esito “positivo”, ma si ripercuote continuamente nel presente, nell'atto e nella costruzione orgiastica perenne, un'eterna ripetizione del piacere; «tutto viene immediatamente portato al vertice del sapere, del potere, del godere; il tempo non compone né scompone, ripete, riconduce, ricomincia, non c'è altra scansione se non quella che alterna la formazione e la spesa di sperma»⁷. Il disagio che Sade ha apportato nella storia della letteratura, oltre a quello generato dall'aver smosso le acque torbide e stagnanti della perversione, dei tabù socio-sessuali o della celebrazione del delitto, è stato di aver creato un nuovo linguaggio, e di averlo fatto nell'intento di convincere il lettore, attraverso le sue opere che cercano prima di tutto «l'approbation de notre jugement que la complicité de nos sens»⁸. È anche per questo che la censura fece di tutto, partendo dal “proibito”, per impedirgli la sua entrata nel mondo romanzesco.

Per centocinquant'anni dalla sua morte il Marchese viene calunniato, additato, celato: prima Restif, poi Mirabeau, Dulaure... vengono inventati aneddoti spaventosi, leggende macabre e raccapriccianti. Ben presto l'episodio

⁷ Barthes R., *Sade, Fourier e Loyola*, cit., p. 137.

⁸ Paz O., *Un au-delà érotique*, cit., p. 79.

della flagellazione di Arcueil e quello dei confetti alla cantaridina di Marsiglia divengono gli episodi simbolo del Marchese scellerato, evocando nel grande pubblico l'immagine di un Sade «demente, erotomane, squartatore di donne vive»⁹. Quando ancora egli era in vita uscì un articolo sul giornale «l'Amis des Lois», datato 29 agosto 1799 in cui Sade veniva certamente dato per morto in questi termini: «Basta il nome di quest'infame scrittore perché si avverta un odore cadaverico che uccide la virtù e ispira orrore: è lui che ha scritto *Justine ou les Malheurs de la vertu*. Il cuore più depravato, lo spirito giunto all'infima degradazione, la fantasia più bizzarramente oscena non riescono a immaginare nulla di altrettanto oltraggioso per la ragione, il pudore, l'umanità [...]»¹⁰. La critica non riservò mai delicatezze a Sade, soprattutto negli anni che lo videro in vita, e quelli subito posteriori lo catalogarono come un pazzo scellerato. Anche il poeta Ugo Foscolo ne lascia un'indignata descrizione, dopo che ebbe modo d'imbattersi in *Justine*:

Ho lasciato a lacuna il titolo e il nome dell'autore d'un romanzo, di cui le scintille covarono per settant'anni sotto la corruzione europea, e furono seminate appunto dalle croniche laide della Reggenza del Duca d'Orléans. Poi quel fuoco fu imprudentemente attizzato dal Lovelace di Richardson. Poscia un cortigiano del Duca d'Orléans-Égalité, coi nuovi Lovelace maschio e femmina *des liaisons dangereuses*, approssimò insidiosissimo mantici al fuoco. E intanto i costumi della nobiltà francese, e i sistemi della *Natura e della morale universale* de' Metafisici o perfidi o malavveduti aggiungevano legna alla fiamma imminente – finché scoppiò irresistibile fra i torrenti di sangue della ghigliottina, che, non che spegnere, irritavano quell'incendio: - ed è tale che anche gli uomini oscenamente feroci lo guardano attoniti di ribrezzo; - e nessuno può leggere poche pagine e non raccapricciare dall'obbrobrio che anche per quel libro otterrà il nostro secolo – perché Tiberio, Caligola e gli altri

⁹ Lely G., *Sade profeta dell'erotismo*, cit., p. 56.

¹⁰ Paulthier in «L'ami des Lois», in Lely G., *ibidem*, p. 301.

mostri, i quali dalle vittime umane raccoglievano vigore alle loro libidini, sembrano timide vergini¹¹.

La data del 1834 diviene una data simbolo per la ricezione del Marchese poiché per la prima volta appare sul vocabolario il termine *sadisme*. Dal *Dictionnaire universel* di Boiste:

Sadisme: s. m. Aberration épouvantable de la débauche; système monstrueux et antisocial qui révolte la nature (de Sade, nome propre). Peu usité¹².

E nella terza edizione del *Dictionnaire général* del 1836, Napoléon Landais riprenderà questa definizione abolendo il termine «peu usité». L'aggettivo si diffonde inseguito separato da “de Sade”, e Larousse definisce il vocabolo come «lubricité accompagnée de cruauté»; inizia ad essere inteso in un più ampio senso filosofico fino a quando non si arriva addirittura a parlare di “sistema”, nel 1837: «système de guerre secrète et de rébellion permanente contre l'ordre des choses établi dans le monde social»¹³. Ma si può davvero enunciare che in questi anni si leggesse Sade, che lo si conoscesse davvero? Egli stava già influenzando la letteratura a venire? Probabilmente il rumore che veniva fatto sul suo nome a cavallo di questi anni non significava affatto che egli venisse realmente letto e, tanto meno, che ci fosse in atto una reale riflessione sul sadismo. Sotto l'Impero, nonostante la censura, si diffuse clandestinamente l'opera di *Justine*; sotto la Restaurazione il libro invece

11 Foscolo U., Lettere scritte dall'Inghilterra, «Gazzettino del bel mondo», 1817, (a cura di) E. Sanguinetti, Mursia, Milano, 1978, pp.99-101.

12 Duchet C., *op.cit.*, p.222.

13 *Ibidem*.

divenne molto più raro e molto costose le poche copie che circolavano (soprattutto in Belgio e in Francia); oltre a *Justine* solo la *Philosophie dans le boudoir* era vagamente conosciuta, e ne resta la testimonianza di un'edizione apparsa a Londra nel 1848. Nel 1825 appaiono invece sulla lista dei libri da ritirare dal commercio *Aline et Valcour* e *Les Crimes de l'amour*; ma il divieto non diede grandi risultati. Sade era dunque conosciuto solamente come l'autore di *Justine*; tutto il resto era leggenda, persino l'opera stessa. È importante rilevare come all'epoca era probabilmente difficile una profonda e oggettiva conoscenza del Marchese, sia a causa di un'inesistente patologia sessuale, sia per ragioni di mentalità e di circostanze culturali. Questo fenomeno anomalo, che era nato e si era sviluppato al limite della devianza, non poteva essere accolto e compreso nella società dell'Impero e della Restaurazione. Paradossalmente, nonostante la sua anteriorità storica, i tempi non erano ancora maturi per accettarlo. Seguendo il pensiero di Duchet, è inoltre importante sottolineare come all'inizio della Restaurazione il Marchese si portasse dietro un bagaglio storico troppo legato agli avvenimenti della Rivoluzione: «Libertin d'Ancien Régime, mais prisonnier de la Bastille, révolutionnaire mais suspect, victime de l'arbitraire napoléonien, mais auteur d'infâmes romans, toute la légende de Sade se nourrit de ces contradictions»¹⁴. Sade era un enigma indecifrabile, a volte dipinto come folle, a volte come sanguinario e spesso appellato a criminale, perché era l'unico modo “razionale” per poter giustificare storicamente il suo delirio che veniva così

14 Duchet C., *op.cit.*, p. 228.

motivato come lo straripamento di un libertino corrotto dalla «débauche aristocratique ou [de] la perversion des lumières». Non solo, ma egli veniva considerato causa prima dei sanguinari atti rivoluzionari, come fuoco che aveva eccitato le menti:

De plus un Sade criminel pouvait être chargé d'une part de responsabilité dans les crimes révolutionnaires. Associé aux hommes de sang, il était l'image du système terroriste: «Danton le lisait pour s'exciter», écrivait Restif, et Charles de Villers, en 1797, se fait l'écho d'une légende déjà répandue en évoquant Robespierre et Marat allant de l'échafaud à la lecture de Sade¹⁵.

Fu così che inseguito diventerà anche simbolo libertario e di rivolta.

La testimonianza più aspra che sia giunta sino a noi, emblema di questa violenta critica ottocentesca, è quella di Jules Janin che nel 1834 pubblica sulla «Revue de Paris» *Le marquis de Sade*, compendio delle opinioni contemporanee sull'uomo Sade e sulla sua opera. Il suo articolo non è né una biografia, né un saggio critico, ma la narrazione moraleggiante di un giovane che diventa folle leggendo l'autore maledetto:

Non vi sono che cadaveri insanguinati, bimbi strappati dalle braccia delle madri, giovani donne sgozzate al termine di un'orgia, coppe colme di sangue e di vino, torture inaudite. S'accendono caldaie, si drizzano cavalletti, si spaccano crani, si spogliano gli uomini della loro pelle fumante, si piange, si spergiura, si bestemmia, si strappa il cuore dal petto, e questo a ogni pagina, a ogni riga, sempre. Oh! Che instancabile scellerato! Nel suo primo libro ci mostra una povera fanciulla ridotta agli estremi, sperduta, umiliata, oppressa, condotta da mostri di sotterraneo in sotterraneo, di cimitero in cimitero, battuta, spezzata, divorata a morte, piegata, schiacciata... Quando l'autore ha esaurito tutti i crimini, quando non ne può più d'incesti e mostruosità, quando è là, ansimante sui cadaveri che ha pugnalati e violentati, quando non v'è più una chiesa che non abbia profanata, non un bimbo che non abbia immolato alla

15 Duchet C., *Ibid.* p.228.

propria rabbia, non un pensiero morale sul quale egli non abbia gettato le immondezze del suo pensiero e della sua parola, quest'uomo infine si ferma, si contempla e si sorride, non si fa affatto paura¹⁶.

Questa descrizione ci mostrerebbe perfettamente la reazione di quel pubblico pudico e benpensante rispetto all'effetto prodotto da Sade. Se non fosse che Mario Praz¹⁷ abbia messo in dubbio il vero fine di quest'articolo, volendo in realtà scatenare un risveglio su quel fenomeno Sade che era latente. La sua lettura impressionò anche fin troppo i lettori del Romanticismo forse anche perché questa gente, continua a teorizzare Praz, era solita tramutare in vita vissuta le fantasie morbose prendendole così tanto sul serio. Forse era per questo che Janin aveva adoperato un tono così aspro?

Accettate queste pagine come se ne accettano si storia naturale, la monografia di uno scorpione o di un rospo [...]. Ma da dove incominciare e dove finire? Come farla quest'analisi di sangue e di fango? Come mostrare tutti questi assassini? Dove ci troviamo? [...] Come è già una orribile punizione, per il disgraziato che insudicia i propri occhi e il proprio cuore con questa orrenda lettura, vedersi perseguitato da questi tristi fantasmi, e assistere, timido, immobile e muto, a queste lugubri scene, senza potersi vendicare se non strappando il volume e dandolo alle fiamme! Datemi retta, ignoti lettori, non toccate questi libri, uccidereste il sonno con le vostre mani, il dolce sonno, questa morte quotidiana della vita, come dice Macbeth¹⁸.

Vincenzo Barba¹⁹ riassume così i due punti salienti del lungo e intero articolo di Janin:

1) Sade non è un pazzo ma «un uomo intelligente» che, con le sue orride

16 Janin J., *Le marquis de Sade*, cit., pp. 321-322, trad. it. di E. D'Ambrosio, in Barba V., *Interpretazioni di Sade*, cit., p. 65.

17 Praz M., *All'insegna de Divin Marchese*, cit., pp. 122-123.

18 Janin J., *Le marquis de Sade*, cit., trad. it. E. D'Ambrosio, pp. 334 e segg., in Barba V., *op.cit.*, pp. 64-66.

19 Barba V., cit., p. 63.

fantasie, rende folle chi lo legge;

- 2) Sade, a differenza degli altri scrittori del Settecento, i quali hanno cosparso di oscenità i loro libri al solo scopo di far trascorrere qualche ora piacevole ai libertini di ogni età, ha elaborato «un codice completo di sozzure e di vizi», il che ne fa un *être à part* rispetto alla letteratura pornografica e amena del suo tempo.

È certo, comunque, che grazie all'ostilità di Janin, si creò il fenomeno opposto al suo intento, e l'interesse per Sade si diffuse ancora di più, rendendo attraente questo fenomeno rivoltante.

Lo stesso Apollinaire preoccupato sul rigore e sulla giustizia, cita l'asprezza critica di Jules Janin, e difende il Marchese negando la sua pazzia o il suo essere un maniaco, denunciando la critica falsificatrice che lo aveva calunniato e ricordando invece come, durante il Terrore, egli avesse dato modo di dimostrare la sua umanità. Probabilmente l'errata (o approssimata) lettura delle sue opere aveva falsato la prima ricezione, e per questo motivo certe sue azioni furono ingrandite e snaturate. A questo proposito anche il poeta di *Calligrammes* riporta una riflessione sull'ostilità di Jules Janin: «[il] représente le marquis de Sade se faisant apporter à Bicêtre des roses qu'il trempait dans la bourbe puante d'un ruisseau [...] apparaissent comme autant de légendes, ayant peut-être un fond de réalité, mais transformées à plaisir par l'imagination de ceux qui, ayant lu *Justine* sans en comprendre ni le sens ni la portée, ne pouvaient imaginer son auteur autrement que comme fou plein de manies criminelles et dégoûtantes»²⁰. E così Laurence Campa spiega questa modalità di difesa apollinairiana che va a sovrapporre una simpatia personale con

²⁰ Apollinaire G., *L'œuvre du marquis de Sade*, cit., p.252.

l'operazione critica:

Refusant le jugement moral sur l'œuvre d'art, à plus forte raison sur celle de Sade, Apollinaire affirme aussi la dissociation de l'art et de la morale. De fait, contrairement à la plupart des commentateurs de Sade, il ne prend pas de précautions oratoires pour parler de son sulfureux sujet. Il ne revendique pas une objectivité «scientifique», mais il réclame un exercice juste et lucide du sens critique²¹.

Apollinaire fa riferimento anche ad altri esempi della ricezione a lui precedente e annovera tra i suoi critici Anatole France come colui che sdegnò l'opera di Sade sostenendo che «il n'est pas nécessaire de traiter un texte du Marquis de Sade comme un texte de Pascal»; ed anche Émile Chev  che nel 1882, in *Virilit s*, si fa trasportare da uno dei primi elogi del Marchese:

Marquis, ton livre est fort, et nul dans l'avenir
Ne plongera jamais aussi bas dans l'infâme,
Nul ne pourra jamais après toi réunir
En un pareil bouquet, tous les poisons de l' me...

...Au moins, toi tu fis grand dans ton obscénité!
Viol et parricide, inceste et brigandage
Ruissellent de ta plume, et notre humanit 
Sent rigir en ses flancs ta muse anthropophage...²²

È la generazione romantica che riprende il discorso su Sade avvicinandosi timidamente e clandestinamente alle sue letture, e subendone il fascino: Lamartine, Stendhal, Victor Hugo, T ophile Gautier, Eugène Sue e de Musset lo testimoniano, in vario modo. Questa diffusione di un interesse sadico in letteratura, ci viene confermata, con disgustosa attenzione, da un testo di Viel-

21 Campa L., *Apollinaire et Sade*, cit., p. 395.

22 Chev   ., *Virilit *, in Apollinaire G., *L'œuvre du Marquis de Sade*, cit., p. 203.

Castel (vecchio amico di Musset) che mostra come quella moda letteraria portasse ad un tale orrore:

On ne sait pas assez tout le mal produit par les œuvres monstrueuses du marquis de Sade (*Justine* et *Juliette*). Je ne parle pas seulement des tristes résultats produits par la lecture de ces ignobles romans, mais de l'influence qu'ils ont eue sur toute la littérature du XIX^e siècle. Hugo, dans *Notre-Dame de Paris*, Jules Janin, dans *L'Ane mort*, Théophile Gautier, dans *Mlle de Maupin*, Mme Sand, E. Sue, de Musset, etc., etc., Dumas, dans son théâtre, tous sont parents de Sade, tous pillent un morceau de sa débauche dans leurs productions²³.

Balzac aveva annotato nei suoi appunti delle indicazioni su alcune sue letture tra le quali comparivano *Aline et Valcour* e *Les crimes de l'amour*, in occasione di raccogliere qualche racconto passionale per i *Contes bruns*, utilizzati inseguito per *La Muse du département*. Altre tracce di Sade in Balzac le ritroviamo all'occasione della stesura de *La Fille aux yeux d'or*, del 1834, trattando l'idea che la dissolutezza conduca al crimine e possa costituire un'attitudine innaturale di sfida alla creazione, non può non riferirsi a Sade nella sua allusione su come i vizi distruggano la società:

On nous parle de l'immoralité des *Liaisons dangereuses* et de je ne sais quel autre livre qui a un nom de femme de chambre, mais il existe un livre horrible, sale, épouvantable, corrupteur, qu'on ne fermera jamais, le grand livre du monde...²⁴

Flaubert avverte la sua presenza nel mondo del realismo e scrive nel 1840 a Ernest Chevalier: «Lisez le Marquis de Sade; lisez-le jusqu'à la dernière page

23 *Mémoires du comte Horace de Viel-Castel*, I, p.107, 29 mars 1851, cit. in Duchet C., *op.cit.*, pp. 219-220.

24 *Ibid.*, p. 233.

du dernier volume; cela complétera votre éducation morale»²⁵. Éric Marty²⁶ analizzando la passione clandestina di Flaubert riporta la testimonianza di Goncourt a proposito delle sue letture sul Marchese: «Flaubert, une intelligence hantée par M. de Sade, auquel il revient toujours, comme à un mystère qui l'affriole. Friand de la turpitude au fond, la cherchant, heureux de voir un vidangeur manger de la merde et s'écriant, toujours à propos de Sade: "C'est la bêtise la plus amusante que j'aie rencontrée!"»²⁷. Nel *Journal* di Stendhal invece il nome di Sade è veramente raro, nonostante « [il] partage avec Sade une conception machiavélique de l'histoire et de la politique, il joue avec les catégories sadiennes de l'énergie et de l'apathie, autour de la mort, de la figure du condamné à mort, de la Terreur»²⁸, si autorizzerà comunque a scrivere:

De Sade ne peint qu'un seul sentiment: "le regret du rang perdu, non les peintures des caractères. Style plus franc, plus homme sans morale que celui de M. de Balzac, mais rien de doux, de tendre, d'humain"²⁹.

In questa sede però non sarà affrontato il delicato rapporto che Stendhal ebbe con Sade, perché molto ricco e meritevole di un capitolo a sé stante, ma sarà comunque tenuto presente il confronto ricorrente che egli ne farà nell'universo della sua visione e della sua opera. Merita invece ancora attenzione l'interesse

25 Cit. in Duchet C., cit., pp. 222-3.

26 Marty É., *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux?*, Éditions du Seuil, Paris, 2011.

27 Goncourt E. et J. de, *Journal*, «Bouquins», t. I, (1858), Robert Laffont, 1989, p.417.

28 Marty É., *op.cit.*, p.8.

29 Il 13 marzo 1835, in *Œuvres intimes*, t. II, (ed.) Vittorio de Litto, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1982, p.240.

riscontrabile in Lamartine. Nel 1837 egli redige la seconda revisione de *La Chute d'un ange*, opera ispirata a *Juliette*, (così come teorizza Jean Gaudon) e ricca di altri riferimenti al Marchese, testimonianza di un pieno dominio della sua lettura. Nell'opera egli descrive il *palais des Vices* (palazzo dei giganti) che rappresenta una specularità con il castello dell'orco Minski: l'architettura, gli affreschi e persino i mobili sono viventi, perché costituiti dai corpi di donne e bambini. I giganti sono dei personaggi sadici nel vero senso del termine che associano la voluttà alla crudeltà: «tant la perversité des coupables désirs / peut changer la douleur en féroce plaisir»³⁰.

È così che Sade viene “volgarizzato”, inizia ad essere accettato attraverso una lenta distillazione, per renderlo più accettabile. Jean Paulhan è il primo a definirlo come l'ispiratore segreto dei romantici, ma non solo, nella sua prefazione a *Les Infortunes de la Vertu*, del 1946, egli vorrà addirittura scoprire una certa origine della letteratura moderna, proprio nel sadismo:

Je me demande, quand je vois tant d'écrivains, de nos jours, si consciemment appliqués à refuser l'artifice et le jeu littéraire au profit d'un événement indicible dont on ne nous laisse pas ignorer qu'il est à la fois érotique et effrayant, soucieux de prendre en toute circonstance le contrepied de la Création, et tout occupés à rechercher le sublime dans l'infâme, le grand dans le subversif, exigeant d'ailleurs que tout œuvre engage et compromette à jamais son auteur suivant une sorte d'efficacité... je me demande s'il ne faudrait pas reconnaître, dans une aussi extrême terreur, moins une invention qu'un souvenir, moins un idéal qu'une mémoire et bref si notre littérature moderne, dans la part qui nous semble la plus vivante - la plus agressive en tous cas - ne se trouve pas tout entière tournée vers le passé, et très précisément déterminée par Sade³¹.

30 Cit. in Duchet C., *op.cit.*, p. 234.

31 Paulhan J., *Le Marquis de Sade et sa complice*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1987 p. 13.

Parallelamente al mito dello scrittore demoniaco, si andò delineando per tutta la seconda metà dell'Ottocento, una nuova corrente di pensiero che lo erigeva come apostolo della «Rivoluzione e della Libertà», o come il «Prometeo repubblicano e un po' satanico»³²: si stava profilando pian piano un nuovo mito positivo. Questo nuovo ideale era portato avanti da scrittori romantici e decadenti, ma andava a toccare sostanzialmente la loro produzione privata. Lo leggono inoltre Chateaubriand, Taine, Mirbeau, Huysmans e Rimbaud che ne reclama le opere alla British Library di Londra durante uno dei suoi soggiorni nella capitale inglese nel 1873; e anche Baudelaire per il quale, come Sade, il delitto è lo stato normale di natura, la virtù è l'artificiale reazione della ragione umana e gli argomenti macabri e osceni sono un bisogno innato. Egli scriveva nelle sue note su *Les Liaisons dangereuses* in *Mon cœur mis à nu*: «George Sand inférieur à de Sade»³³. Egli vedeva la sovversione di Sade come arma di guerra contro tutti i progressismi, mentre per lui Sand era «la belle âme» di sinistra. E ancora nei suoi *Projets et notes diverses*: «Il faut toujours en revenir à de Sade, c'est-à-dire à l'*Homme Naturel*, pour expliquer le mal»³⁴. E anche Sainte-Beuve che sulla «Revue des Deux Mondes» (1843) in un articolo intitolato *Quelques vérités sur la situation en littérature*, ancor prima di Paulhan, parlava di un'influenza sotterranea di Sade sugli scrittori dell'Ottocento, accostando nello stesso articolo de Sade a Byron (domandando

32 Cfr. Goulemot J.-M., «*Divin Marquis*» ou objet d'études?, in «Revue des sciences humaines», fasc.124, ott.-dic. 1966, p. 416.

33 Baudelaire C., *Écrits sur la littérature*, (1865-67), Le livre de Poche, Paris, 2005, p. 543.

34 Baudelaire C., *Projets et notes diverses* in Lynch L., *Apollinaire éditeur et critique de Sade*, in «Que Vlo-ve?», Série 2, N° 24, octobre-décembre 1987, pp. 16-20.

perdono per l'accostamento), come i due più grandi ispiratori dei tempi moderni «l'un affiché et visible, l'autre clandestin, - pas trop clandestin». Tesi portata avanti da Praz nel suo *La carne, la morte e il diavolo*, ma decisamente smentita da Claude Duchet, secondo il quale «l'influenza letteraria di Sade è quasi nulla [nell'Ottocento], [...] tutt'al più si potrebbe parlare di un sadismo diffuso, di origine multipla, al quale il nome di Sade, e le polemiche che esso suscita, fanno prendere coscienza di sé». E infine è celebrato da Verlaine³⁵ che nel suo poema «*A Gabriel Vicaire*» osserva:

Je suis un sensuel, vous en êtes un autre:
Mais vous gentil, rieur, un Gaulois et demi,
Moi l'ombre du Marquis de Sade et ce, parmi
Parfois des airs naïfs et faux de bon apôtre.

È in questo modo che si presenta la situazione della critica letteraria su Sade alla vigilia dell'avvento di Apollinaire e alle porte del Surrealismo. Il Novecento si apre, dopo un latente interesse romantico, dimenticando Sade alle sue spalle, avendo gettato nell'oblio quasi tutta la sua opera e i suoi manoscritti, avendo fatto della sua vita una leggenda più chimerica che documentata, e rimuovendo ogni traccia del suo pensiero, al quale ancora nessuno si era realmente accostato. Apollinaire fu il primo a non abbassare lo sguardo di fronte all'imponente ombra del Marchese che finalmente era pronto per avanzare verso un'epoca che lo avrebbe accolto e gli avrebbe donato giustizia.

35 Barba V., *op. cit.*, p. 69.

Capitolo II

La purificazione del Marchese

2.1 Guillaume Apollinaire profeta di una nuova ricezione

À la mémoire de Guillaume Apollinaire qui, dès la première décennie de ce siècle, plaça l'œuvre de Sade parmi les monuments de la pensée humaine.

(Maurice Heine, dedica della sua edizione a *Les infortunes de la vertu*)

La ricerca che Apollinaire ha condotto sul Divin Marchese non nasce certamente con la pretesa di celebrare l'inizio di uno studio su un autore lungamente discusso e tormentato. Il contributo innovativo riguarda piuttosto il lavoro in senso *positivo* portato avanti dal poeta del *Pont Mirabeau*. La sua fama di erudito e di *brocanteur* lo accompagnò nella perlustrazione dei recessi segreti di quelle biblioteche “di seconda fila”, il cosiddetto *enfer*, dove i libri macchiati d'immoralità sono proibiti ai lettori comuni. Oltre alla passione che Apollinaire aveva maturato per la critica artistica che gravava intorno alla cerchia dei pittori attivi a Parigi, i cosiddetti *Montparnos*, egli sentì il richiamo per un altro grande interesse rappresentato dalla letteratura erotica e dalle opere celate e difficili da rinvenire. Fu questa sua inclinazione a sospingerlo in direzione di un nuovo tipo di critica: quella letteraria.

Inserire lo spirito nuovo di Apollinaire in un contesto d'avanguardia che ha permesso una svolta artistica e letteraria rivoluzionaria è sicuramente la definizione comune che lo licenzia brevemente. Accogliendo la teoria di

Laurence Campa³⁶, invece, sarebbe meglio designare Apollinaire nelle coordinate di uno spirito iscritto nella continuità la quale, senza una vera dimensione sociale e senza rivendicazioni sovversive, ha permesso una tale rinascita. È vero anche che ci si riferisce a un'epoca in cui alcuni poeti avevano attinto dall'ultimo fuoco del simbolismo, altri intendevano far rinascere il classicismo o altri ancora volevano distruggere tutto quello che esisteva, quindi l'attitudine di Apollinaire fu forse la più sovversiva: «l'esprit nouveau d'Apollinaire, cette version amplifiée du modernisme, fit sa première apparition en France et jamais pays n'en ressentit une aussi grande nécessité»³⁷. Così apparve, per la prima volta nel 1911, l'espressione *esprit nouveau*³⁸, utilizzata sempre più dal poeta per designare il punto d'arrivo della sua ricerca e della sua generazione: «quel momento di fusione di tutte le arti che darà origine a un'arte nuova, quella del futuro, che definisce *sur-réalisme*³⁹», intesa come estensione della conoscenza che supera e circoscrive contemporaneamente il realismo e il simbolismo. La nuova concezione dell'arte che viene a definirsi non pretende perciò una rottura con il passato, ma vi si àncora rivendicando sia lo spirito critico della tradizione classica sia la curiosità e l'idea di progresso di quella romantica. Questo spirito nuovo aveva posto le sue basi tra esplorazione e verità: momenti cruciali di una certa

36 Campa L., *L'esthétique d'Apollinaire*, SEDES, Paris, 1996.

37 Shattuk R., *Les primitifs de l'avant-garde*, in G.-A. Bertozzi, P.-A. Jannini, *Le correnti d'avanguardia: letteratura francese*, tomo I, Lucarini, Roma, 1984, p. 45.

38 «S'il y a un esprit nouveau, qu'il se traduise autrement que par ces imitations du romantisme et du naturalisme par quoi se manifestent les incertitudes actuelles des imaginations» Apollinaire G., in *L'armée de la ville*, pièce de J. Romain, «NRF», *Œuvres en prose complètes*, t. II, «Bibliothèque de la Pléiade», Éditions Gallimard, Paris, 1991, pp. 962-923.

39 Bertozzi G.-A., Jannini P.-A., *op. cit.*, p. 49.

curiosità letteraria che probabilmente lo indussero, insieme a quel suo gusto peculiare, ad accostarsi agli scrittori erotici dimenticati. *L'Esprit nouveau*, carico di un certo dinamismo creatore di originalità, si espresse in Apollinaire con la pubblicazione nel 1913 dell'opuscolo *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*, nel quale insistette sulla capacità che ha l'immaginazione di ricreare la realtà. Fu su queste coordinate che si sviluppò la sua critica artistica e letteraria, contraddistinta da una certa inclinazione scientifica.

Il suo approccio critico era caratterizzato, come sostiene Macchia, da «un'innocenza nell'erudizione»⁴⁰, un'attrazione verso la vita, verso l'amore fisico e per l'esaltazione della libertà. E fu proprio questa *libertà* che egli volle mettere in risalto intorno all'opera del Marchese, libertà rappresentativa del suo spirito, che ha mostrato al pubblico con intuizione profetica. Inutile dunque costringere Apollinaire nella stridente definizione di *critico*, ma sarebbe piuttosto sensato parlare di una critica appartenente a un'operazione collettiva che convenne, per definizione, al Surrealismo e alla quale parteciparono poeti, pittori e uomini di cultura. Jannini inserisce Apollinaire all'interno di coordinate critiche che lo delineano entro una naturale disposizione all'ambiguità e in una continua disponibilità che gli permette sia di farsi spazio come critico capace di «volgere lo sguardo in ogni direzione senza mai rinunciare alla propria libertà»⁴¹ (questo su un piano “umano” e su un piano letterario e artistico) sia di avere accesso alla chiave per seguire i suoi

40 Macchia G., *Introduzione* a Apollinaire G., *I diavoli in amore*, prefazione e note di Michel Décaudin; Sugar, Milano, 1966, p.V.

41 Jannini P. A., *Apollinaire critico: dalla Grande France alle Marges*, Bulzoni, Roma, 1970, p. 7.

giudizi senza cadere nell'univocità di schemi che lo priverebbero in parte della sua complessa personalità. Egli non può essere considerato in questo senso un puro erudito o un critico di mestiere ma, entro disponibilità e ambiguità, si erige esclusivamente a figura di poeta. Infatti Jannini sostiene che:

La critica apollinairiana si svolge in questo clima [...] tenendo presente che Apollinaire era un poeta ed un uomo di cultura [...] non erudito: ciò per allontanare un equivoco che ha dato origine a giudizi falsati da un'errata impostazione dei termini del discorso. Apollinaire non fu e non volle essere un erudito: perciò è inutile rimproverargli – come s'è fatto – inesattezze, imprecisioni, divertimenti nei quali s'è compiaciuto⁴².

L'opera di Apollinaire ha così portato a far riemergere inconsciamente e con un impatto straordinario una critica e un apprezzamento positivo su Sade, svelandosi rivelatore di un Marchese *divino* come icona di un nuovo eros approvato all'unanimità e incorporato nelle carni e nei nuovi spiriti, che furono pronti ad accoglierlo non solo con entusiasmo, ma in tutte le forme d'idolatria, in una sorta di moderna mitologia sadiana. Ciò avvenne in un contesto storico che si stava riappropriando di un'innovativa concezione dell'eros portato a stendardo come voce di una nuova libertà, come lacerazione profonda all'interno di una società che stava percettibilmente cambiando. Così la data del 1909 rappresenta il momento in cui Apollinaire rivelò in modo profetico la sua futura importanza: «cet homme qui parut ne compter pour rien durant tout le dix-neuvième siècle pourrait bien dominer le vingtième»⁴³, affermazione

42 Jannini P. A., *Ibidem.*, pp. 8-9.

43 Apollinaire G., *Les diables amoureux*, cit., Paris, 1964 p. 205.

che all'epoca sembrò, come rivela Cerruti⁴⁴, un paradosso o una previsione azzardata. André Breton amò definirlo «un voyant considérable»⁴⁵ ponendo l'accento su questo dono di “chiaroveggenza” che lo distinse in un momento storico e letterario che anelava ad una svolta imminente: « [...] il était presque seul à avoir dans des domaines spéciaux (les mythes, tout ce qui ressortit à la grande curiosité, aussi bien que tout ce qui gît dans l'enfer des bibliothèques) et ne s'en montrant pas moins tout ouvert sur l'avenir»⁴⁶. In che modo egli si mostrò pragmaticamente innovatore presso i surrealisti? Primariamente rese comprensibili tutte quelle parti dell'opera di Sade da sempre ritenute illeggibili, operazione ritenuta possibile grazie all'immenso lavoro di ricerca che operò presso la Biblioteca Nazionale di Francia dove scoprì numerose opere sconosciute; infine intraprese un'esegesi seria di quest'opera donandole il riconoscimento storico che meritava: punti essenziali per comprendere il tracciato che fu iniziatore della divinizzazione. La base bibliografica che permise ad Apollinaire l'inizio di tale percorso fu rappresentata in modo determinante dall'opera del Dottor Eugène Dühren, *Der Marquis de Sade und seine Zeit*, pubblicata nel 1900 e tradotta in francese nel 1901⁴⁷. Quest'opera, che s'inseriva nella tradizione medico-psichiatrica sviluppatasi nel XIX secolo, aveva colpito il poeta per essere una delle poche ricerche sul Marchese a proporre una separazione tra il mostro-Sade e la sua opera romanzesca.

44 Cerruti G., *Il Marchese di Sade. La sua recente fortuna e gli ultimi studi critici*, in «Studi francesi» n° 39, settembre-dicembre 1969, p. 420.

45 Breton A., *Un voyant considérable* in Cl. Debon, *Les critiques de notre temps et Apollinaire*, Éditions Garnier Frères, Paris, 1971, p. 18.

46 Breton A., *Un voyant considérable*, *ibid.*

47 Fauskevåg, S.E., *op. cit.*, p. 196 e segg.

Quest'ultima non veniva più considerata dal medico tedesco in funzione della sua biografia, poiché viene a cadere l'idea della sua debolezza mentale, di cui i suoi scritti fino ad allora ne venivano considerati il sintomo. Dühren elimina così qualunque connessione tra sadismo patologico e filosofico e il suo personaggio. Egli invece lo presenta come il frutto del suo secolo perché la sua opera è da considerare storicamente alla luce dei costumi dissoluti dell'aristocrazia, degli abusi dell'*ancien régime* e dei massacri operati dal Terrore; perciò egli considera il fenomeno Sade come imprescindibile dal contesto storico, giustificandolo su basi scientifiche e distinguendo la follia dalla significazione letteraria e storica dell'opera. È su queste basi che Apollinaire fonda la sua ricerca in senso positivo su un “nuovo” Sade, proclamando a voce alta: «il n'était point fou»⁴⁸. Nella concezione di Dühren, Sade è espresso da una posizione dialettica ben chiara: Sade-uomo del suo tempo (ovvero Sade-storico) in contrapposizione a Sade-individualità folle (o Sade-leggenda). Apollinaire elimina ogni riferimento alla follia, rendendolo più umano, mentre Dühren insiste proprio su questo: il suo incarnare al contempo la singolarità di un individuo particolare (folle) e l'universalità entro cui egli raccoglie la categoria umana e i suoi comportamenti sociali. Ispirandosi direttamente al metodo storico-critico e alla dialettica hegeliana, il medico tedesco è colui che aprirà la strada alla nuova concezione surrealista dell'amore e della sessualità, considerando la sessualità sadiana come una fenomenologia dell'amore, «qui exprime un progrès vers la conscience du plus

48 Apollinaire G., *L'œuvre du Marquis de Sade*, cit., p.229.

haut sens de l'amour et de son essence la plus profonde, la liberté»⁴⁹. Presso l'ideologia poetica surrealista, che corona la libertà come la più alta conoscenza in assoluto, si può riscontrare la congiunzione iniziata da Dühren in merito alla problematica epistemologica e alla struttura dialettica. Nel mezzo di questi rapporti incrociati risiede Apollinaire, il quale si ritrova a giocare un ruolo d'intermediario e di dialogo. Dallo studio di Dühren egli porta avanti, ampliandoli, tre punti che andrà poi a sviluppare e che rappresenteranno i caratteri fondamentali della ricezione surrealista a venire. Il primo punto si basa su quella che fu per Sade l'importanza, nella vita del soggetto, dell'istinto sessuale e di come esso sia inscindibile dai rapporti umani. Secondariamente vi è la necessità di collegare tutto questo discorso a quello che fu il pensiero sociologico e culturale sviluppatosi nel XVIII secolo, quello in cui visse il Marchese, dunque storicizzandolo. Infine, altro punto di svolta nella sua critica, è la sua unicità, ovvero riconoscergli di essere stato anticipatore ed innovatore rispetto a tanti altri pensatori, filosofi o sociologi, grazie all'acume del suo pensiero progressista. Si tratta dunque di tre nozioni fondamentali e nuove, che fecero di Sade quello che ancora doveva rivelarsi al mondo.

Inizialmente con *Les Maîtres de l'amour* Apollinaire ebbe solo l'etichetta di compilatore pornografico. In realtà egli andò oltre mostrandosi innovativo nel rifiutare ogni giudizio morale ed esibendo un'innata sensibilità di giudizio: «Apollinaire affirme aussi la dissociation de l'art et de la morale.

49 Fauskevåg, S.E., *op.cit.*, p. 171.

De fait, contrairement à la plupart des commentateurs de Sade, il ne prend pas de précautions oratoires pour parler de son sulfureux sujet. Il ne revendique pas une objectivité «scientifique», mais il réclame un exercice juste et lucide du sens critique»⁵⁰. Talora gli si attribuisce solo il merito modesto di aver preparato la prima antologia degli scritti di Sade e «quattro o cinque proposizioni essenziali espresse con vigore, quantunque indimostrate»⁵¹, oltre a «un certo numero di informazioni originali d'ordine biografico», espresse nella sua *Introduzione*. Eppure queste brevi asserzioni hanno avuto il merito di creare profeticamente una svolta nella ricezione sadiana, «e forse in questo risiede la loro *essenzialità* [...] ed è stato soprattutto sotto il segno del loro tono incondizionatamente apologetico che si è sviluppata «l'ammirazione idolatra» - mescolata, tuttavia, proprio come in Apollinaire, alla conoscenza intuitiva e profonda di Sade»⁵².

In collaborazione con due suoi amici, Fernand Fleuret e Louis Perceau, Apollinaire inizia a lavorare, nel 1908, per il catalogo de *l'enfer* della Biblioteca Nazionale di Parigi presso i fratelli Briffaut, giovani editori fondatori di una collana che ebbe un discreto successo: «Les Maîtres de l'Amour», a cui fu affiancata un'altra minore «Le Coffret du Bibliophile». Apollinaire raccolse tutte le introduzioni a ogni volume intitolando l'opera, in riferimento ad un Cazotte rimesso in circolazione da Nerval, *Les Diables amoureux*: sfilata di autori erotici, in cui spicca in prima fila l'Aretino ed altri

50 Campa L., *Apollinaire et Sade*, cit., p. 395.

51 Cfr Lely G., *OC*, cit. in Barba V., *Interpretazioni di Sade*, cit., p. 83.

52 Barba V., *op.cit.*, p. 83.

italiani, Casanova ed il Baffo. I testi che egli ci riporta non sono tutti inediti ma, il fatto che fossero sparsi incoerentemente in numerose biblioteche, in aggiunta alla loro rarità, li resero di difficile accesso. Il suo fine fu sia di riunire una raccolta di saggi critici su argomenti curiosi o poco noti, ma anche di recensire tutte le edizioni, a volte i manoscritti, per giungere infine a un'impresa che fosse al tempo stesso opera d'informazione e di consultazione. Estrasse quegli autori maledetti dell'inferno delle biblioteche, li riportò alla luce, prima che fu troppo tardi. Egli ha redatto le note, l'introduzione e la bibliografia del Marchese, proponendo per la prima volta l'opera di Sade al grande pubblico. Egli ebbe anche il merito di aver descritto e presentato il manoscritto di *Justine*, di aver esibito l'analisi de *L'Histoire de Juliette*, aver mostrato i suoi progetti letterari e le sue ambizioni teatrali, così come aver presentato documenti e lettere inedite, fino ad allora, alcune completamente sconosciute ed altre depositate negli archivi delle biblioteche.

È osservabile come l'introduzione alla sua opera sia caratterizzata da una certa ambiguità poiché essa è scissa tra una tendenza alla precisione scientifica della sua raccolta filologica e una certa inclinazione al suo gusto poetico, collimante con la tendenza erotica e l'eccentricità del suo eroe: elementi che rendono agli occhi di Apollinaire il “fenomeno Sade” come unico. L'impostazione del suo lavoro si basa principalmente su lunghe e numerose citazioni da lui riportate spesso in sostituzione ad analisi e commenti personali. Alcune citazioni si presentano come originali, altre sono

di seconda mano ma non vengono sottolineate come tali; in questo modo il commento personale dell'autore e la parafrasi dei testi originali vengono a sovrapporsi. Spesso è lo stesso Sade ad essere parafrasato, come ad esempio nella presentazione dei personaggi de *Les cent vingt journées de Sodome* in cui essi sono introdotti per mezzo della parafrasi del testo sadiano. Dunque egli opera una sorta di montaggio e collaggio, pratica usuale nell'ambito della critica della letteratura erotica che spesso si limita a rare informazioni e approssimazioni, esiliandosi da un'esattezza scientifica. Nonostante questo, il grande lavoro che Apollinaire ha esercitato sulle fonti non diminuisce l'originalità e la serietà del suo studio. I documenti apportati dal poeta e le informazioni bibliografiche su Sade non furono né selettivamente precise né criticamente troppo argomentate, ma fu soprattutto il *gesto* e il riconoscimento di questo *spirito il più libero che sia mai esistito* a rendere importante il suo lavoro. Macchia a proposito del metodo di ricerca di Apollinaire, scrive:

Egli che seppe essere, quando volle, un critico illuminante si spoglia, dinanzi a questa un po' tetra congrega, di ogni compiacenza stilistica e di ogni gusto intellettualistico. Sembra che a lui interessi offrire soltanto i risultati delle sue ricerche. Infilza citazioni l'una sull'altra, senza darci il tempo di fiatare; azzarda qualche attribuzione [...]; aborre da tutti quegli ingredienti che rendono piccante il piatto da servire⁵³.

Dunque Apollinaire ci propone testi del Marchese di scrupolosa scelta personale, dandoci l'immagine di un uomo meno sadico a vantaggio dei suoi discorsi politici e morali, senza soffermarsi sull'indagine ossessiva delle

53 Macchia G., *Introduzione* in *Il divino marchese*, cit., p. VI.

anomalie sessuali, distinguendo il “personaggio sadiano” da se stesso:

Ces ouvrages sont surtout instructifs par cela même qu'ils nous montrent tout ce qui dans la vie se trouve en étroite connexité avec l'instinct sexuel qui, comme l'a reconnu le marquis de Sade avec une perspicacité indéniable, influe sur la presque totalité des rapports humains d'une manière quelconque. Tout investigateur qui voudra déterminer l'importance sociologique de l'amour devra lire les ouvrages principaux du marquis de Sade. Non pas même au niveau de la faim, mais au-dessus, l'amour préside au mouvement de l'univers»⁵⁴.

Informa poi i suoi lettori sul fatto che la sua opera s'indirizzi soprattutto «au public averti et plus particulièrement aux gens de lettres, aux savants, aux historiens, en un mot à tous ceux qui sont préparés à lire des écrits qu'on ne voudrait pas voir entre toutes les mains, mais dont l'influence n'a pas été inféconde»⁵⁵. Ama in Sade il fatto che sia un infatuato della vita, rappresenta colui che ha cercato di apportare una nuova libertà nel campo delle cose dell'amore e dell'eros, anche se in corrispondenza alla devianza, cercando di scavalcare quei tabù tanto imperiosi. La nozione di libertà è, come asserito più volte, dominante in questa ricerca che Apollinaire testimonia riportando sovente estratti dalla corrispondenza del Marchese: «On trouvera peut-être nos idées un peu fortes, [...]; qu'est-ce que cela fait? N'avons-nous pas acquis le droit de tout dire?»⁵⁶, commentandola: «il semble que l'heure soit venue pour ces idées qui ont mûri dans l'atmosphère infâme des enfers de bibliothèques, et cet homme qui parut ne compter pour rien durant tout le XIX^e siècle pourrait

54 Apollinaire G., *L'œuvre du Marquis de Sade*, cit., p. 256.

55 *Catalogue de la bibliothèque de Guillaume Apollinaire*, t. II, in Campa L., *Apollinaire et Sade*, p. 392.

56 Sade D.A.F. de, in Apollinaire G., *L'œuvre du Marquis de Sade*, p. 17.

bien dominer le XX^e»⁵⁷. Inoltre pone in primo piano la libertà politica, filosofica e morale: «il aimait pardessus tout la liberté. Tout, ses actions, son système philosophique témoignent de son goût passionné pour la liberté dont il fut privé si longtemps [...]»⁵⁸. L'esegesi che Apollinaire pratica sulla sua opera non può dunque essere separata dalla problematica della libertà a cui è connessa e che è intrinseca al discorso su *l'esprit moderne*. Sade rappresenta «le nouveau, le bizarre, l'extraordinaire»⁵⁹, lasciando sempre l'idea di un senso di non-adattamento, di discordante. Sono questi i sintomi che fanno parte della modernità incarnata dall'*esprit moderne* in cui lo incornicia Apollinaire e che lo stesso Blanchot, anni dopo, riannuncia al colloquio tenuto su Sade, nel 1966 a Aix-en-Provence, mostrando come quella divinizzazione futura prenderà vita anche e soprattutto da questo senso di non-adattamento della sua singolarità al “fenomeno” generale. Così Fauskevåg riporta le parole di Blanchot:

Je ne doute pas /.../ de l'importance ni de la signification de la manifestation que vous préparez. J'émetts cependant le vœu qu'elle garde sa singularité, et que la manière même dont il sera parlé de lui ne nous permette pas de nous habituer à Sade⁶⁰.

Questo non-adattamento del fenomeno altro non è se non quell'eccentricità che muove la curiosità del “moderno”, quel movimento dinamico che si oppone alla fissità e staticità dell'opera classica, che scalza l'immobilità di una tradizione obsoleta e che Apollinaire aveva già sostenuto nel suo saggio sui

57 *L'œuvre du Marquis de Sade, Ibid.*

58 *Ibid.*, p. 15.

59 Fauskevåg, S.E., *op. cit.*, p.173.

60 Blanchot M., *Le marquis de Sade, Les actes du colloque Sade*, in Fauskevåg, S.E., *op. cit.*, p.175.

pittori cubisti. Sade entra a far parte di tutto questo movimento perché la sua *modernità* si oppone al *bello* normativo dell'estetica tradizionale. Allargando il concetto di *bello* a una materialità tale che viene ad includere l'incarnazione di un'esperienza vissuta, il bello può allora giungere paradossalmente alla degradazione fino a designare l'orribile. In questo modo il termine è giunto a rappresentare qualcosa di nuovo, generato dalla metamorfosi concettuale *moderna*: «le moderne est la manifestation d'une exploration existentielle de l'expérience vécue et surtout de l'amour physique»⁶¹. In Apollinaire è essenziale che il *moderno* non imiti la realtà, ma che la ricrei, ed è la letteratura stessa che ha il compito di produrre un nuovo livello di realtà, dando alle parole la possibilità di trasformare il mondo, ricreando la propria alterità: «une dimension ontologico-dynamique est conférée à l'expression poétique»⁶². La divinizzazione di Sade viene così a coincidere con il *bello*, il *vero* e il *nuovo*.

Oltre a quest'immenso lavoro, Apollinaire attribuisce al Marchese delle qualità letterarie donandogli prima di tutti un riconoscimento all'evocazione della sua scrittura, sottolineandone il valore letterario e l'apporto ideologico: «il est entendu chez de Sade que les sensations qui proviennent du langage des mots sont très puissantes»⁶³. È il primo forse a considerarlo uno scrittore quando, fin dall'inizio del secolo, gli veniva continuamente biasimata la sua mancanza di talento e il suo immoralismo. Per sottolineare questo aspetto,

61 Fauskevåg S.E., *op. cit.*, p. 177.

62 *Ibid.*, p.176.

63 Apollinaire G., *L'œuvre du Marquis de Sade*, cit. p. 27.

Apollinaire rivela un'insolita importanza alle opere di teatro sadiano, non solo perché quest'ultimo era quasi del tutto sconosciuto, ma perché ne vuole attestare l'aspetto letterario e meno pornografico, ammirandone l'audacia e la novità, qualità che ritiene essenziali presso l'artista *moderno*. Egli non si sofferma particolarmente sulla filosofia, probabilmente se ne sente estraneo ma dedica in compenso grande attenzione allo scrupoloso lavoro testimoniato dal suo epistolario, che riporta con grande attenzione.

Apollinaire critico e Apollinaire scrittore si sovrappongono l'uno sull'altro, si confondono, in un piano interpretativo e passionale che spesso coincide. Egli libera Sade dalla follia, la letteratura dalla morale e ne saluta il talento e l'uomo; allo stesso tempo egli è cauto ed è cosciente che il lavoro che è stato fatto sul Marchese è ancora embrionale; sono nuove e giovani le idee sull'*opus sadicum*, per questo motivo egli non vuole rifarsi completamente ai commenti e ai timidi contatti, sia dei contemporanei sia di autori o filosofi moderni. In questo modo Guillaume termina la sua introduzione, salutando uno degli uomini più stupefacenti che siano mai esistiti.

2.2 La divinizzazione: il Surrealismo

Au milieu de toute cette bruyante épopée impériale on voit en flamboyant cette tête foudroyée, cette vaste poitrine sillonnée d'éclairs, l'homme phallus, profil auguste et cynique, grimace de titan épouvantable et sublime; on sent circuler dans ces pages maudites comme un frisson d'infini, vibrer sur ces lèvres brûlées comme un souffle d'idéal orangeux. Approchez et vous entendrez palpiter dans cette charogne boueuse et sanglante des artères de l'âme universelle, des veines gonflées de sang divin. Ce cloaque est tout pétri d'azur; il y a dans ces latrines quelque chose de Dieu. Fermez l'oreille au cliquetis des baïonnettes, au jappement des canons; détournez l'œil de cette marée mouvante des batailles perdues ou gagnées; alors vous verrez se détacher sur cette ombre un fantôme immense, éclatant, inexprimable; vous verrez poindre au-dessus de toute une époque semée d'astres la figure énorme et sinistre du marquis de Sade.

(Swinburne A.)⁶⁴

In un clima storico in cui si stava elaborando un nuovo e completo sistema dell'individuo, quando ogni diritto divino sull'uomo veniva messo in discussione, nel tempo in cui il punto di vista sublime di Breton dominava tutto il primo ventennio del Novecento, si alzò un nuovo appello all'immaginazione, al desiderio, all'erotismo, alla passione: «the Marquis de Sade was therefore entirely the right person to invoke at this moment»⁶⁵, quando venne trasfigurato in feticcio culturale del XX secolo dall'idolatria surrealista. Ben presto la sua ricezione passò dai difensori dell'ordine e dai cavalieri benpensanti della pubblica moralità all'estremo opposto in cui i critici della società, provenienti soprattutto dagli esponenti di una cultura di sinistra, vollero estrapolare da quest'autore una testimonianza a favore delle loro ideologie. Molto spesso egli non fu realmente letto né probabilmente

64 Swinburne A., cit. in Bataille G., *La littérature et le mal*, Éditions Gallimard, Paris, 1957, p. 119.

65 Matthews J.H., *The right person for Surrealism in Yale french studies* n°35, 1965, p. 90.

compreso, ma talora bastò una lettura superficiale per venir assunto a rappresentanza di smodate convinzioni politiche e sociali. Ci fu chi lo utilizzò come verifica delle proprie tesi precostituite, chi vi volle ravvisare «un apostolo dell'universo concentrazionario nazista e stalinista, un filosofo dell'oppressione, un razionalista arrabbiato, un fautore, sia pur inconsapevole, della *ratio* formalizzata del dominio»⁶⁶. In definitiva la critica proliferò senza controllo, Sade fu tramutato. Egli divenne l'interlocutore perfetto per i surrealisti, un ribelle tra i ribelli, la guida ideale per soddisfare l'immagine del gruppo e renderlo unito e coeso, permettendo loro di esteriorizzare quei sentimenti d'iconoclastia e riducendo quell'inflessibile senso di alienazione che li lacerava. L'operazione dei surrealisti fu dunque partire dall'opposizione ideologica della loro entità per fare di Sade il loro profeta vivente e contemporaneo. Divinizzarlo significò situarlo in un campo di tensione tra letteratura e realtà storica, arrivando attraverso i suoi scritti a una conoscenza del mondo. Questa nuova visione si realizzò quando Sade mostrò all'umanità la possibilità di riconciliazione con i propri desideri, facendo crollare quelle barriere di pedante dominio sociale e di autocontrollo. Ciò a cui, tecnicamente, anch'essi aspiravano. Furono però i “secondi surrealisti” a fare del loro personaggio qualcosa che andava oltre; furono sostanzialmente i tre grandi apologeti di Sade, Bataille, Klossowski e Blanchot, i primi a spiegare la portata del suo pensiero innovativo, inventando gli strumenti letterari e teorici per reinserirlo nella cultura e nella filosofia del suo tempo. Questi ultimi gli

66 Barba V., *Interpretazioni di Sade, op.cit.*, p. 10.

conferirono una portata terrena, contrariamente ai “primi” surrealisti che, secondo Bataille, non solo lo avevano sublimato come un idealista rivoluzionario, ma si erano limitati ad accoglierne i valori bassi, inconsci, repressi. Questo nuovo Sade, resuscitato dalle ceneri già con Apollinaire, giunse con il “secondo Surrealismo” alla sua evoluzione completa.

Da ogni disciplina si scomodarono biografi, letterati e psichiatri per cercare di designare i tratti di quella figura, più mitologica che storica, per tentare di definirlo nella parafilia che porta il suo stesso nome. Uomo chimera, uomo cristallo nella scompostezza dei corpi e delle menti surrealiste, nelle bambole di Hans Bellmer, nei falli illuminati, totem di quello che divenne quasi un culto religioso letterario, Sade rinasce dal Surrealismo e ne diviene figura emblematica della ribellione. «l'un des hommes les plus rebelles et les plus rageurs qui aient jamais parlé de rébellion et de rage: un homme en un mot monstrueux, que la passion d'une liberté *impossible* possédait»⁶⁷. Sotto il segno di Apollinaire, che rispose alla censura con la glorificazione, i surrealisti ne rivendicheranno la gloria rischiando di eccedere, talvolta, in un fanatismo eccessivo. Divinizzare Sade significò non solo aggrapparsi ai suoi contenuti, ma anche rovesciare un radicalismo di espressione che trasgredisse tutte le definizioni categoriche di linguaggio, trovando nell'*esprit nouveau*, una rappresentanza all'interno di una concezione elargita del reale:

C'est, en effet, la toute-puissance du désir, accepté, cultivé, glorifié dans ce

⁶⁷ Bataille G., *La littérature et le mal*, cit., p. 123.

qu'il a de plus impérieux, de plus radical, de plus destructeur, de plus irrationnel, mais aussi de plus lucide, qui est à la source de l'œuvre et de la pensée de Sade. Et les surréalistes ne pouvaient que saluer cet absolu du désir humain parvenu à la peine conscience de soi, ne pouvant se satisfaire que dans le dérèglement systématique, récusant toute forme d'ordre et affirmant le caractère illimité de l'exercice de la liberté⁶⁸.

Essi riconobbero in Sade un modello epistemologico letterario presso il quale si confrontarono per identificarvi il loro proprio sistema semantico. Sistema che riprendeva come motivi principali il desiderio, l'amore, la rivoluzione e la libertà: è possibile allora parlare di un vero e proprio sadismo surrealista, dove il corpo ha un ruolo chiave nel suo rappresentare un elemento antinomico, in corrispondenza di ciò che è “altro” da noi. Il compendio di questa sua essenza è perfettamente reso nel seguente testo del 1923 di Robert Desnos⁶⁹ (pubblicato postumo nel 1952) che saluta Sade inserendolo nel nuovo movimento nascente, in quella sovra-realtà che si cela aldilà delle maschere dell'essere:

L'œuvre du MARQUIS DE SADE est la première manifestation philosophique et imagée de l'esprit moderne. Toutes nos aspirations actuelles ont été essentiellement formulées par SADE, quand, le premier, il donna la vie sexuelle intégrale comme base à la vie sensible et intelligente. L'amour qui nous fait vibrer aujourd'hui et que nous revendiquons avec la liberté comme prétexte de nos actes est celui que formule dès la première *Justine* [...]. cette influence ne se borne d'ailleurs pas à l'esprit mais encore à la forme. Nulle n'est plus actuelle que la prose de SADE; sa conception du roman est celle du XIX^e siècle et enfin ses théories relatives à la vie sont celles qu'appliquèrent frénétiquement les jeunes hommes de 1830, avec quelque littérature sans doute.

Du point de vue érotique, l'œuvre de Sade est une œuvre supérieurement

68 Jean R., *Sade et le surréalisme*, in *Le marquis de Sade*, atti del convegno organizzato dal Centre aixois d'Etudes et de Recherches sur le XVIII^e siècle, 19-20 febbraio 1966, Colin, Paris, 1968, p. 241.

69 Desnos R., *De l'érotisme considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne*, in Laugaa-Traut, F., *Lectures de Sade*, Colin, Paris, 1973, pp. 181-182.

intellettuale. Quelle que soient les raisons qui la provoquent, érotomanie ou impossibilité matérielle (prison) de vie active, elle est une création d'un univers absolument nouveau. Le pays où s'agitent ses personnages est celui où il aurait voulu vivre et c'est en acteur qu'il conte les péripéties de ses héroïnes.

L'amour y est pris au sérieux, la luxure aussi, le crime aussi. Cet humour tragique, dont la définition est encore à faire, trouva en lui son premier représentant. Le ton ne se départit jamais de cette majesté, de cette gravité qui aurait pu faire de BOSSUET, s'il était ému sur autre chose que des lieux communs, de petites gens et de petites actions, le plus émouvant des moralistes.

Il “fenomeno Sade” inizia a percorrere i primi passi all'epoca del Dadaismo, inizialmente solo facendo la sua presenza sotto l'aspetto nominale ed evocativo, nella rivista dominata dalla figura di André Breton e fondata nel 1919, «Littérature». Dal principio le apparizioni del suo nome furono rare e sporadiche. Il primo scopo per cui fu scomodato fu quello di suscitare scandalo e di attestare la negazione anarchica del gruppo. Aragon fu il primo a giocare metonimicamente con il suo nome: ricercando la trasgressione lo inserì nella sua raccolta, *Le libertinage*, definendolo come un «mouvement flou», ovvero quell'«état d'esprit absolument nouveau»⁷⁰. Il nome proprio di Sade inizia così a circolare al di fuori del suo contesto, ma diviene un segno metonimico rappresentante di una rete di significazioni scandalose e sovversive: «il s'incorpore à Dada en tant qu'élément d'une démolition insurrectionnelle à l'aube d'un surréalisme instaurateur de valeurs nouvelles»⁷¹. Nel poema *Un air embaumé*⁷² Aragon gioca ancora con il suo nome, privandolo addirittura dell'iniziale maiuscola: «Mon sade Orphée Apollinaire». Il nome del Marchese, da intendere sia come aggettivo che come nome

70 Aragon L., *Le libertinage*, Gallimard, Paris, 1977, p. 25.

71 Fauskevåg S.E., *op.cit.* p. 194.

72 Aragon L., in *Le Mouvement perpétuel*, Gallimard, Paris, 1970, p. 67.

proprio, diviene qua epiteto di Orphée e di Apollinaire. Entrambi hanno in comune la discesa agli Inferi, nel regno di Ade o nelle biblioteche dannate e la funzione semiotica del suo nome sancisce questa trasgressione mitica. Il sadismo a cui rinvia si distacca dal proprio contesto storico di libertinaggio, e ad esso viene conferito un nuovo contenuto ideologico. A proposito di questo sadismo manifestatosi intorno al segno “Sade”, Fauskevåg puntualizza:

Le sadisme répercute la contradiction qui existe entre l'insurrection anarchique individuelle d'une part, et d'autre part une aspiration naissante à adopter des valeurs poétiques nouvelles et positives. Le signe exprime la tentative de Breton et de ses disciples pour surmonter les contradictions qui opposent les *mots* et la *vie*, le vécu individuel et la communication linguistique de cette expérience intime dans son unicité⁷³.

Intorno al 1923 qualcosa cominciò a cambiare intorno al linguaggio e al rituale della parola associata al campo dell'eros: si comincia a fare appello sempre più spesso al *desiderio*, denominandolo con il proprio nome, cosicché la poesia iniziò a essere sentita come un'espressione trasgressiva della realtà, come uno scandalo. Tale desiderio è pertanto percepito come un'energia istintiva che erotizza l'universo, come un'entità biologica situata all'altezza dell'inconscio, come una forza bio-fisiologica. Ecco che la nuova concezione di desiderio, secondo la nozione sia di Aragon sia di Breton, viene a coincidere con il vero Sade e con quelle che egli nomina “le passioni”, responsabili dei movimenti vitali e sociali degli esseri umani. Secondo la sua filosofia, il desiderio è un movimento inerente alla materia che permette la conservazione

73 Fauskevåg S.E., *op.cit.*, p.198.

istintiva di se stessi; esso non porta perciò solamente al benessere fisico, ma è la causa di tutti i rapporti affettivi e dell'attività psichica. «I surrealisti, cercando, come Sade, il senso della rivolta nell'intensità del desiderio hanno vissuto la verità di Sade più di quanto non l'abbiano compresa»⁷⁴. Eppure, sostiene Barba⁷⁵, giungere a questa *verità* significa non solo riconoscere l'esaltazione accanita della forza del desiderio contrapposta a tutte le repressioni; ma prendere anche coscienza della condizione in cui precipiterebbe l'umanità nel caso in cui il desiderio fosse oggettivato in senso assoluto. Il desiderio assume perciò un ruolo importante nella nuova concezione del rapporto con la realtà, avvicinandosi in questo modo alle teorie elaborate dalla psicanalisi freudiana. Sade da semplice intermediario capace di evocare scandalo anche solo metonimicamente, viene ora recepito come il soggetto necessario per interpretare una nuova realtà, quella che sottende all'eros e all'inconscio; quella che soggioga l'intera umanità, senza che essa se ne renda conto.

Alle soglie del secondo conflitto mondiale, Sade diviene la scusa e la sfida all'ideologia “ben pensante”; il *révolté* per eccellenza. Egli incarna la lotta al rigido sistema di una società obsoleta e costretta entro le mura della censura e del bigottismo apparente. D'altra parte il discorso su Sade inizia a divenire più complesso e s'inserisce nella battaglia ideologica dei surrealisti, chiamando in causa comunismo, trotskismo, e marxismo ed entrando a far

74. Alquié F., *La filosofia del surrealismo*, Salerno, Rumma, 1970, pp. 77.

75 Barba V., *Interpretazioni di Sade, op.cit.*, pp. 84-85.

parte di una vera ideologia sia estetico-politica che sociale. È così che «dans les décombres de la guerre, le dadaïsme puis le surréalisme s'affirment contre la bêtise nationaliste»⁷⁶: Sade viene stigmatizzato e personificato nella carica rivoluzionaria; gli vengono imposte le vesti di sessuologo, marxista, difensore delle donne e liberatore dei costumi sessuali ma, soprattutto, di mito rivoluzionario. Questo mito, nato dalla falsa leggenda, tramandata con un certo compiacimento anche da Apollinaire che la pone in dubbio fino ad un certo punto, di un Sade quasi causa della Rivoluzione francese, piacque a dismisura ai surrealisti, che lo descrissero come un comunista, emblema dell'innocenza perseguitata da tutti i poteri, monarchico, repubblicano, rivoluzionario, napoleonico. «Il suffit que *révolutionnaire* cesse d'être une injure, qu'*antiautoritaire* devienne un idéal positif, pour que Sade soit érigé en référence et en modèle»⁷⁷. In occasione della conferenza del 1922 tenutasi presso l'Ateneo di Barcellona, Breton presenta il nascente movimento surrealista inserendolo all'interno del discorso rivoluzionario. Nel manoscritto testimone della conferenza, firmato da Aragon e da Breton, viene citata la *rivoluzione* in riferimento a quella francese, anch'essa rappresentante di una posizione anarchica, e modello per quel gruppo nascente, sovversivo ed esistenzialista. In questo manoscritto appare il nome di Sade:

Un homme qui n'est pas resté longtemps célèbre que pour avoir attaché son nom à une dépravation, un homme dont les conclusions dans tous les

⁷⁶ Lacombe R.G., *Sade et ses masques*, Payot, Paris, 1974, p. 115.

⁷⁷ Delon M., *Les vies de Sade*, Éditions Textuel, Paris, 2007, p. 115.

domaines se vérifient chaque jour en dehors même de ses prémisses, dont l'influence va grandissant et que n'ont pas craint de mettre hors pair Baudelaire et Apollinaire: le marquis de Sade, avec qui nous quittons la philosophie pure, apparaît comme la véritable incarnation de l'esprit révolutionnaire, que le XIX^e siècle n'est pas parvenu à étouffer⁷⁸.

Caricando la funzione rivoluzionaria di moderni significati i surrealisti possono, attraverso il secolo di Sade, dare un giustificativo al loro radicalismo, cercando di trasferire le loro idee in coincidenza con quelle che fecero il quattordici luglio. Questo fu l'atteggiamento che prima di tutti legittimò il loro futuro anarchismo. Il concetto di rivoluzione viene stravolto nel segno e nel significato e Sade viene utilizzato come scusa della loro contestazione anarchica. Le referenze a Sade furono perciò espresse, a cavallo tra Dadaismo e Surrealismo, sotto il segno dello scandalo, del rivoluzionario e del sessuale. Fauskevåg sostiene che per i surrealisti ciò significò non solo la trasformazione del mondo (in senso marxista), ma fu un vero e proprio cambiamento della vita, sinonimo di forza e insurrezione perpetua. Essi vogliono liberarsi dal sistema perché rappresenta la barriera che impedisce all'uomo di vivere nella totale simbiosi con il suo spirito, per far sì che si generi il movimento liberatore. Il sistema blocca tutto questo, si frappone tra la libertà pratica dell'uomo e quella metafisica. Schuster definisce il sistema come quello che fa dire *sì* alla maggior parte degli uomini, quando dovrebbero dire *no*⁷⁹. Per questo motivo sta così a cuore identificarsi nell'immagine di Sade rivoluzionario, colui che ha scosso il sistema, riproponendo un'inusuale

78 Breton A., *L'esprit de révolte*, in Fauskevåg S.E., *op.cit.*, p. 205.

79 Schuster J., *Les bases théoriques du surréalisme*, in Fauskevåg S.E., *op.cit.*, p. 33.

libertà dell'uomo, quella che parte dai suoi istinti sessuali repressi dal sistema stesso. Per i surrealisti il sistema è sintetizzato nella paura della sessualità che, fin dall'infanzia e dalla prima educazione opprime l'uomo, il modo di pensare e l'immaginazione, privandolo di una completa libertà. Il surrealismo diviene così anche movimento di emancipazione, nell'intento di andare a scuotere radicalmente le coscienze. In questo modo la rivoluzione sociale si trasfigura in rivoluzione sessuale giungendo così, attraverso il desiderio umano, a prendere coscienza di sé, con una lucidità ed una libertà inaudita: «je respecte les goûts, les fantaisies: quelque baroques qu'elles soient, je les trouve toutes respectables, et parce qu'on n'en est pas le maître, et parce que la plus singulière et la plus bizarre de toutes, bien analysée, remonte toujours à un principe de délicatesse»⁸⁰. Precursore di moderni sessuologi il termine *sadisme* passò dall'indicare, nel 1834, un senso patologico come «aberration épouvantable de la débauche; système monstrueux et antisocial qui révolte la nature»⁸¹, ad un senso meramente clinico: «perversion sexuelle par laquelle une personne ne peut atteindre l'orgasme qu'en faisant souffrir (physiquement ou moralement) l'objet de ses désirs»⁸². In concomitanza il termine *rivoluzione* va ad assumere un ampliamento semantico nella sfera del sessuale e la funzione dei fattori originari di marxismo e freudismo vengono assimilati definitivamente. Sade diviene il pioniere della rivoluzione sessuale, colui che prima di Nietzsche proclamò la morte di Dio, rovesciando completamente

80 D.A.F. de Sade, lettera del 23-24 novembre, 1783, in Lely G., *Vie du marquis de Sade*, cit., p. 202.

81 Jean R., *Un portrait de Sade*, cit., p. 16.

82 Jean R., *Ibid.*

ogni valore; colui che superò i moderni sessuologi come Havelock Ellis e la sua analisi critica del sentimento del pudore, Freud e i suoi complessi di castrazione e di frustrazione, precedendo persino il rapporto Kinsey. Ma in tutto questo la parola chiave resta sempre la stessa: *rivoluzione*.

A cavallo degli anni tra il 1920-1925, Maurice Heine restituisce l'edizione delle opere di Sade e il battesimo divino viene celebrato. Egli pubblica la prima edizione delle *Cent vingt journées de Sodome* e il manoscritto originale de *Les infortunes de la Vertu*, oltre a preparare l'apparato critico dell'*opera omnia* che fu così conosciuta dai surrealisti negli anni tra il 1920 ed il 1930. Heine iniziò a lavorare alla prefazione delle *Historiettes*, *Contes et Fabliaux* insieme alla collaborazione di Apollinaire (che morì poco dopo) con il quale si erano prefissati di portare a termine questo lavoro di edizione e restituzione delle membra reiette di Sade. Heine si era accostato al Surrealismo dopo il 1921, attraverso il Partito comunista francese e alla sua morte fu Gilbert Lely (appartenente al gruppo surrealista dal 1932) a prendere l'eredità di quest'immenso lavoro, professando a nome del gruppo:

Nous oserons nous prévaloir de ce fétichisme du réel sur quoi repose notre méthode pour l'évocation d'un écrivain génial. Idolâtre de l'heure et du nom et du lieu, toujours imbu du respect sacré de la plus chétive circonstance, *parce qu'elle a été vécue*, nous n'avons voulu tendre à rien de moins qu'à la "recherche du temps perdu", dans les fastes maudits du marquis de Sade.⁸³

83 Lely G., *Vie du marquis de Sade*, cit., p.7.

Ciò che i surrealisti videro in Sade, considerandolo uno dei loro precursori, fu l'ardire con cui ruppe le convenzioni e gli interdetti spingendo l'uomo al ricongiungimento con se stesso attraverso l'espressione dei propri desideri. Tale libertà porta con sé un messaggio di speranza e di vittoria perché l'uomo diviene il solo padrone di se stesso, il solo e unico dio. Non a caso Sade accostato alla funzione di Cristo o della Chiesa non è una stranezza presso i surrealisti e presso la loro finzione letteraria ispirata dal simbolismo. Il culto cristiano è in Sade deformato in senso feticista e profanatore, la libertà e la verità con cui egli si oppone alla norma sociale è assimilabile a quella stessa dottrina cristiana che ricerca verità e libertà nelle manifestazioni della luce. I surrealisti creano sul loro profeta una trasposizione e una divinizzazione tali da originarne il culto di un Anticristo, anch'egli tormentato da una vera e propria Passione in nome delle ingiustizie che lo hanno portato ad un totale stato di liberazione erotica. Ecco che ritorna quell'idea di libertà, quella fuga dalle carceri del pudore, quella funzione profetico-dottrinale.

Nel tentativo di "ordinare" tale fenomeno, è possibile circoscrivere il surrealismo sadiano verso due direzioni e in due momenti storici principali. Laugaa-Traut⁸⁴ nella sua opera sulle letture di Sade, indirizza il suo studio sugli approcci differenti a tale fenomeno, suddividendo un primo momento in cui l'utilizzazione del significato "sadiano" era impiegato come arma di lotta ideologica che mirava a sovvertire le strutture tradizionali letterarie, artistiche

84 Laugaa-Traut F., *Lectures de Sade*, op.cit., p. 183.

e cinematografiche; e un secondo momento in cui si cercò di articolare una teoria surrealista del *sadismo*. Dunque tra il 1925 e il 1938 vi è una vera e propria politicizzazione del sadismo che dovrà attendere gli anni quaranta per fiorire nella forma del misticismo letterario ispirato da Breton. Tra il 1960 e il 1969 quello stesso sadismo prenderà invece una strada che si accosterà soprattutto al naturalismo e al surrealismo dialettico-filosofico. Éric Marty⁸⁵ invece sintetizzerà questa ricezione in due grandi congiunture: la prima è quella che coincide con la scoperta di Apollinaire da una parte e la figura di Paulhan dall'altra, i quali convergono nel Surrealismo; mentre la seconda va oltre e si riassume nelle figure-chiave di Pasolini e Klossowski. Il primo periodo, quello d'interesse in questa sede, è contraddistinto da un “feticismo sadiano” e dall'accumulazione di materiali mitologici, di leggende, immagini ed informazioni di ogni genere, raccolte e catalogate per la prima volta. È un periodo ricco e fondamentale, perché si lavora sui manoscritti, sulla scoperta dei testi e la raccolta di materiale biografico. Egli viene riscoperto, letto e diffuso. Questo primo periodo viene simbolicamente chiuso con la prefazione da parte di Jean Paulhan a *Les infortunes de la vertu*, del 1945. Egli è incline a presentarlo come smacchiato da ogni peccato, ed ha una particolare predisposizione a sadizzare l'universo intero, anche se è doveroso riconoscergli il merito di aver per primo approfondito il suo collegamento alla filosofia dei *lumières*. Il suo errore più grande fu quello di cadere nella psicocritica, dichiarando in stile “flaubertiano”: *Justine c'est lui!* affermando

85 Marty É., *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux?*, Éditions du Seuil, Paris, 2011.

anche la tesi che lo presentava come un «libertario che sceglie la prigionia, un uomo crudele che si rifiuta di compiere crudeltà». Ma il punto di vista di Paulhan è anche necessario per comprendere la funzione del “crudele” sadico per il Surrealismo: egli sostiene che la crudeltà di Sade è da considerare in funzione del suo linguaggio che viene concepito in un andamento iperbolico, come se il significante coincidesse con il significato, e viceversa. René Char figura invece come il surrealista più sadico e sadiano di tutti. Le sue pagine sono impregnate di Sade, ha con lui un rapporto personale⁸⁶, (forse per la loro vicinanza geografica o familiare, dato che un suo parente discendeva dal notaio del Marchese) e vive profondamente questo rapporto mitologico e poetico tanto da definirlo un «allié substantiel» ed elevandolo in queste celeberrime righe ne *L'hommage à D.A.F. de Sade*:

Sade, l'amour enfin sauvé de la boue du ciel, l'hypocrisie passée par les armes et par les yeux, cet héritage suffira aux hommes contre la famine, leurs belles mains d'étrangleurs sorties des poches⁸⁷.

Nel 1926 Éluard denuncia «les pédants, les bourreaux, les guichetiers, les législateurs et autre racaille tonsurée, auxquels s'oppose Sade qui, au cœur de la Révolution, a su parler au nom de ceux qui portent la singularité en amour»⁸⁸. Egli mette in risalto i toni dei diritti di uguaglianza e di libertà presso Sade, facendolo apparire come l'avversario di tutte le convenzioni

86 Marty É., *op.cit.*, p. 18.

87 Char R., *Hommage à D.A.F. de Sade* in «Le surréalisme au service de la Révolution», n°2, ott. 1930, p. 6.

88 Éluard P., *D.A.F. de Sade, écrivain fantastique et révolutionnaire*, «La Révolution surréaliste», n°8, déc.1926, in <<http://www.lettresvolees.fr>>, (16/04/2014).

sociali (il matrimonio, la famiglia, la morale, la religione...); ma questa filosofia egualitaria in cui vuole inserirlo non rispetta la sua realtà che si basa, al contrario, su un materialismo e un egoismo assoluto. Sade rappresenta invece per Éluard la lotta alle forze di repressione. In un articolo apparso nel 1927 nel numero 6 della rivista «Clarté», intitolato *L'intelligence révolutionnaire du marquis de Sade*, Éluard questa volta s'interessa ad un contesto molto più politico, collocando Sade in una prospettiva socialista e presentandolo come un pensatore materialista, un precursore di Proudhon, di Fourier, di Darwin, di Malthus, di Spencer e di tutta la psichiatria moderna (in questo suo elogio è riscontrabile un'eco apollinairiana). Lo esalta inoltre come l'apostolo della libertà assoluta, colui che ha spinto l'uomo ad accettare i propri istinti. Benjamin Péret inserisce il suo Sade ne *l'Anthologie de l'amour sublime* per omaggiarlo, nonostante tutto, nella sfilata degli autori che hanno parlato dell'amor sublime: «est-il exagéré de conclure que Sade, tout à ces préoccupations, a cependant au moins éprouvé la tentation de l'amour sublime? [...] «cette femme est un ange que le ciel m'envoie» (a proposito di Marie Quesnet), autorise à penser que cet amour ne lui était pas étranger, quelque paradoxal qu'il en paraisse»⁸⁹. Max Ernst ripropone invece il suo personale sadismo nella violenza di donne martirizzate, legate e sventrate nella sua opera illustrata *Une semaine de bonté* dove inscena uomini-uccello, torture, morte e supplizi; o nelle scene di sadismo e masochismo, raffigurate ad un iperbolico livello d'incoscienza onirica. In Joyce Mansour l'eredità

89 Péret B., *Anthologie de l'Amour sublime*, Bibliothèque Albin Michel, Paris, 1956, p. 56.

sadiana è riscontrabile invece nell'idea che tutto l'amore è violenza e il crimine è bellezza: «Il faut tuer pour être beau, tuer les yeux fermés, tuer avec violence, tuer, tuer, tuer»⁹⁰. Dunque odio, brutalità, distruzione e amore cianotico, caratterizzano i rapporti umani dei suoi personaggi. C'è poi Hans Bellmer che dà colori e tratti alle devianze di genesi sadiana; presso Bellmer il sadismo è un fattore essenziale di gioia; le bambole che egli utilizza sono tagliate a pezzi, le membra amputate, spesso decapitate. In quasi tutte le sue opere, le donne sono schiacciate, tormentate, fino a diventare un accumulo di carne impotente. Nell'opera *Tour menthe poivrée* (1936) la violenza è brutale: una donna fornita di tre seni e priva di testa subisce la violenza da parte di numerose braccia che tentano di squartare la sua carne attraverso un enorme fallo: «ainsi sont portés à leur paroxysme l'appel, le désir, de la souffrance avec une telle rage, une telle ferveur qu'on peut ressentir au moment où on regarde ce tableau ce que voulait être la beauté pour les surréalistes: une *convulsion*»⁹¹. Deformazione e decomposizione dei corpi, «géométries de sensation»⁹² centrate sulle parti genitali o esposte in amputazioni. Bellmer trae l'ispirazione per le sue bambole dalla teoria degli elementi materiali irregolari, attribuendo a ogni elemento un senso facilmente sovrapponibile ad un altro, così come una gamba può sostituire un braccio, e così via. Un senso di disagio orgiastico e scomposto che non può non richiamarsi ai corpi muti di *Sodome*, «des transferts imaginaires [...] qui constituent des états irrationnels et

90 Mansour J., *Jules César*, Seghers, Paris, 1958, p. 33.

91 Gauthier X., *Surréalisme et sexualité*, Éditions Gallimard, Paris, 1971, p. 252.

92 Benayoun R., *Erotique du surréalisme*, Pauvert, Paris, 1965, p. 227.

visionnaires considérés comme des extériorisations non-réprimées du désir»⁹³. Anche Robert Desnos con la sua opera *La liberté ou l'amour!* mette in atto una sessualità sadiana che giunge all'estremo piacere solamente attraverso il delitto voluttuoso. L'amore e la morte vengono confusi, avvinghiati, al di qua e al di là del sogno: «Puis, sachant enfin qu'elle allait mourir de cette volupté qui la tordait sur le divan, je fus pris de frénésie [...]. Une respiration spasmodique était en elle la seule trace de vie [...]. J'étais ivre de rêve. Je brisai le goulot de la bouteille et j'enfonçai le tronçon brisé tour à tour dans les yeux, dans les lèvres, dans le ventre, dans les seins. Puis je partis, tout imprégné du parfum triple du sang, de l'amour et de l'ambre»⁹⁴. In Desnos il sadismo permette di giungere a un dominio altrimenti interdetto, di violarlo, di oltrepassarlo, di provare a conoscersi senza limiti... ma non è forse anche questo uno dei ruoli della poesia surrealista? Con *La liberté ou l'amour!* il sadismo in quanto sistema si esprime narrativamente e i riferimenti storici e mitico-biografici a Sade sono numerosi ed aspirano ad esaltare il contenuto affettivo e anarchico della rivoluzione trasfigurata dai surrealisti. Il sadismo diventa sperimentazione della scrittura. In questa prospettiva Desnos riconosce al Marchese il ruolo capitale di aver fondato una filosofia dell'erotismo, giustificando la scelta della sua guida: «J'ai choisi le Marquis de Sade comme centre. J'ai étudié ce qui m'a paru le plus typique avant et après jusqu'à Sacher

93 Fauskevåg S.E., *op. cit.*, p. 246.

94 Desnos R., *La liberté ou l'amour*, Éditions Gallimard, Paris, 1962, p. 85.

Masoch et Guillaume Apollinaire»⁹⁵, anch'essi punti di riferimento da inserire nello studio del fenomeno Sade. Masoch rappresenterebbe, sempre presso Desnos, l'unico che abbia saputo sviluppare una forma d'amore dopo Sade, mentre Apollinaire è colui che ha radicato Sade nel discorso sulla libertà, restaurandolo da presenza latente e maligna a fonte d'ispirazione. La voce più importante del movimento che rese possibile la sua divinizzazione, André Breton, lo accoglie così nel *Premier Manifeste du surréalisme*: «Sade est surréaliste dans le sadisme»⁹⁶, ovvero lo considera come «une totalité close, entièrement réductible à une forme d'activité onirique et «fantasmatique» de l'esprit, qui mérite d'être qualifiée de surréaliste», e ne celebra la sua entrata nel Surrealismo:

L'admirable, l'éblouissante lumière de la flamme ne doit pas nous cacher de quoi elle est faite, nous dérober les profondes galeries de mines, souvent parcourues de souffles méphitiques, qui n'en ont pas moins permis l'extraction de sa substance, une substance qui doit continuer à l'entretenir si l'on ne veut pas qu'elle s'éteigne. C'est en partant de ce point de vue que le surréalisme a tout fait pour lever les tabous qui empêchent qu'on traite librement du monde sexuel et de *tout* le monde sexuel, perversions comprises – monde dont j'ai été amené à dire plus tard qu'«en dépit des sondages entre tous mémorables qu'y auront opérés Sade et Freud», il «n'a pas, que je sache, cessé d'opposer à notre volonté de pénétration de l'univers son infracassable noyau de nuit»⁹⁷.

Negli anni trenta Breton fu protagonista di una vera e propria *querelle* su Sade, insieme con Georges Bataille, da cui ne scaturì il *Second manifeste du surréalisme*. La polemica girava intorno alla leggenda delle rose che Sade,

95 Desnos R., *De l'érotisme*, Éditions Gallimard, Paris, 2013, p. 7 e segg.

96 Breton A., *Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres complètes*, édition établie par Marguerite Bonnet, «Bibliothèque de la Pléiade», Éditions Gallimard, Paris, 1988, p. 329.

97 Breton A., *Entretiens (1913-1952)*, Éditions Gallimard, Paris, 1969, p. 141.

internato a Charenton, sfogliava, sembrerebbe, su «le purin d'une fosse». Questo racconto, che Apollinaire aveva fatto conoscere ai surrealisti, pur senza darvi troppo credito, fu riproposto da Bataille ottenendo la contrarietà di Breton che difese Sade restituendogli onore per «la parfaite intégrité de sa pensée et de sa vie», per aver affermato la sua «volonté d'affranchissement moral et social» e aver saputo «obliger l'esprit humain à secouer ses chaînes»⁹⁸. Nel 1934 nella sua raccolta *L'air de l'eau*, egli gli rende ancora una volta omaggio e, giocando con la suggestione del titolo, cerca la sua ispirazione tra i quattro elementi naturali. Sade rappresenta il fuoco:

Le Marquis de Sade a regagné
l'intérieur du volcan en éruption
d'où il était venu
avec ses belles mains encore frangées
ses yeux de jeune fille
et cette raison à fleur de sauve-qui-peut
qui ne fut
qu'à lui⁹⁹.

Sade e l'immagine del vulcano ritornano anche ne *l'Amour fou*, (probabilmente rievocando l'Etna della *Nouvelle Justine*), in cui il vulcano si trasforma in un faro morale e in un semaforo rivoluzionario, nel vermiglio di una rivolta che illumina la notte dai pregiudizi vietati. Il Sade di Breton esita tra una natura assurda e crudele che vota gli uomini alla negazione e al deterioramento, e una rivoluzione che sarà finalmente promessa dal progresso. Breton però è anche

98 Breton A., *Second manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 827.

99 Breton A., *Les Marquis de Sade a regagné*, in *Lair de l'eau*, in *Clair de terre*, Éditions Gallimard, Paris, 1966, p.165

colui che dubita della serietà di Sade; per questo motivo lo inserisce ne *l'Anthologie de l'humour noir* (1939) ponendo attenzione a quei tratti dell'opera che egli considera come un «outrance manifeste [qui] détend le lecteur en lui donnant à penser que l'auteur n'est pas dupe»¹⁰⁰. In realtà fu Desnos il primo a mettere l'accento su l'«humour tragique» di Sade, anticipando quello bretoniano. L'humour di Sade era considerato dai surrealisti come una categoria esistenziale in cui la vita e la morte vi esplodevano in modo paralizzante, l'una contro l'altra. Era la riflessione paradossale di una spensieratezza spregiudicata e piacevole, rappresentativa dell'assurdo. L'idea dell'*humor* sadiano si basa sull'interpretazione dell'aspetto grottesco dei suoi testi in opposizione alla sua situazione esistenziale. È un realismo grottesco incentrato sulle parti basse del corpo che crea questa tensione con la realtà esteriore; una contraddizione vivente che anela alla libertà. Breton sostiene che nell'opera di Sade il reale e il plausibile siano deliberatamente trasgrediti e che fu il primo ad aver inaugurato il genere della mistificazione sinistra de «l'assassinat amusant». Questa tematica viene affrontata da Yvon Belaval nel suo articolo intitolato *Sade le tragique*¹⁰¹ dove “tragico” va a sostituire l'*humour* di cui parla Breton. Belaval inserisce la solitudine tragica di Sade all'interno del discorso tra il Bene ed il Male, in cui il motivo tragico dell'esistenza si trova associato al male. In questo si può cogliere un certo “soggettivismo romantico” e un “modernismo di espressione” provenienti da

100 Breton A., *Anthologie de l'humour noir*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1972, p. 39.

101 Belaval Y., *Sade le tragique*, in «Cahiers du Sud», n°285, tomo XXVI, 1947, cit. in Fauskevåg, *op.cit.*

quella linea di ricezione trasmessa da Apollinaire: il poeta vuole ricreare il tutto, implicando in ciò la distruzione di quello che vi era prima. Ecco che in Belaval torna quel *nouveau* di cui parlò Apollinaire, che caratterizzava la creazione di un universo nuovo: il poeta si è sublimato in un Dio-creatore e distruttore. E quest'eccesso irresistibile, che induce alla distruzione, non è forse quello che annuncerà qualche anno più tardi Bataille a proposito dell'esistenza come malattia dell'umanità? Questo desiderio innato nell'uomo è in un certo senso una forza divina, "sacra":

C'est en nous le désir de consumer et de ruiner, de faire une flambée de nos ressources, c'est généralement le bonheur que nous donnent la consommation, la flambée, la ruine qui nous paraissent divins, sacrés et qui seuls décident en nous d'attitudes *souveraines*, c'est-à-dire gratuites, sans utilité, ne servant qu'à ce qu'elles sont, jamais subordonnées à des résultats ultérieurs. [...] La proposition se lie [...] à la nécessité pour l'homme actuel-s'entend pour l'homme normal-, de parvenir à la *conscience de soi* et de bien savoir, afin de limiter des effets ruineux, à quoi elle aspire *souverainement*.¹⁰².

Fino a Breton il discorso sul riso era come se non fosse ammesso nell'universo sadiano, giacché percepito come elemento di disturbo e come profanatore di riti considerevolmente studiati ed elaborati. Esso viene addirittura vietato nelle *Centoventi giornate*, quando nel regolamento si specifica che chi riderà nelle *parties de débauche* verrà crudelmente punito. Breton invece, come spiega Baccòlo¹⁰³, ha ritrovato in alcuni eccessi libertini un vero e proprio comportamento ridicolo, probabilmente ad uso di una funzione distensiva, generata da questi atteggiamenti esasperanti ed esercitata

102 Bataille G., *L'érotisme* in *Œuvres complètes*, Éditions Gallimard, Paris, 1987, pp. 183-184.

103 Baccòlo L., *Che cosa ha veramente detto il marchese de Sade*, *op. cit.*, pp. 111-114.

sui lettori. Secondo questo punto di vista ogni atteggiamento, dalle scene orgiastiche più pittoresche alle rappresentazioni sesso–gastronomiche, dovrebbero suscitare quel riso che lo stesso Freud considera come «liberazione, sublimazione ed elevazione» in materia sessuale. In realtà Sade non ride, al massimo «sogghigna» e il suo ghigno “mostruoso” non è né liberatore né distensivo né tanto meno intende esorcizzare il suo lettore da tale disgusto. Ride, tutt’al più per irriverenza e per vendetta. Nel delineare le costanti letterarie che ritornano nella letteratura illuminista, e che coincidono con l’area testuale di diffusione delle costanti stesse, anche Orlando si è occupato del riso nell’opera di Sade. Premettendo che i due secoli di letteratura da lui affrontati (datati simbolicamente 1600-1789) sono caratterizzati dall’ironia egli si domanda: «perché si scherza tanto, in una letteratura carica d’ideologia perfettamente seria, e non meno seriamente permeata da una volontà di propaganda? Perché in particolare tanta ironia, se l’ironia è un modo di affermare il contrario di quello che si dice alla lettera?»¹⁰⁴. Mentre gli scrittori illuministi si prodigavano nell’ironia per ingannare la censura e fuggire dalla repressione ideologica, Sade non aveva bisogno di questo. Il suo riso era piuttosto inconsapevole, dettato da una goffaggine nata dal suo parossismo descrittivo. Bataille in tal proposito si mostrò invece estremamente serio: «il n'est pas possible de plaisanter à partir d'un certain point. Il n'est pas possible de plaisanter précisément parce que le déchaînement des passions est en jeu, et parce que le déchaînement des passions est le bien, qui a toujours su

104 Orlando F., *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, cit., p. 11.

animer les hommes de la façon que nous avons vue, et qui leur a permis de se conduire avec une brutalité sans exemple, même alors qu'ils réduisent le bien aux pauvres choses que nous savons!»¹⁰⁵. Da questo momento in poi Sade verrà preso realmente sul serio. Ed è anche per questo che la “seconda ricezione” surrealista cambierà totalmente il suo approccio critico.

Nel 1957 era scoppiato invece il caso Pauvert, dimostrazione di quanto fosse diffusa e sentita la “vicenda Sade” presso il mondo letterario europeo. Jean-Jacques Pauvert fu il primo a presentare l'edizione più antica delle opere complete di Sade e fu per questo incolpato e processato per la vendita de *La philosophie dans le boudoir, la Nouvelle Justine, l'Histoire de Juliette, Les Cent Vingt journées de Sodome*, pubblicate nelle *Œuvres complètes* e iniziate nel 1947. Egli fu processato e condannato in prima istanza, mentre l'editore romano che pubblicò la traduzione italiana delle *Cent Vingt journées* fu denunciato e rinviato a giudizio. Pauvert si difese sostenendo Sade come grande scrittore *malgrado* la sua oscenità, dichiarando la sua edizione destinata solamente ad eruditi e studiosi (a favore di Sade, non di Pauvert, deposero Paulhan, Bataille, Breton, Cocteau). Infine venne condannata l'opera, non Pauvert, perché attraverso di essa si diffondeva una filosofia contraria ai principi fondamentali della morale. Nel 1958 la condanna fu modificata e il tribunale espresse ribrezzo perché gli scritti di Sade avrebbero dovuto «provoquer chez l'homme normalement équilibré un sentiment de répulsion

105 Bataille G., *Le mal dans le platonisme et dans le sadisme*, in *Œuvres complètes*, t. VII, Gallimard, 1976, pp. 372-373.

dont peuvent seuls être exempts les dépravés et les anormaux capables de repâître leur esprit et leurs sens de l'évocation de telles scènes»¹⁰⁶. La sentenza del tribunale alla fine permise la stampa delle opere più oscene, ma non la pubblicità né la vendita per sottoscrizione. Quest'avvenimento mostrò come in realtà il “problema Sade” era più sociale che critico, aprendo il problema alla questione, tutt'ora aperta, sulla legittimazione della censura di un'opera.

Il culto di Sade giunge a toccare il punto estremo di fanatismo soprattutto a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Nel 1960 nasce in Olanda un gruppo surrealista che si definisce dietro il motto *we believe in the revolt of Rimbaud, in that of Lautréamont and of Sade*. Nello stesso anno a Parigi, Breton realizza la VIII *Exposition internationale du surréalisme* completamente consacrata all'insegna del Divin Marchese alla *Galerie Daniel Cordier*. E ancora, sempre a Parigi, per il 145° anniversario dalla sua morte, gli viene dedicata una cerimonia privata nell'appartamento di Joyce Mansour¹⁰⁷. Tra gli invitati surrealisti c'era il pittore canadese Jean Benoît che rappresentò e inscenò *L'exécution du testament de Sade*: i testimoni raccontarono la cupa rappresentazione che si focalizzava intorno all'immagine di un fallo in erezione nell'atto di sputare fuoco. Il suo scopo era quello di distruggere i muri delle prigioni avvolgendo le barre di una finestra-sesso che appariva al centro delle gambe aperte di una donna, ripetute e sistemate per formare, a loro volta, le ali di un'aquila. Svestendosi da numerosi indumenti

106 Cerruti G., *Il Marchese di Sade. La sua recente fortuna e gli ultimi studi critici*, op.cit., pp. 428-429.

107 *Ibidem.*, pp. 422-423.

simbolici l'attore arrivò addirittura all'estrema dimostrazione di marchiarsi sul petto, con un ferro rovente, le lettere S A D E. «Et cette cérémonie fut sans doute un des plus beaux hommages que l'on pût rendre à Sade. Jean Benoît, vêtu d'un costume extraordinaire, diabolique et terrible, avec cagoules, masques et vits ambulants, «où s'inscrivent le poulpe, les larmes, les ténèbres, et des traces de flagellation»¹⁰⁸, se marque la poitrine d'un fer rouge au nom de Sade»¹⁰⁹. In realtà, secondo Cerruti, i surrealisti hanno ancora un interesse confuso, allusivo, sentimentale in questo momento storico. Vedono in lui la trasgressione della legge umana e divina, un «antenato in cui riflettere le proprie angosce». Seguono insomma il consiglio di Blanchot alla lettera: «en Sade, respectez au moins le scandale»¹¹⁰.

Si apre così il “secondo surrealismo” che vede protagonisti i grandi apologeti di Sade, coloro che hanno infine suggellato la sua fama nel mondo letterario: «avec Blanchot, Klossowski, Foucault, Lacan et les autres, tout semble avoir changé: Éros, l'utopie érotique, l'imaginaire plastique issu de Sade, élaboré, rêvé à partir de lui, s'est évaporé. Ne reste plus que le cauchemar sadien, la mort, le supplice, l'Histoire, la destruction de la raison par elle-même»¹¹¹. Blanchot lo presenta sotto il velo della follia, Klossowski esibisce la religiosità angosciata nel contrasto del suo perverso ateismo, Camus la nascita della rivolta metafisica. Michel Foucault ne *l'Histoire de la*

108 Benayoun R., *Érotique du surréalisme*, op.cit., p. 229.

109 Gauthier X., *Surréalisme et sexualité*, op.cit., p. 247.

110 Cerruti G., *Il marchese di Sade*, op.cit., pp. 422-423.

111 Marty É., *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux?*, op. cit., p. 19.

folie, sostiene che egli è uno dei cardini del pensiero moderno perché il suo pensiero ha permesso il passaggio dal mondo classico a quello moderno. Rivela, con Goya, l'immagine della *déraison*, della follia sino ad allora rinchiusa nei manicomi. È stato visto in lui sia un medico che uno scrittore, non proprio un filosofo né un vero romanziere; sicuramente un creatore, di un «sistema significativo», o l'estremo vertice del secolo libertino¹¹². Barthes¹¹³ invece svuota Sade da ogni contenuto estetico cercando di confinarlo all'interno del suo universo semiotico, il quale non rimanda a nessun referente né a nessun significato. Perché, egli sostiene, che Sade non dice e non ha voluto dire niente. Dai suoi apologeti esce una nuova visione della sua opera che pone come fine ultimo la conquista della libertà e della parola. Il testo sadiano si libera dalla sua natura prima di rappresentazione, viene epurato da ogni referente e simbolismo per riportare tutto il discorso sul linguaggio. Infatti Barthes considera l'ideologia borghese come la responsabile della sua errata ricezione, per aver arbitrariamente imposto significati da poter in seguito condannare: egli si prefigge dunque di liberare il testo sadiano da quest'ideologia, arbitraria ed impropria. Se il testo si libera da tutte queste filosofie che vi gravano intorno e da tutti questi significati, esso non è più né perseguibile né censurabile. Ora Barthes dà voce alle pulsioni ammutolite dal regime della ragione, supportato dai surrealisti, dallo strutturalismo e dalla psicanalisi lacaniana.

112 Nicoletti G., *Saggi e idee di letteratura francese*, Adriatica, Bari, 1965, pp. 187-194.

113 Barthes R., *Sade, Fourier, Loyola, op.cit.*, p. 11.

Dagli anni Cinquanta in poi l'attenzione sul Marchese si sposta dall'interesse per l'uomo-Sade a quello per l'uomo sadiano, grazie al riverbero degli ultimi studi incentrati sull'approfondimento dei comportamenti sessuali e i riflessi psicopatologici. Mentre all'inizio del secolo Apollinaire e i primi surrealisti avevano nobilitato Sade come difensore nella lotta alla libertà del corpo e della mente, nel dopoguerra egli diviene ribelle rivoluzionario, alimentando le ideologie dei liberali e degli anarchici. Egli diviene la scommessa di nuova ambizione inaudita: filosofica, politica, storica, estetica: «que ce soit négativement chez Adorno qui voit en lui la préfiguration du sujet fasciste, que ce soit positivement chez les autres, et surtout Maurice Blanchot qui prête à Sade, à ce *sujet pervers* introduit dans l'histoire, dans notre histoire, en dépit ou à cause de son enfermement, les plus hauts desseins de l'émancipation humaine, où se joue le sort de celui qu'il appelle "l'homme normal"»¹¹⁴. Infine egli diviene interlocutore, non più miraggio lontano, egli si fa misura; dopo gli orrori della guerra e gli squarci profondi tracciati nell'umanità, la questione del male e del negativo è proliferata in ogni ambito: Sade entra a far parte del discorso fascista, si parla di limite, di castrazione, di legge, dell'Altro...

L'emphase métaphysique qui colore les lectures sadiennes antérieures a disparu. Le sujet sadien est un familier, un double, un partenaire de jeu. La figure perverse a cessé d'être sulfureuse, le mot "pervers" lui-même a subi une redéfinition radicale. Ce champ neuf du sadisme moderne trouve sa liberté dans le formalisme qui est sien: théorie du signe, du code et du texte qui allège Sade,

114 Barthes R., *Sade, Fourier, Loyola, op.cit.*, p. 24.

et le porte à une sorte de grâce esthétique, à une puissance de subversion qui est aussi celle du temps, celle de l'époque¹¹⁵.

Sade si ripoliticizza, la nuova società post-industriale lo ha cambiato, così come il dominio della borghesia e il progressismo: siamo infine giunti al Sade di Pasolini. Si è giunti alla rappresentazione estrema, al prodotto finale e confezionato di questa critica sconcertante che giunge a descrivere Sade come un inconsapevole apologo dei crimini nazisti, incapace di azione sociale e di vera rivolta. L'errore che nacque sulla scia surrealista fu proprio questo: cercare di costringerlo in categorie rivoluzionarie nate nell'Ottocento e nel Novecento. Il suo pensiero è sì sovversivo, ma non rivoluzionario, e il desiderio di vedervi la figura di un profeta fu troppo affascinante. Dopo Pasolini qualcosa cambiò nella riflessione sull'erotismo e nella sua rappresentazione artistica perché venne meno un tipo di legame e una mediazione simbolica che hanno fatto sì che si perdesse quella distinzione tra erotismo e pornografia. Riflessione portata avanti da Bataille che vede nella diffusione della stampa pornografica prima, nei video e con l'avvento di Internet poi, la resa obsoleta di ogni rappresentazione simbolica della sessualità. Pasolini rese ancora con *Salò e le centoventi giornate di Sodoma* quel Sade figlio del Surrealismo, ma fratello del Sessantotto, macchiandolo di fascismo e di putrida borghesia. Nel suo lungometraggio “pornografico” vi risiedeva un erotismo sì malato, ma ancora raffinato: nei corpi vi risiedeva sino ad allora una consistenza artistica, il consumismo non li aveva ancora

115 Barthes R., *Sade, Fourier, Loyola, op.cit.*, p.26.

opacizzati e storpiati; non erano quei quasi – corpi commercializzati da uno spot pubblicitario. Il desiderio sessuale è stato mitizzato a favore di un imbarbarimento della vita contemporanea, perché le rappresentazioni libertine sono state sostituite dal feticismo del video. Nel frattempo Sade è svanito nell'immaginazione che ci è stata tolta da una sessualità ossessiva e vuota. Ma le sue parole sopravvivono, continuando a scavare nei nostri organi interni, nel caos delle carni incoscienti. Ciò che è avvenuto di realmente importante in quest'epoca è che Sade, per la prima volta, è stato preso sul serio, e prenderlo sul serio significa che in qualche modo ci riguarda tutti, perché egli rappresenta la realtà della natura umana con cui dovremo fare i conti. Dunque la mediazione surrealista ha fatto sì che Sade fosse ristudiato e riproposto in chiave moderna, anche se la sua immagine è stata nuovamente falsata; ma questa volta in senso diametralmente opposto a quella che fu la sua condanna morale di fine Ottocento.

Capitolo III

La discesa agli inferi: Apollinaire presenta la sua antologia sadiana

Il serait prodigieux qu'un critique devînt poète: il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique.

(Charles Baudelaire, *L'Art romantique*, 1869)

C'est maintenant, ami lecteur, qu'il faut disposer ton cœur et ton esprit au récit le plus impur qui ait jamais été fait depuis que le monde existe, le pareil livre ne se rencontrant ni chez les anciens ni chez les modernes. Imagine-toi que toute jouissance honnête ou prescrite par cette bête dont tu parles sans cesse sans la connaître et que tu appelles nature, que ces jouissances, dis-je, seront expressément exclues de ce recueil et que lorsque tu les rencontreras par aventure, ce ne sera jamais qu'autant qu'elles seront accompagnées de quelque crime ou colorées de quelque infamie. [...] choisis et laisse le reste, sans déclamer contre ce reste, uniquement parce qu'il n'a pas le talent de te plaire. Songe qu'il plaira à d'autres, et sois philosophe.

(D.A.F. de Sade, *Règlements*, in *Les cent vingt journées de Sodome*)

Apollinaire lavora con entusiasmo e dedizione alla sua raccolta di opere erotiche *Les Diables amoureux*, «la sua attività di stampatore e di antologista erotico è frenetica, passionale. È un marchio di vita, uno stigma»¹. Il lavoro che egli concentra su questa raccolta dura all'incirca un decennio, ma è un periodo estremamente denso che si concluderà con la morte dell'«antologista d'amore carnale»². *Les Diables amoureux*, mai pubblicati in vita, ebbero in qualche modo lo stesso destino dell'opera sadiana; etichettati come immorali e

1 Bologna C., *Invito alla lettura di Apollinaire*, Mursia, Milano, 1979, p. 28.

2 *Ibidem*, p. 29.

pornografi, Bologna preferisce definirli come il frutto «del vino spremuto dell'erudizione»³. Il lavoro che Apollinaire ha portato avanti sull'*opus sadianum*, come già argomentato, si basa su una selezione metodicamente scelta dei suoi scritti. Tale preferenza definirebbe la qualità letteraria dell'opera sadiana, prediligendo una chiave di lettura più discreta attraverso la pubblicazione dei testi dal valore il più artistico possibile. È stato già visto come la critica letteraria che Apollinaire sviluppa intorno al Marchese rifiuta una teoria generale, tenda a mescolare i generi e a coagularsi piuttosto intorno a una frase, a un'immagine, a un soggetto. Questa procedura riguarda soprattutto la parte di presentazione all'*Introduction a L'œuvre du marquis de Sade*. A tal proposito è possibile definire il suo procedimento critico come “romanzesco”: ogni qualvolta egli ne ha l'occasione inserisce dei veri e propri nuclei di finzione all'interno del suo studio e uscendo dal commento critico si ritrova a delineare ritratti o riassunti “parafrasati” del suo autore. Per questo motivo la sua critica è quasi un “coro a più voci”, sfocia nella pratica romanzesca omaggiando sì l'implicita immaginazione di Sade, ma rischiando di perdere di vista la valutazione oggettiva del soggetto. Il suo metodo di lavoro mira a coinvolgere contemporaneamente scienza bibliografica, bibliofilia e ricerche storiche, il tutto accomunato da quel suo appetito per un erotismo antico. Sappiamo infatti che egli fece coincidere due suoi maggiori interessi in questa ricerca: la letteratura di “secondo livello” e il gusto per il libro raro che, nel caso di Sade, venne a convergere con l'ostinazione della

³ Bologna C., *op.cit.*, p. 85.

censura, emanando così un sapore ancora più intenso di lusso, rarità e mistero. Il dono che egli ebbe per quella certa predilezione letteraria e la sua erudizione mai austera, né noiosa, hanno reso il suo lavoro avvincente. Tale attività lo ha portato a elidere tutte quelle parti del testo sadiano che solitamente scoraggiano il lettore ordinario, così i suoi estratti scelti appaiono non troppo lunghi e privi di ripetizioni ridondanti e ampollate, mentre le crudeltà eccessivamente violente e sanguinarie sono state rimosse ad arte, così come le “noiose” oscenità: egli ha reso Sade prima di tutto “leggibile” anche per il vasto pubblico. Il poeta di *Alcool* ha inoltre operato una selezione di documenti inediti per potenziare il pensiero di Sade, così ardito e progressista, spesso nascosto dietro la prolissità di tutto quel materiale pornografico, cercando di attirare l'attenzione soprattutto sulla sua filosofia. Eliminando tutto l'artificio di certe scene, viene anche meno l'immagine di un Sade folle, erotomane e degenerato: non solo agli occhi di Apollinaire rinasce come pensatore, ma prima di tutto come scrittore. Il Divino aveva in fondo sognato una società utopistica, un ritorno alla natura schietta, quel contatto originale e quasi animalesco che l'uomo aveva con se stesso e con la sua sessualità; ma anche l'esaltazione dell'istinto senza alcun correttivo morale e la rivendicazione sociale della donna come individuo al pari del sesso maschile. Una società priva di leggi codarde, di classismo o di freni puritani. Egli ci parla di una Repubblica in cui furto, assassinio, sodomia, incesto e ogni qualsivoglia tabù riconosciuto come tale socialmente, vengano tollerati perché

facenti parte di uno stato di natura che ci appartiene dalla notte dei tempi. Con Apollinaire l'encomio di Sade va oltre in questo senso: il poeta arriva ad accostarlo addirittura a Nietzsche perché, entrambi incompresi, i due rappresentano gli spiriti liberi che hanno rivoluzionato un momento del pensiero attraverso l'impiego della devastazione e della ricostruzione.

3.1 L'edizione delle opere infernali

Apollinaire riunisce una curiosa selezione delle opere di Sade e lo fa inserendo una serie di citazioni una accostata all'altra. Primo tra tutti inaugura la scelta dei testi con *Zoloé et ses deux acolytes*, opera erroneamente attribuita al Marchese, come già approfondito, a partire dalle confutazioni di Gilbert Lely¹. Seguono poi i testi sulle due sorelle sciagurate, Juliette e Justine. *In primis* Apollinaire si occupa di *Justine*: seleziona passi tratti dalla premessa all'opera (soffermandosi sul trattato riguardo l'inutilità della virtù) e l'episodio di Dubourg (colui che per primo propose a Justine la strada della prostituzione). Subito dopo la segue *Juliette*: il dialogo con Saint-Fond sulla superiorità del vizio, la giustificazione dell'assassinio e il sistema politico di quest'ultimo. Si viene a creare un accostamento tra le due sorelle (in negativo) in cui Guillaume presenta Justine come «l'ancienne femme» e Juliette come la «femme nouvelle, un être dont on n'a pas encore idée, qui se dégage de l'humanité, qui aura des ailes et qui renouvellera l'univers»². Egli pone in evidenza il divario che esiste tra questi due tipi di donne, cioè colei che attacca e colei che resiste, il carnefice e la vittima: caratteristica tipica dello schema sadiano che, per ogni personaggio virtuoso, ne vede un altro corrotto e libertino. Segue poi *La philosophie dans le boudoir* in cui Apollinaire si sofferma sul ritratto di Dolmancé e di Eugénie de Mistival, ma anche sulla

1 Cfr. cap. I, § 1.3.

2 Apollinaire G., *L'œuvre du marquis de Sade*, cit., p. 18.

digressione riguardo la religione, l'inutilità della carità, l'adulterio, l'incesto, la sodomia ed il celebre *pamphlet* politico *Français, encore un effort si vous voulez être Républicains!* Gli ultimi due testi proposti da Apollinaire sono infine tratti da *Les Crimes de l'amour* e dal romanzo filosofico *Aline et Valcour*.

Oltre a queste opere, di cui il poeta di *Alcools* ci ha lasciato estratti limitatamente commentati, egli fu particolarmente affascinato da quello che fu il romanzo-compendio delle perversioni sessuali compiute a Sodoma in centoventi giorni, donandogli ampio spazio nella sua Introduzione. Attenendosi alla pubblicazione del dottor Dühren, avvenuta nel 1904, egli definisce l'opera di Sade uno dei suoi lavori più audaci. Ne lascia una descrizione dettagliata del manoscritto e del percorso genealogico che attraversò, fino a quando non venne riscoperto. A proposito dell'opera più scellerata spiega:

On y trouve une classification rigoureusement scientifique de toutes les passions dans leurs rapports avec l'instinct sexuel. L'écrivain, le marquis de Sade y condensait toutes ses théories nouvelles et y créait aussi, cent ans avant le docteur Krafft-Ebing, la psychopathie sexuelle. En écrivant cet ouvrage sur *Les bizarres penchants qu'inspire la nature* le marquis de Sade avait conscience de sa nouveauté et de nos importance: «Qui pourrait fixer, dit-il, et détailler ces écarts ferait peut-être un des plus beaux travaux sur les mœurs et peut-être un des plus intéressants.» Et plus loin, insistant sur le côté systématique et scientifique de cette œuvre, il ajoute: «Imagine-toi que toutes les jouissances honnêtes ou prescrites par cette bête dont tu parles sans cesse sans la connaître et que tu appelles Nature, que ces jouissances, dis-je, seront expressément exclues de ce recueil»³.

3 G. Apollinaire, *L'œuvre du marquis de Sade*, cit., pp. 24-25.

Apollinaire fu affascinato da questo sunto scientifico di tutte le manifestazioni della psicopatia sessuale, il quale assegnò al Marchese un posto tra gli scrittori del XVIII secolo. Nonostante l'attrazione che egli provava verso quest'opera, non osò andare comunque oltre e non ne operò una selezione di frammenti perché il suo compendio su Sade mirava a mettere in risalto, come già asserito, altre tematiche rispetto alle turbe psicosessuali.

Quest'opera mette in difficoltà, crea un freddo disagio, va *oltre*, perché non solo si spinge al di là dell'immaginazione, ma supera la referenzialità con il mondo logico e con una realtà che è impossibile accettare nella nostra umana razionalità. Spinge verso quel rimosso operato dalla censura morale, verso quella rappresentazione aberrante che la nostra coscienza non vuole né ammettere, né tanto meno accettare:

Ces doigts tranchés, ces yeux, ces ongles arrachés, ces supplices où l'horreur morale aiguise la douleur, cette mère que la ruse et la terreur amènent à l'assassinat de son fils, ces cris, ce sang versé dans la puanteur, tout à la fin concourt à la nausée. Cela dépasse, étouffe, et donne à l'instar d'une douleur aiguë une émotion qui décompose – et qui tue. Comment a-t-il osé? Surtout comment *dut-il*?⁴

È come se questo testo cercasse di prendere di mira personalmente ognuno di noi per scavare e cercare la fragilità del nostro limite *umano*. Eppure il fascino di questo scritto ha da sempre sedotto la ricezione postuma; ad esempio per Breton⁵ non è semplicemente pornografico, ma rappresenta in realtà un'opera d'arte poiché supera tutto quello che può essere *praticamente* realizzato. È

4 Bataille G., *La littérature et le mal*, cit., pp. 143.

5 Breton A., *Anthologie de l'humour noir*, cit., pp. 27-28.

come se le regole dello spazio e del tempo fossero modificate e cancellate, come se la realtà si piegasse alla natura perversa dell'uomo; oltrepassando le leggi della razionalità umana si giunge alla creazione di un'opera e di un'arte capace di una violenza quasi intollerabile. Le sue idee e la sua fantasia si trasformano in atti potenzialmente concreti all'interno della sua opera e prendono vita nella poesia; è per questo che essa «c'est aussi une science fondée sur les principes antithétiques de réalisation et de destruction, où les lois de la destruction apparaissent sous la forme d'une théorie des perversions»⁶. Queste leggi seguono un dettame differente in quel nuovo spazio sadiano che viene a delinearci, uno spazio tetro e separato dal resto del mondo, immobile e fuori da ogni logica sociale, un luogo dove il crimine può essere desocializzato:

On n'imagine pas comme la volupté est servie par ces sûretés-là et ce que l'on entreprend quand on peut se dire: «Je suis seul ici, j'y suis au bout du monde, soustrait à tous les yeux et sans qu'il puisse devenir possible à aucune créature d'arriver à moi; plus de freins, plus de barrières». De ce moment-là, les désirs s'élancent avec une impétuosité qui ne connaît plus de bornes, et l'impunité qui les favorise en accroît bien délicieusement toute l'ivresse. On n'a plus là que Dieu et la conscience: or, de quelle force peut être le premier frein aux yeux d'un athée de cœur et de réflexion? Et quel empire peut avoir la conscience sur celui qui s'est si bien accoutumé à vaincre ses remords qu'ils deviennent pour lui presque des jouissances?⁷

All'interno di questo spazio, il castello di Silling, si crea una nuova società completa, un'autarchia all'interno della quale vige un ordine stabilito, caratterizzato da leggi, orari, lavori e feste. Una società-scuola di libertinaggio.

⁶ Jean M., Mezei A., *Genèse de la pensée moderne, op.cit.*, p. 39.

⁷ Sade D.A.F, de, *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, cit., XIV journée, pp. 193-194.

Una società in cui l'individuo, in quanto soggetto, viene soppresso ed ogni scena è una scena di gruppo. In questo componimento il momento orgiastico è prevaricante, non tanto per un senso di trasgressione quanto piuttosto per l'assoluto senso di non unità che i corpi ammassati subiscono, viene loro tolta ogni individualità, ogni confine fisico e morale, viene risucchiato dall'impersonalità dell'atto orgiastico: «la subjectivité qu'étudie Sade ne se confond pas avec l'égoïsme, elle n'est jamais celle de l'individu isolé, ou qui s'isole, même lorsque, chez lui, elle s'exaspère sous l'effet des brimades et de l'étouffement de la prison. En fait elle est toujours fonction d'une collectivité plus ou moins large réunie par affinité passionnelle. Aspect singulièrement sensible de la pensée moderne, qui déjà avec Sade humanise, dans une «algèbre amoureuse», la théorie mathématique des groupes»⁸.

«Quelle énigme que l'homme, dit le Duc»⁹; di questo si parla essenzialmente nelle *Cent vingt journées*; questo testo domina sopra tutto il resto, «étant la vérité du déchaînement que l'homme est au fond et qu'il est tenu de contenir et de taire»¹⁰. L'immagine della natura umana è data da Sade, per usare la metafora adoperata da Mezei e Jean, come con gli occhi di un chimico, come colui che studia la composizione della materia umana, perché la sua esplorazione va oltre la psicologia. È in quest'ottica che occorrerebbe capire la sua opera nel divenire storico, per aver cercato una nuova civilizzazione, «en bouleversant la notion chrétienne du concret irrationnel,

8 Jean M., Mezei A., *Genèse de la pensée moderne, op.cit.*, p. 41.

9 Sade D.A.F. de, *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, cit., XXIII journée, p. 255.

10 Bataille G., *La littérature et le mal*, cit., p. 125.

alogique et mauvais, Sade est arrivée à ordonner le réel, alors que l'ordre, avant lui, était l'apanage du seul transcendant»¹¹. Egli ha rinnovato il pensiero occidentale e l'ha fatto cercando un ordine nell'illusorio caos del male:

Enfin, quoi qu'on en puisse dire, chacun a son âme à sauver: et de quelle punition, et dans ce monde et dans l'autre, n'est pas digne celui qui, sans aucune modération, se plairait, par exemple, à divulguer tous les caprices, tous les goûts, toutes les horreurs secrètes auxquels les hommes sont sujets dans le feu de leur imagination? Ce serait révéler des secrets qui doivent être enfouis pour le bonheur de l'humanité; ce serait entreprendre la corruption générale des mœurs, et précipiter ses frères en Jésus-Christ dans tous les écarts où pourraient porter de tels tableaux¹².

In corrispondenza dell'opera di Sodoma, Orlando focalizza la sua analisi sulla ripetitività delle perversioni che ammorbano l'opera e lo fa attraverso un richiamo proustiano a proposito del: “girare sempre nello stesso circolo vizioso” («rien n'est plus limité que le plaisir et le vice. On peut vraiment, dans ce sens-là, en changeant le sens de l'expression, dire qu'on tourne toujours dans le même cercle vicieux»)¹³; peculiarità sadiana nota ai più, per le sue descrizioni pornografiche ridondanti. Fino a quando il vescovo non annuncerà ai suoi compagni, mentre è intento in una scena di sodomia, «qu'on peut aller encore plus loin que tout cela»¹⁴. I limiti sono superati, oltrepassati ma, al tempo stesso, Sade non vuole dire né aggiungere altro. È la dismisura della parola, protagonista assoluta del mondo perverso di Sade: «l'inattesa censura narrativa è colmata così, potentemente, dal beffardo ossequio

11 Jean M., Mezei A., *Genèse de la pensée moderne, op.cit.*, p. 32.

12 Sade D.A.F. de, *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, cit., XX journée, p. 236.

13 Proust M., *À la recherche du temps perdu*, t. IV, 1989, p. 406, in Orlando F., *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, cit., p. 207.

14 Sade D.A.F. de, *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, cit., XX journée, p. 234.

all'indicibilità dell'infamia erotica e dalla bestemmia di un religioso pudore»¹⁵.

15 Orlando F., *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, cit., p. 207.

3.2 *Justine e Juliette*: i due volti del caos sadiano

Tout est femme dans ce qu'on aime;
l'empire de l'amour ne connaît
d'autres bornes que celles du plaisir.

(La Mettrie, *Œuvres philosophique*)

«Ce n'est pas au hasard que le marquis a choisi des héroïnes et non pas des héros. Justine, c'est l'ancienne femme, asservie, misérable et moins qu'humaine; Juliette, au contraire, représente la femme nouvelle qu'il entrevoyait, un être dont on n'a pas encore idée, qui se dégage de l'humanité, qui aura des ailes et qui renouvellera l'univers»¹⁶. Presentando in questo modo due tra le protagoniste più celebri di Sade, Apollinaire anticipa quella che potrebbe essere la reazione del lettore comune di fronte a un primo approccio di ripugnanza a tale lettura, interpretando il pensiero dello scrittore rivoluzionario. Una preliminare repulsione è la consuetudine di queste letture, e Apollinaire si mostra necessario proprio in questo: fornendo il mezzo attraverso cui poterlo fare. Egli non ci lascia a sua volta un ritratto delle due eroine ma è particolarmente attento a sottolineare come per il Marchese ci fosse, nei suoi personaggi, «une extrême connexité entre le moral et le physique»¹⁷. Dopo aver tracciato un riassunto della trama di *Justine* (in nota egli specifica che si riferisce alla prima edizione), definendolo come il romanzo che egli ha sempre tenacemente sconfessato, ci fornisce anche dettagli della descrizione fisica del manoscritto autentico:

¹⁶ Apollinaire G., *L'œuvre du Marquis de Sade*, cit., p. 18.

¹⁷ *Ibidem*.

J'ai sous les yeux le manuscrit original, et qui n'a pas encore été signalé, de la première version de *Justine*, le premier jet, le premier brouillon de cet ouvrage avec toutes ses ratures¹⁸.

Il poeta era entrato dunque in contatto con il manoscritto originale (conservato alla Bibliothèque Nationale de France, *manuscrit 4010*), non ancora segnalato fino ad allora e compreso in cinque quaderni; questa prima versione di *Justine* fu pubblicata per la prima volta nel 1930 da Maurice Heine. Il Marchese intitola dapprima l'opera *Les Infortunes de la vertu*, aggiungendo la seguente nota (inedita) sul retro, così come ci riporta Apollinaire:

Joignons à l'article des romans – *Les Malheurs de la Vertu*, ouvrage dans un goût tout à fait nouveau. D'un bout à l'autre le vice triomphe et la vertu est traînée dans l'humiliation. Le dénouement doit rendre à la vertu tout le lustre qui lui est dû et la rend aussi belle (*sic*) n'abhorre le faux triomphe du crime et ne chérisse les humiliations et les malheurs qui éprouvent la vertu¹⁹.

Dunque la prima *Justine*, *Les infortunes de la vertu*, stesa in poco più di due settimane alla Bastiglia, («fini au bout de quinze jours, le 8 juillet 1787»)²⁰ è una sorta di breve *conte philosophique* che Baccòlo definisce come la versione del «trionfo dell'eufemismo»²¹. Il quesito che viene posto continuamente in questa prima versione riguarda il modo in cui la morale dovrebbe approcciarsi al male. La seconda *Justine* si amplia anche nel titolo: *Justine ou les malheurs de la vertu*, e contiene in sé una dilatazione delle parti pornografiche: «rempli

18 Guillaume Apollinaire, *L'œuvre du marquis de Sade*, cit., p. 21.

19 *Ibidem*.

20 Nota in fondo al *cahier* n°9 ritrovato alla Bastiglia e cit. in Apollinaire, *L'œuvre du marquis de Sade*, cit., p. 22.

21 Baccòlo L., *Che cosa ha veramente detto de Sade*, cit., p. 65.

de périphrases, d'allusions, de métonymies mythologiques, et réclamer la connivence du lecteur»²². A parlare è sempre Justine alla prima persona. Infine la terza e definitiva edizione esce nel 1797 con il titolo *La nouvelle Justine ou Les malheurs de la vertu suivie de L'histoire de Juliette sa sœur*. In quest'ultimo caso l'eufemismo si è tramutato nella parola violenta. Justine parla ora in terza persona, «il n'y a plus de relation entre la vie intérieure de Justine et les problèmes que pose le mal dans le monde»²³. Il *récit* in terza persona riporta il sadismo a una forza romanzesca che in qualche modo mancava nelle due prime versioni. Tutte le versioni di quest'opera furono rinnegate a voce alta da Sade. Apollinaire opera una scelta, per quanto riguarda il testo di *Justine*, che concerne tre estratti dalla prima edizione del romanzo, *Les Infortunes de la vertu*. Egli pone in primo piano il discorso sull'inutilità della virtù, inseguito il dialogo tra la protagonista e Dubourg e infine il discorso sul fine ultimo della felicità sociale attraverso la pratica del crimine. Il primo estratto Apollinaire lo riporta esattamente come compare nel manoscritto sadiano, non un'aggiunta di più né una di meno. Egli si limita a specificare in nota il riferimento dell'edizione. Ciò che colpisce a un primo sguardo è come il poeta sia riuscito a delineare un Sade propriamente “atipico”: egli viene purificato da ogni appendice pornografica, da ogni ornamento scandaloso; rimane il suo pensiero, la sua filosofia “puramente

22 Coulet H., *La vie intérieure dans «Justine»* in *Le marquis de Sade*, atti del convegno organizzato dal «Centre aixois d'études et de recherches sur le dix-huitième siècle», 19-20 febbraio 1966, A. Colin, Paris, 1968, p. 92.

23 *Ibidem*, p. 93.

immorale”, priva di ogni residuo ripugnante. È come se Apollinaire avesse lavorato su Sade come si lavora a mano l'argilla: dall'estesa quantità di materia argillosa, e dalle sue fattezze melmose, egli plasma e modella la sua essenza, per dare nuova immagine sotto nuove sembianze. Il poeta ci esibisce l'animo della letteratura di Sade, quella finestra sul suo mondo, sulla sua realtà, rappresentazione densa di quella filosofia naturalista, della nuova biologia nascente erede del *Système de la Nature* di d'Holbac o delle opere filosofiche di La Mettrie. Egli ci mostra anzitutto la sua *letteratura* scevra da tutti quei pericolosi dettagli ridondanti e lascivi. Sade ha voluto raccontarci qualcosa, sul suo tempo, nella sua storia, sull'uomo. Egli ha creato un sistema fatto di leggi, articolato su forme di governo discutibili, o meno, ha creato una sua società che oltraggia un dio che ignora di esistere, ha dato voce al grido ultimo di un'umanità rovesciata e facente appello alla sua remota istintualità. E Apollinaire ci sta ricordando proprio questo: Sade scrive un'opera che parla prima di tutto di un *mondo*, il suo.

Nell'*incipit* de *Les Infortunes de la vertu*, primo estratto scelto da Apollinaire, Sade descrive l'uomo come un «malheureux individu bipède»²⁴ che erra nella spinosa strada della vita. Egli predispone una sorta di “avviso al lettore” giustificando in qualche modo il suo ricorso alle più atroci crudeltà alle quali la protagonista, una donna sensibile e virtuosa, sarà sottoposta. Crudeltà necessarie per spiegare quale dovrebbe essere la strada migliore da

24 Sade D.A.F. de, *Les Infortunes de la vertu*, in *Œuvres complètes*, t. II, édition établie sous la direction de Delon M., «Bibliothèque de la Pléiade», Éditions Gallimard, Paris, 1990, p. 3.

prendere, tra il crimine prosperoso e la virtù perseguitata. L'uomo onesto, percorrendo la strada della rettitudine morale e delle convenzioni sociali, non può non evitare d'imbattersi nei rovi anziché nelle rose, perciò «ne diront-ils pas que la vertu telle belle qu'elle soit, quand malheureusement elle devient trop faible pour lutter contre le vice, devient le plus mauvais parti que puisse prendre un être quelconque et que dans un siècle entièrement corrompu le plus sûr est de faire comme les autres?»²⁵. Sade ammonisce: bisogna evitare i pericolosi sofismi di una falsa filosofia perché, agli occhi della Natura, virtù e crimine coincidono senza riguardi e il bene non viene ripagato. A cosa serve allora perseguirlo se tanto «il vaut infiniment mieux prendre parti parmi les méchants qui prospèrent que parmi les vertueux qui périssent?»²⁶. Sottomettersi agli ordini della Provvidenza e del cielo è l'unico stato di cose possibile, e perseverare la virtù non porta a nessun tipo di bene, né terreno né tanto meno ascetico. L'intero secolo XVIII aveva a caro il tema del male e innumerevoli furono i tentativi di spiegarlo, ma qualcosa di diverso fece Sade: lo accettò prima di tutto, in modo completo e, incarnandolo nell'umanità, ne fece la ragione di ogni comportamento umano: «il voit dans le mal le mode fondamental d'exister: la nature existe en tant que mal. Être, c'est être le mal. A cette idée, que Sade est le seul à avoir véritablement poussée jusqu'à ses dernières conséquences, il faut que la conscience s'adapte»²⁷. Eppure questo male incarnato nella Natura e di cui la Natura stessa, crudele, ne insegna la

25 Sade D.A.F. de, *Les Infortunes de la vertu*, cit., p. 3.

26 *Ibid.*, p. 4.

27 Coulet H., *La vie intérieure dans «Justine»* cit., p. 85.

legge all'uomo, non è un male auto-distruttivo. L'uomo sadico non cerca il proprio annullamento attraverso il suicidio, ma piuttosto l'annullamento altrui, attraverso le torture e il potere della distruzione che scaturisce dalle proprie mani. La classe dominante libertina nella società sadiana non si distrugge mai; i rari suicidi riguardano al massimo le vittime. Il male e la vita che ad esso si dedica finisce sempre con il trionfo. La distruzione che invece il libertino sadiano cerca è quella di una nuova esistenza, soprattutto quella data dal seme, dal *dono* di una nuova vita. Un esempio a tal proposito è quello citato da Apollinaire dall'episodio di *Juliette* avvenuto a Napoli, quando i libertini italiani presso la corte di re Ferdinando danno sfogo ai loro impulsi devastatori in alcune sale adibite alle torture fisiche. Una di queste accoglieva uno strumento dedicato alle donne gestanti, appositamente ideato per togliere contemporaneamente la vita a due esseri, madre e figlio: «tutta la gran macchina spettacolare dell'erotismo sadiano pretende di operare in questa duplice direzione: non versare nuovo flusso vitale nell'“antro odioso”, e distruggere l'esistente. Al primo scopo, provvede l'amore “antifisico”; per il secondo è necessario il delitto»²⁸. La donna è emblema di colei che rappresenta l'istanza della vita e perpetua il disegno della natura, ma non per questo simbolo di un'inferiorità sociale. Juliette ne sfata ampiamente il mito: il crimine non ha sesso, ma ha una classe sociale, quella degli abbienti. Perciò non potendo distruggere interamente l'umanità, il libertino si limita a uccidere la vita nel grembo, simbolicamente.

28 Baccolo L., *Che cosa ha veramente detto de Sade*, cit., p. 74.

È nell'*atelier* del genere umano che principalmente si accaniscono i libertini – gli uomini liberi, e come tali anche liberatori dallo scandalo dell'esistenza -; per questo quando suppliziano una donna incinta, mettono nell'operazione tutta la gravità di un impegno filosofico e morale insieme, consci di obbedire a una legge fondamentale della natura, e di anticipare il motto anarchico: *Abbasso l'esistente!*²⁹

Tornando a *Justine*, l'estratto che si presenta poco dopo l'*incipit* del racconto è quello che vede come protagonista Dubourg, verso il quale la giovane si rivolge in cerca di aiuto. Ben presto la virtù, di cui Justine propone i servigi, viene derisa e diametralmente contrapposta alle più liete letizie che potrebbe apportare «la sagesse de [son] sexe». Nel cercare di dimostrare un'onestà presso gli uomini, la fanciulla viene zittita perché se mai potesse esistere qualcuno che prodighi la carità o la giustizia lo farebbe unicamente al solo fine di giungere al godimento dell'orgoglio. L'uomo tende sempre a se stesso e al proprio godimento, che sia della carne, del delitto o di una presunta dignità. E ancora, argomento spinoso, si filosofa intorno alla carità nei confronti dei figli, di quelli illegittimi, degli orfani, dei soggetti deboli. Il discorso si apre con un riferimento ai costumi di popoli orientali (paragone molto caro a Sade che, come già visto dalle richieste delle sue lettere, studiava i costumi dei popoli “esotici” e si nutriva di letteratura cosmopolita dalle sue carceri) in rapporto all'uso di soffocare i propri figli malformati. Argomento prediletto di Sade, ritorna spesso presso lo scrittore l'uso del confronto tra culture diverse o considerate “selvagge”, proprio come dettava la moda

²⁹ Baccolo L., *op. cit.*, p. 75.

dell'epoca per cui lo stato di natura giustificava i mezzi di alcuni atteggiamenti definiti “barbari”. Questo livello di civiltà era misurato da quei Paesi, come la Francia, che etnocentricamente si dichiaravano civilizzati. Dunque soffocare nella culla i soggetti ritenuti un peso per la società era un comportamento ammesso (nel *sistema* sadiano), perché testimoniato da quelle culture in cui lo stato di Natura era sopravvissuto e perché, utilizzando i termini di Dubourg, le creature «de ces classes sont, à la société, comme ces excroissances de chair qui, se nourrissant du suc des membres sains, les dégradent et les affaiblissent»³⁰. Spinto forse dall'interesse per questa specifica tematica il poeta di *Alcool* approfondì tale argomento inserendo in nota un estratto da *La Descendance de l'homme et la Sélection sexuelle* di Darwin. In questo modo l'argomentazione sadiana veniva reinserita all'interno del trattato dell'evoluzionista britannico che spiega come presso gli uomini selvaggi gli individui deboli vengano prontamente eliminati allo scopo di salvaguardare il buono stato di salute dei sopravvissuti. L'uomo “civilizzato” invece fa di tutto per cercare di tutelare e aiutare l'individuo debole e, in questo, è spinto unicamente dallo spirito di benevolenza. Facendo così si permette all'individuo “debole” della catena di riprodursi all'infinito. Una delle estreme conseguenze di questo comportamento è riscontrabile, ad esempio, in caso di guerra: gli individui forti vengono spesi come forza armata dallo Stato e

30 Sade D.A.F. de, *Les infortunes de la vertu*, in Apollinaire G., cit., pp. 83-84. Quest'allusione all'infanticidio non compare nella I redazione de *Les Infortunes de la vertu*, mentre in *Justine ou les Malheurs de la vertu* questo tema viene solamente accennato per essere ripreso in modo più approfondito da Rodin, nei capitoli seguenti. Questo passo è dunque il frutto della terza e ultima edizione.

restano quelli deboli a perpetuare la riproduzione, protraendo all'infinito la proliferazione di soggetti fragili e, di conseguenza, l'epilogo della suddetta società.

L'ultimo estratto di *Justine* proposto ne *Les Diables amoureux* prosegue sui termini della ricerca della felicità e se a ciò sia possibile pervenirvi attraverso la perseveranza del crimine o della virtù. La virtù rappresenta, in quest'ottica, solo una raccolta di convenzioni sociali che cambiano da cultura a cultura; se essa non venisse perseguitata il male sarebbe più lieve e la felicità a portata di tutti, perché l'uguaglianza sarebbe di tutti in quanto accomunata dalla brama del crimine. Il vizio, messo in questi termini, porta al *bonheur*; e ben presto si fa strada l'esempio più eclatante di questo discorso, sfatando il mito delle interdizioni sacre alla società:

Je suppose une société où il sera convenu que l'inceste (admettons ce délit comme tout autre), que l'inceste, dis-je, soit un crime: ceux qui s'y livreront seront malheureux, parce que l'opinion, les lois, le culte, tout viendra glacer leurs plaisirs; ceux qui désireront de commettre ce mal et qui ne l'oseront, d'après ces freins, seront également malheureux: ainsi la loi qui proscriera l'inceste n'aura fait que des infortunés. Que dans la société voisine l'inceste ne soit point un crime: ceux qui ne le désireront pas ne seront point malheureux, et ceux qui le désireront seront heureux³¹.

Dunque nessuna violenza, nessuna erotomania nella *Justine* intessuta da Guillaume, ma l'eterna e suprema lotta di Bene e di Male in un universo generato da un dio cieco e sordo.

Nella sua *Introduzione a Justine*, Jean Paulhan afferma che quest'opera

31 Sade D.A.F. de, *Les infortunes de la vertu*, in Apollinaire G., cit., pp. 88-89.

poneva una domanda tanto ardua che un secolo intero non sarebbe stato sufficiente per darvi risposta³². I sentimenti di culto e di odio nei confronti della Natura, il rapporto tra l'individuo primordiale e quello sociale, la prospettiva d'inutilità umana schiacciata nell'immenso universo e il superamento dell'antropocentrismo medievale, sono tutti elementi che nella prima versione di *Justine* rappresentano l'evoluzione della coscienza sadiana. La rappresentazione del male è qui posta in chiave teologica, infatti egli non eliminava la presenza di Dio, tutt'altro, in una tale prospettiva Egli *doveva* esistere nel suo austero e imperturbabile sguardo. Si apriva così lo scenario di «une utopie du mal»³³ che basava la propria esistenza non tanto sull'impossibilità del bene, quanto piuttosto sul fattore della regressione e della noia che è essa stessa generatrice di male. La società basata sullo stato della criminalità affonderebbe le proprie radici nella noia e nel disgusto: «il ne peut y avoir contre le dégoût et l'ennui d'autre remède qu'une surenchère de nouveaux crimes *ad infinitum*»³⁴. Un po' come alla ripetizione infinita tendevano tutti i crimini elencati nelle opere del Marchese.

Se la filosofia della Natura continuò a esercitare una certa attrattiva nei secoli a seguire, fu senz'altro merito di questo filosofo che diede voce al caos umano e ai tabù.

De *L'Histoire de Juliette ou les prospérités du vice* Apollinaire propone

32 Paulhan J., cit. in Bataille G., *La littérature et le mal*, cit., p. 99.

33 Klossowski P., *Sade mon prochain précédé de Le philosophe scélérat*, Éditions du Seuil, Paris, 1976, p. 83.

34 *Ibidem*, p. 84.

una grande quantità di estratti, andando a toccare numerosi punti nevralgici del pensiero sadiano. Egli mette in scena in primo luogo una nuova Juliette come il simbolo di un'umanità inverosimile della quale solo i contemporanei di Guillaume, impregnati di uno spirito moderno, poterono comprenderne il canto. Parlare di Juliette significa prima di tutto toccare il tema del viaggio; Apollinaire in questo senso ci mostra alcune delle numerose tappe toccate dalla fanciulla, soprattutto quelle italiane: Firenze, Napoli, la Campania... Il viaggio nel Divino, come già asserito, non porta mai a una *quête* personale, non è mai un viaggio concepito in senso positivo perché non si tende allo scopo di una redenzione, non è catartico e non insegna niente. La costante ripetitiva che accomuna i viaggi sadiani è quella del crimine, appreso da ogni cultura, apportato in ogni Paese, elevato in ogni angolo della terra: «si donc le voyage est divers, le lieu sadien est unique: on ne voyage tant que pour s'enfermer»³⁵.

Quasi tutte le azioni sessuali in *Juliette* terminano o con l'assassinio o con un massacro. Sembra quasi, come sostiene Kate Millet³⁶, che l'assassinio sia una conseguenza “logica” di tutte l'opera pornografica di Sade. Assassinio e crimine sono il piacere più alto a cui si possa giungere, il sesso ne è solo il mezzo; ma di tutta quest'elevazione in potenza, non resta forse nient' altro che un chimerico e sfuggevole desiderio di superare un “oltre” concretizzabile solo nei sensi trasfigurati dal sogno?

35 Barthes R., *Sade I in Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. 21.

36 Kate Millet, *Sexual Politics*, Ballantine, New York, 1978, p. 43, cit. in Lynch, *op.ci.*, p. 2.

Tantôt il déclare que seuls comptent le physique, l'excitation, le choc nerveux reçus par l'organisme; tantôt, au contraire, il place la perfection de sa félicité dans les chimères et, de même que pour Julie dans *La Nouvelle Héloïse*, «il n'y a de beau que ce qui n'est pas», pour le sadique il n'y a de beaux crimes que ceux qui sont rêvés³⁷.

A tal proposito il poeta del *pont Mirabeau* considera tra gli estratti dell'opera sadiana un dialogo tra Justine e il primo Ministro Saint-Fond, patto di collaborazione libertina rappresentativo di una disquisizione sulla morte. Nell'espone all'allieva le pianificazioni delle sue orge, Saint-Fond annuncia i piani di distruzione nei confronti delle sue vittime:

Le meurtre est la plus douce de mes voluptés; j'aime le sang avec fureur; c'est ma plus chère passion, et il est dans mes principes qu'il faut les satisfaire toutes, à quelque prix que ce puisse être³⁸.

Egli è travolto dai sensi più bassi e più oscuri possibili; tutto ciò che viene dal cuore è falso, solo la religione della carne è ammessa. Tali comportamenti avevano bisogno di essere reinseriti in un discorso più ampio, facente parte della reale natura dell'uomo, libera da ogni inibizione sociale. Apollinaire inserisce dunque gli «Exemples tirés des Mœurs de toutes les Nations»³⁹ in cui Sade redige un vero e proprio elenco di usi bizzarri dei costumi di popoli selvaggi, contemplando eccentriche pratiche sessuali professate in ogni angolo del mondo e in ogni epoca storica, dagli esempi di zoofilia a quelli di

37 Coulet H., *La vie intérieure dans «Justine»*, op. cit., p. 89.

38 Sade D.A.F. de, *Histoire de Juliette*, in Apollinaire G., cit., p. 99.

39 Apollinaire G., *L'œuvre du marquis de Sade*, cit., p. 119.

cannibalismo. Questa rassegna culmina in una teoria etnocentrica rovesciata che spiega come l'uomo sia represso nella sua libertà sessuale a causa delle leggi europee, a loro volta guidate dalla morale cristiana:

Le peu d'exemples que j'ai rapportés suffit à te faire voir, Juliette, ce que sont les vertus dont nos lois et nos religions européennes paraissent faire tant de cas, ce qu'est cet odieux fil de fraternité si préconisé par l'infâme christianisme. [...] Je ne cesserai de te le dire: le sentiment de l'humanité est chimérique; il ne peut jamais tenir aux passions, ni même aux besoins, puisque l'on voit dans les siècles les hommes se dévorer mutuellement⁴⁰.

Alla fine tutto gravita intorno alla religione: causa prima dell'infelicità dell'uomo. Questo Sade che sembrerebbe proclamarsi ateo, fonda egli stesso una teologia del Male e «son athéisme défie Dieu et jouit du sacrilège»⁴¹; alla figura di Dio viene praticamente sostituita quella della Natura, crudele e ingiusta, contro la quale l'uomo deve scagliarsi. Tale Natura (o tale Dio?) rappresenta la giustificazione del crimine e della distruzione verso cui propende il sistema del mondo. Dio è il centro del male e della ferocità, perché l'essenza di Dio è propriamente il male, per questo egli gioisce nel procurarcelo, perché egli è un «être suprême en méchanceté»⁴²; ma Sade non rende devozione al culto del male, ma si fonde con esso che è materia prima del suo universo. Il Ministro Saint-Fond rappresenta uno dei personaggi che meglio incarna lo spirito e il pensiero sadiano a proposito della religione.

40 Sade D.A.F. de, *Histoire de Juliette*, in Apollinaire G., cit., p. 124.

41 Bataille G., *La littérature et le mal*, cit., p. 128.

42 Sade D.A.F. de, *Histoire de Juliette*, cit., p. 536.

Come sostenuto nel saggio di Ocatvio Paz⁴³, tutto il sistema del Ministro è protrato ad affermare l'esistenza di Dio. Ed egli lo dimostra attraverso l'esistenza del male che, non solo è una realtà concreta e tangibile (il bene è inteso come accidentale), ma è soprattutto «una necessità filosofica, un'esigenza della ragione. Il male postula l'esistenza di un Dio infinitamente perverso»⁴⁴. Juliette e Clairwill tentano di opporre al Ministro argomenti tratti dal materialismo dell'epoca, eppure Saint-Fond-Sade prosegue sulla strada del male, come dono di Dio.

Ancora sulla tematica religiosa Apollinaire dedica un omaggio a Sade estraendo da *Juliette* il discorso *sur la Religion* che si riassume nel desiderio di veder distrutto tutto ciò che è connesso con il culto cristiano, ovvero due terzi dell'intera Francia («ne vaudra-t-il pas cent fois mieux que cette belle partie de l'Europe ne fût habitée par deux millions d'honnêtes gens que par vingt-cinq millions de coquins?»)⁴⁵. Nessun idolo in croce dev'essere ammesso, nessun sistema facente parte di una falsa e codarda morale, ma un solo obiettivo: la distruzione.

Soyez bien certain que toutes les plaies qui déchirent la France depuis dix-huit cent ans ne viennent que des actions religieuses⁴⁶.

Infine Apollinaire presenta un estratto singolare da *Juliette* che si

43 Paz O., *L'oltre erotico*, in *Justine o le sventure della virtù*, trad. it Saba Sardi F., «BUR» Rizzoli, Milano, 2012, p. XIX.

44 *Ibidem*.

45 Sade D.A.F. de, *Histoire de Juliette*, in Apollinaire G., cit. p. 111.

46 *Ibidem*, p. 112.

sviluppa dalla descrizione della città di Firenze per accogliere il discorso sull'arte. Una pausa armoniosamente estetica nel mezzo di tante immagini escorianti. Una celebrazione dell'arte e della Natura che quasi sconvolge e rovescia quell'odio violento ostentato in tutta l'opera di *Juliette* contro il creato: «je ne vous rendrai jamais l'enthousiasme que je sentis au milieu de tous ces chefs-d'œuvre. J'aime les arts, ils échauffent ma tête; la nature est si belle qu'on doit chérir tout ce qui l'imite...»⁴⁷. È stato visto come Sade compì realmente i suoi viaggi in Italia, tra Torino, Piacenza, Asti, la Toscana, Pompei, Napoli, Ercolano, Roma... E proprio nella capitale egli darà sfogo al suo culto profondo verso quei Romani feroci ma immortali, verso la decadenza e il rimpianto del passato:

Ma è qui in Italia che Sade, andando oltre le sue storie e i suoi vizi, comincia a dilatare, se non la portata della sua esperienza, il significato del suo male, a introdurre esempi e giustificazioni, a riempirlo per così dire della storia del mondo quale lui la vedeva, fino a riconoscerci il male universale [...]. L'arte è un eccellente afrodisiaco, di cui la povera Italia è ricca⁴⁸.

Il suo epistolario ci testimonia le visite che compì nella città di Firenze (tra il 1775-1776), presso il Museo Pitti e il Museo degli Uffizi, studiando e annotando elenchi di quadri e statue. Il compendio di questo viaggio lo farà poi compiere a Juliette ponendola in una Firenze quasi magica e leggendaria, tra segrete colme di orrori, nell'aria ammorbata dai vapori dell'Arno. Ed è questa la Firenze che Apollinaire presenta al pubblico, attraverso lo sguardo di

47 Sade D.A.F. de, *Histoire de Juliette*, cit., pp. 113-114.

48 Baccòlo L., *Che cosa ha veramente detto de Sade*, cit., p.13.

Juliette. La giovane lasciva si sofferma ad ammirare la statua dell'Ermafrodito, commentando la predilezione, da parte dei Romani, del culto di una così stravagante dote fisica; la Venere di Tiziano che risveglia i suoi sensi e le sorprendenti percezioni estetiche («je passai de là à la fameuse Vénus de Titien, et j'avoue que mes sens se trouvèrent plus émus à la contemplation de ce tableau sublime [...] les beautés de la nature intéressent l'âme, les extravagances religieuses la font frissonner»)⁴⁹, i cadaveri quasi intatti raccolti nei sepolcri, una collezione di pugnali avvelenati... Ma Juliette si sofferma a descrivere soprattutto la Venere medicea, sublime bellezza dalle dolci forme:

Il est impossible, en voyant ce superbe morceau, de se défendre de la plus douce émotion. Un Grec, dit-on, s'enflamma pour une statue... je l'avoue, je l'eusse imité près de celle-là; en examinant les beautés de détail de ce célèbre ouvrage [...] les proportions de cette sublime statue, les grâces de la figure, les contours divins de chaque membre, les arrondissements gracieux de la gorge et des fesses, sont des traits de génie qui pourraient le disputer à la nature⁵⁰.

Così si conclude il viaggio di Juliette e di Justine attraverso la selezione scelta da Guillaume. Così ci è stato proposto un Sade “ateo”, demistificatore di ogni costruzione “civilizzata”, difensore dello stato di Natura ma nemico al tempo stesso di quella Natura-idolo (o Natura-divinità-rovesciata), credente nel Male e sostenitore del vizio, nel quale si sublima come *logos*, rendendosi portatore ed esempio carnale, da dietro la cella delle sue prigioni. E ancora

49 Baccolo L., *Che cosa ha veramente detto de Sade*, op. cit., p. 115.

50 *Ibid.*, p. 116.

uno scrittore sensibile al *bello*, turista e spettatore dei costumi di altre società e culture, osservatore del suo tempo storico e della sua realtà, vagheggiante nella devozione di un passato mitico e pioniere al contempo di valutazioni sociali pericolosamente azzardate e terribilmente anacronistiche per i suoi contemporanei.

3.3 Libertini, *encore un effort!*

Quest'opera si presenta come un trattato filosofico d'impianto narrativo nel quale viene sviluppata l'ideologia libertina in tutto il suo forgiarsi ed evolversi. La narrazione è l'impianto portante del *boudoir* in cui le scene di sesso sono meno azzardate e disturbanti e servono solo come cornice "decorativa." Questo testo viene alla luce «pour n'épargner plus personne. *La philosophie dans le boudoir* est née dans le pressoir de Vincennes, d'une raison que la prison a rendue râpeuse: raison de la colère»⁵¹. Così il lato nichilista e distruttore della filosofia di Sade percuote anche Apollinaire che dedica il numero maggiore di pagine a questo volume. Il suo criterio è sempre quello di focalizzare gli estratti sull'impianto ideologico del Marchese e sul suo valore letterario, per questo ne sceglie le parti più prudenti e quelle meno oscene (adoperando un'ampia censura a tutti quei termini e a quelle scene tagliate per cautela), come la lunga dissertazione politica *Français, encore un effort si vous voulez être Républicains!* in cui le idee che Sade ha sulla libertà, sull'istituzione della famiglia, sulla concezione di crimine, etc., sono in fase di sviluppo.

Caso singolo nell'*opera omnia* sadiana la pornografia qua viene ad assumere un piano quasi secondario ed è presentata in continui elenchi stereotipati di oscenità e di propaganda politica: «se bisogna trovare per forza una componente di eccesso in Sade, questa va ricercata nella profusione di frasi fatte, metafore usurate, leziosaggini retoriche, espressioni di maniera

51 Roger P., *La philosophie dans le pressoir*, cit., p.31.

concernenti la politica e la sessualità⁵². La parodia del trattato pedagogico, su cui si basa l'educazione della giovane Eugénie, non desta alcuna novità poiché era già stata assodata la materia letteraria che traeva origine dall'apprendistato di una giovane vergine, a cominciare dai dialoghi cinquecenteschi dell'Aretino. Queste lezioni di sesso, di vizio e di politica poggiavano su dialoghi allegorici attraverso i quali l'intero pensiero filosofico di Sade veniva messo in piedi attraverso le dissertazioni dei libertini che, eliminando ogni traccia di virtù in Eugénie (la giovane allieva della scuola libertina), ricostruivano le inclinazioni naturali, senza i pregiudizi e le convenzioni sociali. Un unico imperativo vigeva come regola di questo nuovo impianto sociale: "l'obbligo morale" di godere, al di sopra di ogni cosa.

L'impianto dialogico di questo testo si basa sul linguaggio e sui sistemi filosofici dell'epoca del Divino; esso è pervaso da un idioma enciclopedista, da quello razionalista di Voltaire, dal materialismo di d'Holbach e di La Mettrie, e i suoi personaggi passano da un sistema all'altro. In questo senso Klossowski definisce Sade come prigioniero della terminologia del suo secolo poiché l'attinse solo dalla filosofia dei Lumi, ritenendo come tale la causa della sua illeggibilità. Egli unì a questo linguaggio la forza della sua violenza, così che «il poussera l'explication mécaniciste de l'homme jusqu'au délire»⁵³.

Apollinaire propone come prima lettura della *Philosophie dans le boudoir* il ritratto fisico e morale di due tra i protagonisti di questo *ménage*

52 Cavalli M., *I piaceri del circolo vizioso* in *La filosofia nel boudoir*, (a cura di Cavalli M.), trad. it. Saba Sardi F., «BUR» Rizzoli, Milano, 2012, p. II.

53 Klossowski P., *op.cit.*, p. 93.

lussurioso, quello di Dolmancé, “sodomita per principio” e quello della fresca e giovane Eugénie. Le prime disquisizioni morali che Guillaume propone al suo pubblico sono quelle intorno a «la Religion, la Charité, l’Adultère». Il discorso sulla religione, già affrontato con “l’anti-dio” in Juliette, viene qui introdotto ampiamente attraverso la contestazione della storia della religione cristiana e della vita della figura di Gesù, seguita dalla confutazione dell’esistenza di un dio chimera («fruit de la frayeur des uns et de la faiblesse des autres [...], abominable fantôme»)⁵⁴. Seguono elenchi d’insulti alla figura di Dio («que vois-je dans le Dieu de ce culte infâme, si ce n’est un être inconséquent et barbare? »)⁵⁵ e una breve parodia sulla diffusione del cristianesimo. Ciò su cui è interessante soffermarsi è il modo in cui l’uomo e il creato siano stati inseriti in tutto questo discorso teologo-cosmologico che pone la Natura come sola causa prima della vita. L’uomo deve la sua unica esistenza ai meccanismi della natura, poiché è provato che « [il est] aussi ancien sur ce globe que le globe même⁵⁶ il n’est, comme le chêne, comme le lion, comme les minéraux qui se trouvent dans les entrailles de ce globe, qu’une production nécessitée par l’existence du globe et qui ne doit la sienne à qui que ce soit»⁵⁷. L’uomo non è dunque un accidente della Natura anzi, in un tale sistema le nostre azioni non hanno peso perché prive di morale, sono

54 Sade D.A.F. de, *La philosophie dans le boudoir ou les instituteurs immoraux*, in Apollinaire G., cit., p. 162.

55 *Ibidem*, p. 163.

56 Apollinaire puntualizza questo passo corredandolo di una nota in cui specifica come quest’ipotesi sadiana sul principio della vita organica sia ancora agli arbori in questa sede, probabilmente è uno dei primi passi in cui la espone.

57 Sade D.A.F. de, *La philosophie dans le boudoir*, in Apollinaire G., cit., p. 161.

perciò il riflesso di processi naturali. È il movimento inerente alla materia che porta avanti la vita:

Si le mouvement est inhérent à la matière, si elle seule enfin peut, en raison de son énergie, créer, produire, conserver, maintenir, balancer dans des plaines immenses de l'espace tous les globes dont la vue nous surprend et dont la marche uniforme, invariable nous remplit de respect et d'admiration, quel sera le besoin de chercher alors un agent étranger à tout cela, puisque cette faculté active se trouve essentiellement dans la nature elle-même, qui n'est autre chose que la matière en action?⁵⁸

Ogni nostra azione è dunque il frutto del movimento della materia, sia essa un gesto criminoso o virtuoso: «la natura non è altro che unione, dispersione e riunione di elementi, combinazione e separazione perpetua di sostanze [...]. Sade immagina la materia come un movimento contraddittorio, in espansione e contrazione incessanti. La natura distrugge se stessa; distruggendosi, si crea»⁵⁹. È per questo che ogni azione e ogni categoria umana diventano relative, perché in quest'ottica l'uomo diviene accidente così come la sua organizzazione sociale e i suoi precetti morali.

Viene inseguito presentata la questione della benevolenza (definita un vizio dell'orgoglio piuttosto che una virtù dell'anima) e dopo aver mosso desideri di distruzione verso le masse di poveri, mendicanti e “parassiti”, passando attraverso altri esempi di vizi e virtù in ogni angolo della terra e dimostrando come essi dipendano dagli usi e dai costumi di una società, si giunge ad ampliare il discorso sui costumi sessuali e sullo status della donna.

⁵⁸ Sade D.A.F. de, *La philosophie dans le boudoir*, cit., p. 163.

⁵⁹ Paz O., *L'oltre erotico*, in *Justine o le sventure della virtù*, cit., p. XV.

La prima imposizione di quest'ampissimo discorso è il raggiungimento del godimento carnale, attraverso ogni mezzo e con ogni forza, che rappresenterebbe in altre parole il massimo della felicità a cui possa aspirare il soggetto sadiano. La donna assume un nuovo ruolo e una nuova libertà: prima di tutto corporale («ton corps est à toi, à toi seule; il n'y a que toi seule au monde qui ait le droit d'en jouir et d'en faire jouir qui bon te semble»)⁶⁰, ma anche una libertà del piacere («toutes les heures, tous les endroits, tous les hommes doivent servir à tes voluptés»)⁶¹ e infine la libertà di affermare il proprio sesso, non più soggiogato dal dominio maschile («les fruits de la jouissance du mâle et de la femelle ne possèdent pas-ils toute leur liberté, tous leurs droits?»)⁶². Questa donna sadiana trionfa sulla violenza e non la subisce (almeno che non sia una donna virtuosa), è la *maîtresse* di se stessa, l'unica tutrice del proprio piacere, tradisce e si educa da sola. Per quanto Sade potrebbe sembrare un precursore *ante litteram* di un femminismo precoce, la sua donna rimane pur sempre “una cagna” e una “lupa”: «elle doit appartenir à tous ceux qui veulent d'elle. C'est visiblement outrager la destination que la nature impose aux femmes que de les enchaîner par le lien absurde d'un hymen solitaire»⁶³.

I due più gravi divieti dell'umanità, l'incesto e l'omicidio, vengono accettati nello stato di Natura. L'incesto viene addirittura ricongiunto alle

60 Sade .D.A.F. de, *La philosophie dans le boudoir*, in Apollinaire G., p. 175.

61 *Ibid.*, p. 174.

62 *Ibid.*, p. 172.

63 *Ibid.*, p. 173.

Sacre scritture antiche: è stato necessario sia alla stirpe di Noè che a quella di Adamo per riprodursi, quindi è *naturale* (le argomentazioni di Sade sono continuamente contraddittorie, da un dialogo all'altro, da un'opera all'altra). L'omicidio viene riproposto (continuamente) perché rappresenta una delle prime leggi della Natura: la distruzione. Così per il Marchese è necessario proporre un'enumerazione esasperante di crimini e un elenco interminabile delle possibilità che si possono presentare per distruggere l'essere umano, il quale gode, al contempo, della morte e della sofferenza altrui. Eppure Dolmancé nell'espone la sua teoria sul *meurtre* sostiene che tale crimine, facente parte della distruzione consueta accordataci dalla natura («celui qui le commet ne fait que varier les formes; il rend à la nature des éléments dont la main de cette nature habile se sert aussitôt pour récompenser d'autres êtres»)⁶⁴ non è di per sé un crimine: è il nostro orgoglio a renderlo tale perché c'inganna mostrandoci noi stessi come i creatori dell'universo, capaci di togliere la vita ad un nostro simile in un qualsivoglia momento.

La proposta apollinairiana di lettura a proposito de *La philosophie dans le boudoir* si conclude con gli estratti del piccolo libello politico *Français, encore un effort, si vous voulez être Républicains!*, pamphlet datato 1795 in cui il Marchese dà ampio sfogo ad una filosofia disordinata e spesso paradossale nel tentativo di dare nuovamente un ordine giudiziario al sistema delle leggi. Il piccolo compendio della sua filosofia sociale è di stampo repubblicano ma intaccato da un invadente erotismo. Le sue elucubrazioni si

64 Sade D.A.F. de, *La philosophie dans le boudoir*, in Apollinaire G., p. 184.

snodano nel verboso opuscolo che il Cavaliere si propone di leggere all'adunanza dei libertini e l'intero sistema sadiano si erige nella descrizione dell'utopistica costruzione di una nuova Repubblica. Qua viene a convergere il succo della sua filosofia, qua si delinea il pensiero dello scrittore, spesso contraddittorio, libertario e anticonformista, quello che ha reso entusiasta il pubblico surrealista. Così Blanchot a proposito di quest'opuscolo:

Il prétend à la logique; il raisonne, ne se soucie que de raisonner; cette raison, libre de préjugés, parle pour convaincre et en faisant appel à des vérités auxquelles elle donne une forme universelle [...]. Il aspire à la raison, et c'est de raison qu'il est préoccupé, une raison qu'il propose à tous et qui sera à la convenance de tous [...]. La raison analytique, avec ses postulats et sa promptitude démonstrative, est ici mise au service d'un principe ultime qui ne se découvre pas et dont l'attrait ne tient nullement compte des déterminations de l'analyse. Cette alliance, ce mixte d'une clarté et d'une obscurité est ce qui nous trouble et complique notre lecture, la rendant intérieurement violente⁶⁵.

In questa nuova Repubblica le religioni (in modo particolare quella cristiana) sono condannate, solo la Natura è l'unica guida possibile; il libertinaggio dev'essere praticato con libertà, così come il furto, l'assassinio e la prostituzione nelle case chiuse. La donna è libera, la sodomia è accettata e concessa («est-il possible d'être aussi barbare, pour oser condamner à mort un malheureux individu dont tout le crime est de ne pas avoir les mêmes goûts que vous?»)⁶⁶, così come la libertà d'incesto. Egli chiede l'abolizione della pena di morte («elle n'a jamais réprimé le crime, [...], il n'y a point de plus mauvais calcul que celui de faire mourir un homme pour en avoir tué un

65 Blanchot M., *L'inconvenance majeure in Français, encore un effort*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1965, pp. 10-14.

66 Sade D.A.F., de, *La philosophie dans le boudoir*, in Apollinaire G., pp. 232-233.

autres») ⁶⁷ ma reclama la legittimazione dell'assassinio; il crimine pubblico viene sostituito con quello privato. «Le Azioni, le Passioni, gli Eroi: tali paiono essere i veri dèi della Repubblica, come erano stati per i Romani. In questo culto, Sade poteva sentirsi sinceramente repubblicano, e spregiare la monotonia conformista del vecchio regime» ⁶⁸.

Apollinaire ci propone interamente quest'opuscolo politico “a sé stante”, e probabilmente ne fu il promotore dell'importante successo che riscontrò presso i surrealisti, i quali lo utilizzarono come uno dei testi cardine per poter fare appello al Sade *rivoluzionario*. Interessante è l'analisi che ci viene proposta da Klossowski intorno al discorso della “morte di dio” e della “morte del re”. Il Marchese afferma che «l'athéisme est à présent le seul système de tous les gens qui savent raisonner» ⁶⁹ e asserisce che l'unica causa prima dell'esistenza è il solo movimento dei corpi. Tale movimento, inerente alla materia e privo di un motore (perché il movimento è nella sua propria essenza) non ha bisogno di un'entità divina per essere azionato, per questo occorre condannare a morte dio e renderlo effigie della messa a morte del re. Premesso che, nella visione di Klossowski, il pensiero politico di Sade si nutre di spirito più religioso che profano, lo scrittore del *Filosofo scellerato* scorge nella Rivoluzione proposta dal Marchese la necessaria messa al patibolo di Dio, nella vita familiare, sociale e politica (come figura interposta al re), così che non ci possa essere più posto per un patto sociale tra i due partiti (sfera

⁶⁷ Sade D.A.F. de, *La philosophie dans le boudoir*, cit., p. 215.

⁶⁸ Baccòlo L., *Che cosa ha veramente detto de Sade?* cit., pp. 48-51.

⁶⁹ Sade D.A.F. de, *La philosophie dans le boudoir*, cit., p. 203.

monarchica e sfera religiosa).

Non, nous ne voulons pas un Dieu qui dérange la nature, qui est le père de la confusion, qui meut l'homme au moment où l'homme se livre à des horreurs; un tel Dieu nous fait frémir d'indignation, et nous le reléguons pour jamais dans l'oubli d'où l'infâme Robespierre⁷⁰ a voulu le sortir⁷¹.

La rivoluzione libertina darebbe così la morte al rappresentante di Dio in terra, ovvero il re, perché «l'Europe attend de vous d'être à la fois délivrée du sceptre et de l'encensoir»⁷²:

*Pour Sade, la mise à mort du roi plonge la nation dans l'inexpiable: les régicides sont des parricides. Et c'est sans doute parce qu'il y voyait une force coercitive que Sade voulait substituer à la fraternité de l'homme naturel, cette solidarité du parricide propre à cimenter une communauté qui ne pouvait être fraternelle parce qu'elle était caïnique*⁷³.

Ucciso Dio e avendo proclamato le religioni come «le berceau du despotisme»⁷⁴, Sade spiega in che modo il furto non debba essere considerato un crimine, e lo fa inserendolo in un discorso di “egualitarismo” che giustifica la redistribuzione delle ricchezze tra abbiente e povero. Egli considera punibile il negligente che si fa derubare, ma non colui che ruba poiché costui, abbandonandosi a tale azione, ha solamente seguito «le premier et le plus sacré des mouvement de la nature, celui de conserver sa propre existence,

70 In riferimento al culto laico dell'Ente Supremo, introdotto nel 1794 e che s'ispirava alle teorie deiste di Rousseau.

71 Sade D.A.F., de, *La philosophie dans le boudoir*, in Apollinaire G., cit., p. 204.

72 *Ibidem*, p. 201.

73 Klossowski P., *Sade mon prochain*, cit., p. 73.

74 Sade D.A.F., *La philosophie dans le boudoir*, in Apollinaire G., cit., p. 209.

n'importe aux dépens de qui»⁷⁵. A tal proposito Apollinaire inserisce in nota, a perfezionamento di tale argomentazione, un lungo estratto del testo *Qu'est-ce que la propriété?* (1884) del filosofo P.-J. Proudhon⁷⁶. Il poeta segnala quattordici tesi a sostegno dell'argomentazione di Sade, attraverso le quali Proudhon proclama la proprietà come un furto, considerando chi la detiene in torto, poiché causa di danno alla collettività (il salario del lavoro collettivo non corrisponderebbe mai alla quantità di lavoro operato dagli operai).

Un'altra occorrenza in nota di Guillaume si presenta poco più avanti nel testo a proposito della questione della donna e dei diritti che le spetterebbero in questa nuova Repubblica:

Sexe charmant, vous serez libre; vous jouirez comme les hommes de tous les plaisirs dont la nature vous a fait un devoir; vous ne vous contraindrez sur aucun⁷⁷.

A tal proposito Apollinaire cita in causa due opinioni differenti al riguardo della libertà della donna. Pone l'opinione di Otto Weininger come prossima a quella del Marchese e cita dalla sua opera *Geschelecht und Charakter* (1903):

Die Frauen sind Menschen und müssen als solche behandelt werden, auch wenn sie selbst das nie wollen würden. Frau und Mann haben gleiche Rechte [...]. Das Recht aber ist nur eines und das gleiche für Mann und Frau⁷⁸.

Nonostante la controversia a proposito di tale opera, in questo passo Weininger

⁷⁵ Sade D.A.F., *La philosophie dans le boudoir*, in Apollinaire G., cit., p. 219.

⁷⁶ Apollinaire G., *L'œuvre du marquis de Sade*, cit., pp. 219-221.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 229.

⁷⁸ *Ibidem*.

proclama assolutamente gli stessi diritti di uomo e donna, sulla scia del Marchese. L'idea opposta è invece proposta, sempre da Apollinaire, nuovamente dal testo di Proudhon, *Qu'est-ce que la propriété?* in cui il pensatore francese proclama proprio il contrario: uomo e donna sono due razze differenti, così come le razze degli animali. Anzi, la donna andrà ben presto reclusa se continua a proclamare quelle bizzarre proposte in materia di emancipazione.

Termina in questo modo il viaggio attraverso piccoli estratti del mondo sadiano, così come Apollinaire ha voluto mostrare a un nuovo pubblico. In questi estratti abbiamo potuto osservare come il Marchese si sia tormentato nel creare utopie e nel distruggerle al tempo stesso. Egli nega l'esistenza e la sua grande negazione è l'affermazione del Male: «ma scrivere la parola *essere* significa affermare qualcosa, alludere alla suprema affermazione. Bisogna invertire i termini: il male è il non essere totale. Pensiero circolare che si ripete instancabilmente e che, ripetendosi, si distrugge all'infinito»⁷⁹. E la noia che esce da questa mostruosa ripetitività altro non è che il senso della sua opera. Egli opera una grande invettiva contro tutta la specie umana e allo stesso tempo la sovverte e la scuote, dalle viscere, dal profondo. La sua è l'opera dell'inenarrabile, del paradosso, della sommosa del linguaggio:

Auparavant, je parlerai de l'évidente monotonie des livres de Sade qui procède du parti de subordonner le jeu littéraire à l'expression d'un *événement indicible*. Ces livres, il est vrai, ne diffèrent pas moins de ce qui d'habitude est

⁷⁹ Paz O., *L'oltre erotico*, in *Justine o le sventure della virtù*, cit., p. XX.

tenu pour *littérature* qu'une étendue de roches désertes, sans surprises, incolores, ne diffère des paysages variés, des ruisseaux, des lacs et des champs que nous aimons. Mais aurions-nous fini de mesurer la grandeur d'une telle étendue?⁸⁰

80 Bataille G., *La littérature et le mal*, cit., p.135.

3.4 «L'incesto non è che una sorpresa di vocabolario»⁸¹

Sade est un auteur «érotique», on nous le dit sans cesse. Mais qu'est-ce que l'érotisme? Ce n'est jamais qu'une parole.

(Barthes R., *Sade I*)

È stato considerato come la storia della ricezione sadiana abbia avuto differenti orientamenti di pensiero, in parte dettati dalle condizioni socio-culturali dei diversi ambienti e tempi storici, in parte a causa della portata violenta che la sua opera si è sempre portata dietro, influenzando profondamente ogni lettore che vi si accostasse. È vero che per un certo periodo storico il testo letterario di Sade è stato eclissato dal fenomeno biografico, ma molti aspetti della vita del Marchese, come ad esempio gli anni della prigione o l'influsso delle filosofie del suo tempo, restano naturalmente indispensabili per cercare di comprendere il suo valore. Il primo movimento della ricezione sadiana ha condotto al rigetto totale dello scrittore - con alcune eccezioni latenti e indiscrete che hanno tenuto viva la storia della sua fortuna - alla celebrazione eccessiva che ha fatto coincidere gli scritti di Sade con la sua vita. Per chiudere la nostra parabola sulla fortuna di Sade, ci pare opportuno accennare a quell'approccio critico che ha concepito l'orizzonte verbale come unico orizzonte del testo. In questo contesto critico Sade viene trasformato in parola. Il suo verbo sostituisce la mitologia del suo "personaggio", il suo vocabolo satura ogni ambito della nuova critica. Partendo dall'idea che la

⁸¹ Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, trad. it. Lonzi L., Einaudi, Torino, 1977, p. 126.

lingua è sostanza, essa si riferirebbe a se stessa e non al mondo reale. Dopo la riscoperta apollinairiana, attraverso la concezione surrealista che aveva posto l'accento sugli aspetti sovversivo-psicanalitici dell'opera sadiana, si arriva così ad una posizione che sembra limitare l'opera ai suoi aspetti puramente testuali ad esclusione di quelli che legano il testo alla realtà. Di tale posizione è espressione paradigmatica l'interpretazione di Sade che Barthes fornisce in *Sade, Fourier, Loyola*. Com'è noto, un tale atteggiamento metterà sempre più l'accento su «l'anti-intenzionalismo»⁸² del testo fino a proporre, proprio con Barthes, la tesi famosa della «morte dell'autore». E ciò a beneficio d'una sorta d'irriducibilità del linguaggio letterario al suo contesto storico che si riallaccia, sia pure stravolgendola, a una concezione prioritariamente sincronica della lingua che va da Saussure a Jakobson.

Nello sviluppo della critica letteraria strutturalista, la linguistica ha avuto – come si sa – un ruolo fondamentale, a partire dalle teorie di Saussure, così come le aveva definite nel suo *Cours de linguistique générale*, e in modo particolare, dalla distinzione che egli opera tra *langue* e *parole* (la *langue* è da intendere come il patrimonio linguistico interiorizzato da ogni parlante; la *parole* come la realizzazione individuale della *langue* che si compie in ogni atto linguistico). Jakobson ha poi portato avanti queste teorizzazioni fino a giungere, negli anni Cinquanta, alla schematizzazione delle sei funzioni comunicative del linguaggio e all'individuazione della funzione poetica su

82 Compagnon A., *Il demone della letteratura. Letteratura e senso comune*, trad. it. realizzata con il contributo del Ministère français chargé de la Culture, Einaudi Editore, Torino, 2000, p. 83.

base formale. L'idea della lingua come sistema di segni, che significano all'interno d'una rete immanente di relazioni, è quindi portata all'estremo dalla critica strutturalista a partire dagli anni Sessanta del Novecento. La letterarietà inizia ad essere descritta su basi linguistiche e semiotiche che si vogliono scientifiche; lo studio si focalizza sui *testi* più che sulle *opere*, nel tentativo di coglierne e descriverne i tratti formali.

Il punto di partenza dell'interpretazione letteraria è venuto così a cambiare: il testo ha finito per coincidere con un atto di *parole* ritagliato sullo sfondo della *langue* ed è stato trattato alla stregua di un *enunciato*⁸³. Nato in ambito antropologico prima ancora che letterario, lo strutturalismo credette realmente possibile un discorso obiettivo e rigoroso sugli studi letterari, ma lo sviluppo di questo tipo di critica ha portato in parte al relativismo decostruzionistico e in parte alla teorizzazione dell'impossibilità di un'interpretazione semantica del testo e a una riduttiva concezione formalistica di quest'ultimo. L'autoreferenzialità del testo è stata sopravvalutata e, in modo particolare nell'opera di Barthes, il testo stesso è approdato ad un convenzionalismo generalizzato basato sull'irrealtà della lingua e della parola. Barthes si è riallacciato alle teorie strutturaliste attraverso gli studi di Hjelmslev, fondatore del Circolo di Copenaghen, e ha esteso la teoria linguistica strutturalista a tutte le pratiche sociali, considerando ogni campo dell'umano caratterizzato da individuali espressioni che si riaccomunano a un sistema generale originario. Egli arriva a teorizzare, nel

83 Compagnon A., *Il demone della letteratura*, op.cit., p.84.

1968, *La morte dell'autore*, il quale viene ridotto a puro linguaggio, donando così una libertà assoluta al lettore di aprire e chiudere processi di significato del testo. Lo scrittore non viene più a coincidere con un individuo in senso psicologico, biografico e storico, ma diviene più semplicemente il soggetto dell'enunciato, assimilando il testo ad una trama di citazioni. Barthes considera i tre scrittori a cui dedica l'opera di cui ci stiamo occupando (Sade, Fourier, Loyola) come accomunati da un progetto comune: «le livre des Logothètes, des fondateurs de la langue»⁸⁴. Questi “fondatori della lingua” sono «des formulateurs” (ce qu'on appelle couramment un philosophe ou un savant ou un penseur)»⁸⁵ che limitano il linguaggio annullandone la funzione referente di realtà. Nella scrittura non si può più reperire alcun contenuto di linguaggio, sostiene Barthes, «au fur et à mesure que le style s'absorbe en écriture, le système se défait en systématique, le roman en romanesque, l'oraison en fantasmagorie: Sade n'est plus un érotique [...] il ne reste plus qu'un scénographe: celui qui se disperse à travers les portants qu'il plante et échelonne à l'infini»⁸⁶. Così è reso il paradosso discorsivo di questo tipo di critica che considera le scene e tutto il resto come mera illustrazione, nel bordo esterno dell'opera.

Barthes opera la sua analisi sulla lingua di Sade dedicandogli tre momenti di studio, ognuno dei quali corrisponde a una “formula” di scrittura particolare. In quanto “fondatore di una nuova lingua”, il critico si sofferma ad

84 Barthes R., *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. 7.

85 *Ibid.*, p. 10.

86 *Ibid.*

analizzare solo le sue dissertazioni e la trasgressione che esse operano. Tutto il resto del discorso intorno a Sade, intorno all'opera *letteraria*, viene eliminato; l'opera diviene una cornice ornamentale. Sade creatore di un nuovo linguaggio viene così spogliato da ogni contenuto, da ogni riferimento, viene incanalato verso un nuovo livello di significazione e, ancora una volta, condannato ad un'espressione "mutilata".

Partendo dalla concezione di un'opera letteraria che considera scevra da qualunque «fausse efflorescence, sociologique, historique, ou subjective des déterminations, visions, projections»⁸⁷, Barthes astrae il testo da ogni prospettiva sociale e storica in nome di un'irriducibile autonomia del linguaggio letterario. Imposta perciò il suo studio sulla sincronia dei fenomeni umani, non tenendo assolutamente conto della dimensione storica e dell'evoluzione, dei cambiamenti e delle innovazioni dei generi e delle forme: un approccio critico statico e astorico. Quanto a noi, abbiamo messo in evidenza come ciò che è emerso dall'opera sadiana possa essere sì riletto secondo prospettive anche divergenti, ma non possa assolutamente venire distaccato dal contesto storico e culturale in cui è vissuto il suo autore. Quest'opera abbraccia categorie universali che si legano empaticamente ai lettori di ogni epoca, ma è prima di tutto figlia del secolo dei Lumi, di una "Repubblica libertina", di un erotomane dietro le sbarre della Bastiglia. Con il Marchese la parola si fa nuova, prosegue Barthes, si reinventa e diviene lingua resa metonimia dal *foutre*: «toutes les immoralités s'enchaînent et plus on en

87 Barthes R., *Préface* in *Sade, Fourier, Loyola*, op. cit., p. 16.

réunira à l'immortalité du foutre, plus on se rendra nécessairement heureux⁸⁸,
cioè, alla lettera, il testo diventa «dissémination»⁸⁹.

Nel contesto di quest'opera Barthes espone anche l'idea di «un retour amical de l'auteur»⁹⁰ e sembrerebbe far affondare, in questo modo, uno dei postulati della critica strutturalista, cioè la nozione di opera definita come un sistema chiuso. Questo ritorno amicale dell'autore non riguarda l'autore inteso come quello «identifié par nos institutions (histoire et enseignement de la littérature, de la philosophie, discours de l'Église), ce n'est pas même le héros d'une biographie [...] n'a pas d'unité [...] ce n'est pas une personne (civile, morale), c'est un corps»⁹¹, è un'entità, una pluralità d'incanti. Per questo Barthes non ritrova il piacere del testo nel Sade uomo-oppreso dalla società e nella sua biografia, non vi è un soggetto ma parte di esso disperso nel testo, ciò che egli chiama i «biographèmes»⁹² simili ad atomi epicurei: la dispersione del soggetto nel testo. È vero che per il critico il Testo è un «destructeur de tout sujet»⁹³ ma in questo senso l'unico soggetto che si possa amare in un'opera è quello sparso nel testo come le ceneri buttate nel vento dopo la morte.

La lingua del Marchese viene infine definita da Barthes come una vera e propria *lingua naturale* che si rifà a tre operazioni fisse e ricorrenti: l'isolamento (la lingua è concepita come un «vuoto materiale», per questo

88 Barthes R., *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. 12.

89 *Ibid.*, p. 12.

90 *Ibid.*, p. 13.

91 *Ibid.*

92 *Ibid.*, p. 14.

93 *Ibid.*

Sade richiude sempre i libertini in luoghi inaccessibili), l'articolazione (le pose, figure, episodi, etc., dei corpi) e l'ordine (o la metrica che per Barthes non è rintracciabile in un soggetto, ma è un morfema di reggenza, un operatore di frase. Così il rito, l'ordine semantico diventa piacere). Secondo una simile interpretazione Sade si limiterebbe a manipolare le parole, le sue orge, i suoi incastri di corpi nudi sarebbero giochi retorici, le figure erotiche s'incasterebbero esattamente con le figure retoriche del discorso:

Par la crudité du langage s'établit un discours *hors-sens*, déjouant toute «interprétation» et même tout symbolisme, un territoire hors douane, extérieur à l'échange et à la pénalité, sorte de langue adamique, entêtée à ne pas signifier: c'est, si l'on veut, *la langue sans supplément* (utopie majeure de la poésie) [...] le langage cru de Sade est la part utopique de son discours: utopie rare, courageuse, non en ce qu'elle dévoile la sexualité, ni même en ce qu'elle la naturalise, mais en ce qu'elle semble croire à la possibilité d'un lexique sans sujet⁹⁴.

Il linguaggio di Sade inoltre fa uso di numerosi registri della lingua, dal lirico al popolare, dal blasfemo al sacro, dal didattico al vocabolario filosofico-materialistico e quello gotico-romanzesco... La struttura organizzativa delle sue opere alterna assiduamente incastri erotici intervallati da momenti di dialogo filosofico di massime, di sistemi, in una rotazione prevedibile che porta a uno schema fisso. Questi dialoghi infiammano i libertini, le parole stesse li infiammano: il libertino diviene parola. Un altro aspetto importante dell'ideologia di Sade è legato alla sacralità della famiglia e alla sua violazione. Il tema dell'incesto è in Sade qualcosa che va oltre alla tematica di

94 Barthes R., *Sade II* in *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. 138.

per sé ma, sostiene Barthes, questa trasgressione avviene prima sul piano del linguaggio, come se il piacere tratto dalle composizioni erotico-incestuose erompesse dall'alterazione della terminologia stessa: la trasgressione diviene trasgressione della nominazione, perché in Sade «l'inceste [...] n'est qu'une surprise de vocabulaire»⁹⁵. Così in Sade, per Barthes, non è propriamente l'istituto storico della famiglia a essere denunciato, giacché il ruolo della scrittura «consiste à transgresser la règle sémantique, à créer de l'homonymie: l'acte contrenature s'épuise dans une parole contre-langage, la famille n'est rien de plus qu'un champ lexical»⁹⁶. Questa trasgressione sostanzialmente solo linguistica di Sade è un po' quello che sostiene Klossowski⁹⁷, il quale definisce la scrittura del Divino marchese non come puramente descrittiva, ma piuttosto come una scrittura *interpretativa*. Sade, cioè, unirebbe contemporaneamente la ragione e il sensibile (l'atto aberrante è in questo senso inteso come una coincidenza della natura) e il sensibile “ragionevole” come una ragione degenerata. Ovvero l'oltraggio del linguaggio all'interno di un discorso razionale porta più di qualunque altra cosa verso un'infrazione delle norme. Il suo linguaggio propone una nuova funzione agli elementi del discorso, rimescola tutto, «le style, dans sa totalité, se trouve remis en question. Comme se trouvent aussi remises en question la notion même de genre littéraire et les relations de l'auteur et du lecteur, de l'auteur et de ses

95 Barthes R., *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. 142

96 *Ibidem*, p. 141.

97 Klossowski P., *Le philosophe scélérat*, cit., pp. 21-22.

personnages: tout ce qui fait, au bout du compte, l'écrit»⁹⁸.

Anche Bataille considera il linguaggio nell'opera di Sade come il responsabile dell'evocazione dell'erotismo. Prendendo l'esempio de *Les Cent Vingt journées de Sodome* egli descrive il ruolo centrale del racconto delle narratrici che affidano il desiderio sessuale esclusivamente alla sfera linguistica attraverso le sensazioni uditive risvegliate dalle loro lussuose novelle. Secondo quest'analisi non sarebbero più i corpi e gli atti sessuali a generare il vero erotismo, ma la parola che li descrive e li mette in atto rendendoli carne pulsante.

Klossowski⁹⁹ si domandava se fosse rimasto qualcosa, al di là della scrittura, dell'attualizzazione dell'atto aberrante e del rapporto che tale attualizzazione aveva con l'esecuzione dell'atto stesso. Ciò che ne conseguiva era il fatto che la scrittura di Sade, in quanto atto comunicativo, risultava illeggibile a causa della reiterazione che ha come scopo, nella sua opera, quello di suscitare un'estasi. Il linguaggio logicamente strutturato diviene, ancora una volta, terreno per l'oltraggio, l'indicibile, l'andare oltre. Il discorso stesso domina così l'atto mentre ne descrive l'immagine. E ancora ritorna, presso Klossowski, quell'idea che all'infuori del testo sadiano non ci sia altro, se non il linguaggio stesso.

Il linguaggio di Sade è sicuramente un aspetto imprescindibile del fenomeno che egli rappresenta, così come lo furono le mura della sua prigione,

98 Didier B., Sade. *Une écriture du désir*, cit., p. 18.

99 Klossowski P., *Le philosophe scélérat*, cit., p. 51.

e la brezza rivoluzionaria che respirò. Il privilegiamento del suo linguaggio, così come lo porta avanti Barthes è sicuramente suggestivo e affascinante, ma è evidente che l'estremizzazione di questo punto di vista conduce ad aberrazioni. Barthes ha commesso l'errore di leggere Sade sul filo di un piacere del testo, «ovvero come un testo di piacere»¹⁰⁰:

Parfois, pourtant, le plaisir du Texte s'accomplit d'une façon plus profonde (et c'est alors que l'on peut vraiment dire qu'il y a Texte): lorsque le texte «littéraire» (le Livre) transmigre dans notre vie, lorsqu'une autre écriture (l'écriture de l'Autre) parvient à écrire des fragments de notre propre quotidienneté, bref quand il se produit une co-existence. L'indice du plaisir du Texte est alors que nous puissions vivre avec Fourier, avec Sade¹⁰¹.

Egli trae dalla figura retorica una serie infinita d'interferenze sempre più capillari, sempre per il piacere del testo, ma mai per un dolore, quello sadiano. Con Barthes e Klossowski, e con i loro epigoni strutturalisti, l'universo del Marchese è diventato quello della parola, lasciandosi dietro il sangue e il dolore di cui è pieno: «finché non sarà chiaro che il linguaggio è l'uomo, la costruzione della sua realtà vivibile, non sarà neppure chiaro che il male e il bene non stanno nelle cose ma nella mente»¹⁰². Insomma, a nostro avviso l'errore più grande di Barthes è stato quello di operare, ancora una volta, un nuovo livello di censura, obnubilando quei contenuti realmente eversivi che il testo contiene.

100 Nicoletti G., *Sadobarthiana*, in *Letteratura popolare di espressione francese dall'ancien régime all'ottocento. Roland Barthes e il suo metodo critico: atti del X convegno della società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese*, Bari, 6-10 maggio 1981, p. 266.

101 Barthes R., *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. 12.

102 Nicoletti G., *Ibidem*, p. 269.

Sade è stato, ed è ancora oggi, *letteratura* nel senso ampio del termine e ha permesso a generazioni intere di rimirarsi nella propria opera ponendo interrogativi grandi come i secoli che si è portato dietro. Si è sublimato specchio per riflettere la presa di coscienza dell'umanità, ma troppo spesso quello specchio è stato celato nella soffitta della vergogna.

Capitolo IV

L'erotismo sadiano di Apollinaire

Toi dont je pénétrerai la chair jusqu'à l'écume ardente
où la chair et l'âme se convulsent ensemble
Où le cri terrible de la tempête qui te secoue mon beau
vaisseau
Toi dont la croupe libre se balance ainsi qu'un beau
vaisseau sur la mer
parfumée

Toi temple dont je serai le prêtre ardent et dévot et
farouchement unique.

(Apollinaire G., *Le troisième poème secret*)

Dopo aver abbozzato un discorso sulla recezione di Sade, privilegiando lo sguardo apollinairiano, tenterò ora di affrontare il problema inverso, ovvero capire se è possibile inserire Apollinaire nella risacca di quella schiuma sadiana che la sua marea ha lasciato dietro di sé.

L'arte letteraria di Apollinaire è prima di tutto intessuta nelle trame dei rapporti d'intimità con le donne ed è cucita nell'erotismo, quello della vita quotidiana, quello che sgorga dall'esperienza della guerra, quello che sfocia nel sadismo. Il «poeta degli amori defunti»¹ comunica i moti della sua sensualità attraverso la sua letteratura erotica, asserisce Bologna, impeti per mezzo dei quali esprimerebbe il suo malessere. Non sarebbe corretto

¹ Solmi S., *Apollinaire*, in *La luna di Laforgue e altri scritti di letteratura francese*, in Bologna C., *Invito alla lettura di Apollinaire*, cit., p. 48.

presentare il poeta del *Pont Mirabeau* né come un pornografo né propriamente come un essere immorale, ma anche stringerlo all'interno della definizione di "sadiano" sarebbe errato, sia pure quando si diletta nelle sue opere più spinte. L'altezza del suo lirismo, l'ironia sagace con cui egli presenta ogni scena carnale, la partecipazione quasi fanciullesca con cui gioca con gli incastri erotici sono alcuni degli elementi che distinguono il suo erotismo da quello del divin Marchese. Eppure qualche seme sadiano è germogliato nel giardino della sua opera, "ammorbandone" l'aria. Che questo sia avvenuto dopo che Sade gli si è rivelato, o che Apollinaire da sempre facesse i conti con il suo animo un po' "sadico", forse non ci è dato saperlo. L'influenza di Sade si traduce, presso il poeta, come una sorta di eredità che si sviluppa nei suoi giochi erotico-letterari e tali latenze sono certamente presenti nella sua opera ma molto più celate di quanto possa sembrare a un primo approccio. Tra le lettere e le carte apollinairiane Sade sembrerebbe non essere mai esplicitamente nominato, se non all'interno della sua antologia sui *Diabli amoureux* e, in altre occasioni, è possibile imbattersi in quella gamma di vocaboli che denotano chiaramente l'utilizzo del termine "sadico", segno e sintomo di una perfetta coscienza da parte di Apollinaire, delle ripercussioni che l'opera romanzesca di Sade aveva avuto su di lui. Sade non è dunque propriamente una reminiscenza letteraria per Apollinaire: è piuttosto un punto di riferimento ineludibile sul piano profondo, un legame al quale la sua indole non può fare a meno di allacciarsi.

In effetti l'esperienza di Apollinaire è gravida d'impronte "sadiche", di

pulsioni represses, di moti erotici violenti e incontenibili (a volte espressi chiaramente) e di velati e sottostanti desideri carnali nascosti dietro le categorie dell'amore discreto (nella maggior parte delle sue poesie, soprattutto quelle d'amore). Da un punto di vista psicopatologico il "sadismo letterario" di Apollinaire aveva assimilato una serie di perversioni – uso il termine nella neutralità dell'accezione freudiana - che si rifacevano sostanzialmente all'incesto, alla pederastia, il tribalismo, la necrofilia, al sado-masochismo (con una certa predilezione per la flagellazione), al voyeurismo, etc. Oltre a queste fisionomie letterarie egli sembrerebbe condividere con il Marchese un sistema di denominazione delle relazioni sessuali attraverso la descrizione che diviene trasgressione della parola: enumerazioni, ripetizioni, esteriorizzazioni della scrittura... tutto ciò che è oscenità del discorso ripetitivo. L'atto della scrittura conferma, in entrambi, l'immagine oscena e violenta di un pudore che viene interdetto.

Apollinaire gioca con il serio e con l'ordine, si maschera dietro a un effimero controllo che gli dona sempre lo stesso piacere, quello che lo riscopre nel «caos delle ipotesi, dei rischi, delle probabilità, del Possibile»². Il gioco lo spinge oltre, là dove l'erotismo si mescola con l'indicibile; là dove s'intravede il ghigno di Sade.

In che modo la "sessualità" si è definita in Apollinaire attraverso Sade? È egli autore erotico o pornografico? Il testo di Alexandrian³ intorno alla storia

² Bologna C., *Invito alla lettura di Apollinaire*, cit., p. 45.

³ Alexandrian S., *L'érotisme surréaliste. Apollinaire le grand enchanteur*, in *Histoire de la littérature*

della letteratura erotica pone sullo stesso piano erotismo e pornografia, distinguendo al massimo la pornografia come descrizione pura e semplice del piacere carnale, mentre l'erotismo viene rivalorizzato in funzione di un'idea dell'amore o della vita sociale, perciò tutto ciò che ambisce alla sfera dell'eros è essenzialmente pornografico. Ciò non significa che l'erotico vada a coincidere con l'osceno. L'erotismo sublima la carne nel desiderabile, mostrandola nel suo splendore e nella sua bellezza all'interno di giochi di specchi e di veli; l'osceno esprime invece la stessa carne in un discorso volgare e sconcio attraverso l'uso di un linguaggio triviale. Sade non rientra nella categoria dell'osceno; pur essendo violento, pur infliggendo ferite profonde nelle membra del lettore, egli mantiene sempre una certa *eleganza*, un'elevazione dell'erotico all'interno di un discorso filosofico-cosmologico – modulato ancora, per altro, in un linguaggio che è ancora tributario dello *style noble* settecentesco. Il suo erotismo si pone come distruttore; non è invece improntato alla devastazione quell'eros apollinairiano che si esprime nel “silenzio” dei suoi desideri, nelle ombre dei suoi fantasmi.

Il Marchese diviene punto di soggettività per le letture private di Apollinaire, ma non per i suoi scritti; è vero che lo omaggia apertamente nella sua antologia ma il rapporto intimo che egli ne sviluppa è una questione viscerale ed intrinseca che mai uscirà alla luce delle sue composizioni, se non diametralmente o attraverso, ad esempio, lo scatenamento di una “pornografia

della guerra” o ancora più palesemente, per mezzo dei suoi romanzi “scandalosi”. Come abbiamo visto, Apollinaire ha presentato nella sua introduzione all’*Œuvre du Marquis de Sade*, un Sade ritoccato e romanizzato, un *Sade apollinairiano*, per usare le parole di L. Campa⁴. Ora, ciò che occorre analizzare è quello che resta di un Apollinaire sadiano.

⁴ Campa L., *Apollinaire et Sade*, cit., p. 404.

4.1 L'espressione del desiderio e dell'erotomania in Apollinaire

Apollinaire «come uomo, poeta, soldato, amante, idealista, pamphlettista, cubista, futurista, francese, italiano e molte altre cose ancora»⁵: quali di questi volti fu quello che più a lungo si lasciò penetrare dall'impronta del Marchese? Egli divora manierismo, s'impregna di letteratura onirica e medievale, così come di pornografia e di barocco, le sue letture riguardano curiosità erudite, ma anche fiabesche, libertine e teologiche. Apollinaire fu fino all'ultimo respiro della sua vita l'artista dell'"incoerenza", almeno così come la critica primaria si sentì smarrita nel definirlo. Uomo contraddittorio, il poeta plurilingue che affrontò ogni genere letterario scuotendone le fondamenta e che provocò in posizione di guida i suoi contemporanei, come potrebbe essere legato ad un filo così effimero, che attraversa anni di storia, al Marchese de Sade? Apollinaire è sadiano nel suo animo mistificatore che sa cagionare nella composta serietà, oppure dietro al suo ateismo che si ricongiunge sempre ad un modo di credere? O forse ancora nella sua indole libertina, rovescio della medaglia del suo sapersi mostrare anche un virtuoso? «Proprio questa sua natura fluida, sfuggente, costantemente pronta all'adattamento in funzione scardinatrice e contestatrice «dall'interno», fece sì che i giovani poeti, Éluard, Breton, Aragon, Soupault, Desnos, lo elevassero al rango di maestro e guida»⁶. Così, insieme ad Apollinaire, il Marchese de Sade appariva nella sfilata di quei volti che avevano guidato il Surrealismo.

⁵ Bologna C., *Invito alla lettura di Apollinaire*, op. cit., p.35.

⁶ *Ibidem*, pp. 129-130.

Guillaume si accosta all'erotismo attraverso l'erudizione che caratterizzava gli scrittori d'avanguardia e per mezzo della conoscenza profonda della pornografia popolare di fine XIX secolo dimostrando, al contempo, come i ruoli di poeta e di critico si possano unire per rivelare simultaneamente un insieme di ardimenti sessuali e di elementi primordiali dello spirito moderno. Il gusto dell'antico e il profumo di avanguardia si compenetravano nella cornice di testi licenziosi. La sua pornografia ha qualcosa di «curiosamente umoristico, di allucinante e di incredibile»⁷. Una pornografia che raccoglie ogni elemento fisso e ripetitivo, così come suole essere usuale nello schema della letteratura erotica, letteratura senza “trama” che si perpetua in un «gioco combinatorio, [in] un *sistema di variazioni sul tema*»⁸. Sempre Bologna definisce la sua pornografia come «scrittura dell'osceno e come oscenità della scrittura»⁹. Il sadismo letterario di Apollinaire è da ricollegare anche al senso di *trasgressione* che apparteneva proprio agli anni del surrealismo: l'oscenità perversa che era caratterizzata dall'*humour* macabro e che cercava una rottura eclatante con i tabù in vigore, con la morale, con i codici comportamentali... Nella violazione del modello risiedeva la vera trasgressione, oltrepassando le categorie di “vero” o “falso” che erano imposte dalla società.

Prima di affrontare l'analisi delle due opere in prosa esplicitamente pornografiche, ho ritenuto necessario inserire un breve accenno anche al resto

7 Bologna C., *Invito alla lettura di Apollinaire*, cit., p. 47.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 82.

della sua produzione in cui i riferimenti erotici sono piuttosto differenti. La breve analisi a seguire presenterà alcune delle tematiche ricorrenti o delle ossessioni erotiche sparse nella produzione del poeta, quei legami di sangue e di libido che zampillano nei suoi versi. Le opere non apertamente scandalose del poeta profumano molto spesso di un'oscenità profonda e celata. Il saggio di Fongaro¹⁰, che si occupa specificatamente dell'erotismo latente nella raccolta di *Calligrammes*, legittima sociologicamente il ricorso all'osceno e al turpe all'interno della società. In generale l'oscenità si manifesta più liberamente nei gruppi secondo un certo crescendo a seconda dei casi. Ad esempio nei gruppi costituiti da soggetti maschili l'oscenità non rappresenta solamente il segno distintivo della superiorità sul sesso femminile (che il maschio ostenta di disprezzare), ma rappresenta anche una sorta di reazione rassicurante al cospetto di una paura incosciente generata dalla sessualità. Se si analizzano i gruppi costituiti prevalentemente da giovani si riscontra la stessa reazione di paura inconscia nei confronti di ciò che non si conosce, o che è poco conosciuto, e che si manifesta alla stessa maniera (linguaggio e gesti osceni, oralità triviale e violenta utilizzata come mero scudo personale). Quest'atteggiamento è riscontrato al massimo del suo apogeo presso quei gruppi posti sotto una particolare pressione psicologica quali le comunità di studenti e le caserme dei soldati: in questi ambienti l'oscenità assume sviluppi molto più floridi. Ancora di più questo picco è toccato quando i gruppi di

10 Fongaro A., *De l'obsène à l'érotique voilé dans Calligrammes in Apollinaire poète. Exégèses et discussions, 1957-1987*, «Saggi e ricerche di letteratura francese», XXIII, 1984, pp. 231-232.

giovani maschi si trovano in presenza della morte: di nuovo gli studenti (di medicina) o i soldati sono i soggetti più coinvolti dal fenomeno. Attraverso l'esperienza della guerra, l'impudicizia si scatena ampiamente non solo per l'assenza delle donne (sappiamo che Guillaume se ne lamentava spesso) ma anche per una reazione fisiologica, istintiva a causa della costante minaccia di morte condivisa quotidianamente dai combattenti. Ciò spiegherebbe anche perché i testi scritti da Apollinaire durante il periodo della prima guerra mondiale siano quelli in cui quest'oscenità, solitamente meno esplicita, ha più occasione per manifestarsi. La guerra spesso si sublima in Amore, cola il sangue in dolci memorie, nei desideri assopiti dalle trincee e il massacro cannibalesco diviene massacro passionale:

Que c'est beau ces fusées qui illuminent la nuit
Elles montent sur leur propre cime et se penchent
pour regarder
Ce sont des dames qui dansent avec leurs regards pour
yeux bras et cœurs

J'ai reconnu ton sourire et ta vivacité

C'est aussi l'apothéose quotidienne de toutes mes Béré-
nices dont les chevelures sont devenues des comètes
Ces danseuses surdorées appartiennent à tous les temps
et à toutes les races
Elles accouchent brusquement d'enfants qui n'ont que
le temps de mourir

Comme c'est beau toutes ces fusées
Mais ce serait bien plus beau s'il y en avait plus encore
S'il y en avait des millions qui auraient un sens complet
et relatif comme les lettres d'un livre
Pourtant c'est aussi beau que si la vie même sortait des

mourants¹¹.

L'erotismo che pulsa dai testi scritti durante gli anni della guerra è una sorta di preghiera in cui i corpi femminili si trovano sia celebrati che spietatamente messi a nudo. Questa carnalità amorosa viene espressa unicamente dalla parola, ancora più che dalle immagini che essa suscita perché la parola espia quella distanza fisica che separa l'amante dall'oggetto del suo desiderio, cercando di andare a colmare la privazione, la lontananza. Nella condizione della guerra l'Eros viene a sovrapporsi totalmente alla morte e in uno dei *Poèmes à Madeleine* la metafora sessuale si spoglia da ogni smania del desiderio: «per assumersi veramente, nella sua bianca e sinistra glacialità, a immagine e simbolo della matrice stessa della vita, identificantesi, per un subitaneo annientamento del vano decoroso esistenziale, con lo scabro pallore della tomba»¹²:

Je suis la blanche tranchée au corps creux et blanc
Et j'habite toute la terre dévastée
Viens avec moi jeune dans mon sexe qui est tout mon
corps

[...]

Vois comme je suis blanche plus blanche que le corps
les plus blancs
Couche-toi dans mon sein comme sur un ventre bienaimé
Je veux te donner un amour sans second sans sommeil
sans paroles

11 Apollinaire G., *Merveille de la guerre*, in *Obus couleur de lune, Calligrammes*, Éditions Gallimard, Paris, 1925, p. 137.

12 Solmi S., *Apollinaire*, in *La luna di Laforgue e altri scritti di letteratura francese*, Mondadori, Milano, 1976, p. 118.

[...]

Allons viens dans mon sexe plus long que le plus long
serpent long comme le corps des morts mis
l'un devant l'autre
Viens écoute les chants métalliques que je chante bouche
blanche que je suis¹³.

La trincea viene ad assumere il significato dell'antro femminile (così come spesso il cannone, negli altri poemi di guerra, rinvia all'organo maschile). Il desiderio è effettivamente ciò che viene a sprigionarsi a partire dall'assenza, non solo del corpo. E questo vuoto è quello che viene "riempito" dalla parola, dal testo:

On peut maintenant rétablir sans mal la relation profonde entre parole et désir. L'une et l'autre fonctionnent d'une manière analogue. Les paroles impliquent l'absence des choses, de même que le désir implique l'absence de son objet; et ces absences s'imposent malgré la nécessité "naturelle" des choses et de l'objet du désir. L'une et l'autre défient la logique traditionnelle qui veut concevoir les objets en eux-mêmes indépendamment de leur relation avec celui pour qui ils existent. L'une et l'autre aboutissent à l'impasse: celle de la communication, celle du bonheur. Les mots sont aux choses ce que le désir est à l'objet du désir»¹⁴.

Il desiderio è una forza, un'energia biologica che viene stillata dalla lingua. Paz¹⁵ sostiene l'idea di un "erotismo della scrittura" definendolo non come una semplice imitazione della sessualità ma come una vera e propria metafora: «la poésie vit dans les couches les plus profondes de l'être, alors que les idéologies et tout ce que nous appelons idées ou opinions forment les strates

13 Apollinaire G., *La tranchée* in *Poèmes à Madeleine, Œuvres poétique*, édition établie et annotée par Adéma M. et Décaudin M., «Bibliothèque de la Pléiade», Éditions Gallimard, Paris, 1965, p. 636.

14 Todorov T., *La parole selon Constant*, in *Poétique de la prose* in Jean R., *Lectures du désir: Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Éditions du Seuil, Paris, 1977, pp. 8-9.

15 Paz O., *Un au-delà érotique*, in Jean R., *Lectures du désir*, cit., pp. 8-28.

les plus superficielles de la conscience»¹⁶. Se il desiderio non può essere consumato si crea una tensione che brama alla libertà del desiderio autentico, il quale può essere esteriorizzato solo attraverso la scrittura.

Il suo erotismo è sublime e funereo, è qualcosa che riguarda la nascita e la morte. È un erotismo più onirico che carnale. E questo soprattutto per quanto riguarda l'opera poetica. Il suo eros è pervaso da moti angosciosi, da un senso di morte fluido, ricorrente, greve; così ad esempio ne *Le poète assassiné*, in una scena di corteggiamento ritorna questa pesantezza angosciosa dell'amore, abbellita da evocazioni baudelairiane:

N'aie aucune crainte, fillette aux bras nus. Reste avec moi. J'ai des baisers plein les lèvres. Les voici, les voici. J'en dépose sur ton front, sur tes cheveux. Je mords tes cheveux au parfum antique. Je mords tes cheveux qui se lovent comme les vers sur le corps de la mort. Ô mort, ô mort poilue de vers. J'ai des baisers sur les lèvres. Les voici, les voici, sur tes mains, sur ton cou, sur tes yeux, sur tes yeux, sur tes yeux¹⁷.

Al centro di quest'universo amoroso spicca celeste e soave il corpo della donna, così bella che quasi spaventa il poeta. Donna dipinta e colorata, dalle forme vive e palpitanti, raccontata attraverso le sue stesse curve e dal sangue che scorre: «un affolement panique devant le mystère du corps féminin, une perte de conscience devant les vertiges pressentis de l'amour fou, une angoisse obscure qu'il importe de conjurer par une *parole*»¹⁸. Quando si parla della

16 Paz O., *L'arc et la Lyre*, in Jean R., *Lectures du désir*, cit., pp. 8-28.

17 Apollinaire G., *Le poète assassiné*, in *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, édition établie sous la direction de Décaudin M., Balland A. et Lecat J., Paris, 1965-1966, p. 266.

17 Madou J.-P., *Éros solaire et figures du désir*, in *Expérience et imagination de l'amour*, textes réunis par Décaudin M., «La revue des lettres modernes», n°17, 1987, p. 41.

18 Jean R., *Lectures du désir*, cit., p. 116.

donna non si può non accennare a Lou e a Madelaine, le donne che tramutano la febbre erotica in purezza pittorica: «une brume où les angles vifs de l'amour s'arrondissent, un rythme à mi-chemin de la chanson égrillarde et de la complainte populaire propre à endormir la conscience et à la rendre doucement opaque»¹⁹. La donna diviene enumerazione convulsa, ogni parte del corpo è nominata, toccata, gustata. Le forme e la precisione anatomica si elevano a un elegante lirismo, senza preoccuparsi di celarne il pudore. Così dalle *Onze mille verges* emerge un raro “candore” del corpo, atipico in queste pagine:

Mony Vibescu en la saisissant avait passé les mains sur son gros cul qui semblait un beau melon qui aurait poussé su soleil de minuit, tant il était blanc et plein. Chacune de ses fesses semblait avoir été taillée dans un bloc de carrare sans défaut et les cuisses qui descendaient en dessous étaient rondes comme les colonnes d'un temple grec²⁰.

O ancora in queste descrizioni di Lou, vibranti di lussuria, ma dalle delicate espressioni:

Mon très cher petit Lou je t'aime
Ma chère petite étoile palpitante je t'aime
Corps délicieusement élastique je t'aime
Vulve qui serre comme un casse-noisette je t'aime
Sein gauche si rose et si insolent je t'aime
Sein droit si tendrement rosé je t'aime
Mamelon droit couleur de champagne non champagnisé
je t'aime²¹.

19 Jean R., *Lectures du désir*, *ibid.*, p. 118.

20 Apollinaire G., *Les onze mille verges ou les amours d'un hospodar*, in *Œuvres en prose complètes*, t. III, édition établie sous la direction de Décaudin M., «Bibliothèque de la Pléiade», Éditions Gallimard, Paris, 1993, p. 889.

21 Apollinaire G., *Mon très cher petit Lou* in *Poèmes à Lou*, in *Œuvres poétiques*, cit., p. 427.

Étoile Lou beau sein de neige rose
Petit nichon exquis de la douce nuit
Clitoris délectable de la brise embaumée d'Avant l'Aube

[...]

Elle est un petit trou charmant aux fesses des nuages
Elle est l'étoile des Étoiles
Elle est l'étoile d'Amour²²

E un ultimo esempio in cui, questa volta, la parte più segreta del corpo femminile viene solo allusa nel climax dei versi sensuali che accompagnano la passionale descrizione del corpo di Madeleine:

Et toi neuvième porte plus mystérieuse encore
Qui t'ouvres entre deux montagnes de perles
Toi plus mystérieuse encore que les autres
Portes des sortilèges dont on n'ose point parler
Tu m'appartiens aussi
Suprême porte
A moi qui porte
La clef suprême
Des neuf portes²³

L'esaltazione assoluta del corpo è il culmine dell'innalzamento a cui l'erotismo di Apollinaire si erige: «il faut aussi nommer de façon obscène les zones érogènes du corps [...] dans le dessein de révéler l'assouvissement d'un appétit sexuel exacerbé, corollaire d'une mécanisation extrême des organes»²⁴. Il solo nominare evoca qualcosa di erotico e l'atto poetico in questo senso avviene nell'audacia della nominazione, come se la parola si facesse carne. È un erotismo limpido, non scabroso né piatto, è la lingua a celebrare questi

22 Apollinaire G., *Lou mon étoile*, in *Poèmes à Lou*, op.cit., pp. 476-478.

23 Apollinaire G., *Les neuf portes de ton corps*, in *Poèmes à Madeleine*, op.cit., p. 619.

corpi, quasi biblici: «la parole est vraiment acte d'amour et possession»²⁵.

La lancinante ricerca carnale è sempre la stessa presso Apollinaire, sia quando si nasconde dietro l'innocenza di un amore perduto, lontano, sia quando scivola nei fluidi organici. Egli gioca con gli incastri, con i calligrammi dei corpi, delle membra, delle anche, dei seni.

Poésie amoureuse qui, rythmée par le rituel d'un langage érotique et traversée par les enchantements sauvages de la guerre, s'éclot en une mystique du désir, l'œuvre d'Apollinaire se déploie comme une voie lactée, une poussière d'étoiles, un soleil éclaté dessinant au firmament la figure disséminée mais non moins interdite de la Femme, sœur lumineuse, ténébreuse épouse, vierge impudique²⁶.

25 Jean R., *L'érotique d'Apollinaire*, cit., p. 146.

26 Fauskèvag S. E., *Sade et le surréalisme*, op. cit., p. 184.

4.2 L'amore carnale nelle opere in prosa di Guillaume

La raccolta delle “cose dell'amore” non fu l'unica produzione erotica di Apollinaire, il gusto per il pittoresco e per le golosità antiche, la sua erudizione dal sapore arcaico ma sempre vivente, furono quegli elementi che vennero a coincidere nella sua arte del mettere appetito. E, nel nostro caso, un appetito dalle delicatezze sessuali.

Gli anni che Apollinaire consacrò alla produzione licenziosa furono da sempre giustificati dalla critica come attività di «littérature alimentaire»²⁷. In parte tali motivazioni potevano risultare anche ammesse ma non sufficienti a liquidare quei nervi erotomani che fremevano sotto le parole del poeta. Questa sua indole, inizialmente negli anni giovanili della sua vita, fra il 1900 e il 1901, lo portò a scrivere romanzetti erotici come, ad esempio, *Mirely ou le petit trou pas cher* (1901). Questo è il primo libro che Apollinaire dà alle stampe: è un romanzo specificatamente erotico, scritto su particolare richiesta e destinato alla circolazione clandestina. In realtà sappiamo che egli non fu spinto solamente dalle necessità economiche quando scriveva romanzi di questo genere. Nel 1907 quando uscirono i due testi erotici che saranno a breve analizzati, Apollinaire aveva ventisette anni ed era impiegato in una banca in *Rue de la Chaussée-d'Antin*, mentre precedentemente era stato capo redattore in un giornale finanziario, *Le Guide du rentier*. L'approccio verso la letteratura erotica non fu dunque spinto dall'assenza di un impiego, egli volle

27 Fongaro A., *De l'obscène à l'érotique voilé dans Calligrammes*, op.cit., p. 231.

esplorare questa letteratura, spingendosi fino ai domini segreti e sconosciuti, là dove la sua curiosità intellettuale lo portava a naufragare. In questi anni egli era già legato a Picasso e si stava interessando all'*art nouveau*; scriveva così all'avvocato Toussaint: «je ne cherche qu'un lyrisme neuf et humaniste en même temps»²⁸. Voleva forse provare a esprimere un certo lirismo estraendolo dalla più violenta oscenità e appagando le sue pulsioni inconscie celate dietro le lettere G. A.? In ogni modo la critica è ancora divisa in due partiti a proposito della nascita di tali opere: chi vuole giustificare i testi dal gusto sadico come un modo da parte del giovane Wilhelm per sbarcare il lunario, e chi vi riscontra semplicemente l'elaborazione dei suoi miti intimi e dei suoi fantasmi violenti, ovvero moti della carne apollinairiana. Corrado Bologna, ad esempio, "giustifica" nel seguente modo la stesura di tali opere:

Poiché i sogni della ragione producono mostri, dal connubio tra un ufficio e la mente di Guillaume non possono che scaturire *Les onze mille verges* e *Les Exploits d'un jeune Don Juan* di un erotismo [...] truculento, carnoso, mercantile e già *kitsch*: è un erotismo che nasce per denaro, e che nella frequentazione assidua dell'«Enfer de la Bibliothèque Nationale» troverà altri spunti, altri materiali freschi e diabolici²⁹.

Nelle opere dannate della sua giovinezza, Apollinaire si diletta in un erotismo libertino che ha qualcosa di farsesco, di *naïf*, è come se stesse giocando deliberatamente più con la sua curiosità che con la "serietà" della materia. L'amore carnale è ora più esplicitamente legato al sadismo, così come

28 Apollinaire G., *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire, op.cit.*, vol. IV, p. 697.

29 Bologna C., *Invito alla lettura di Guillaume Apollinaire, op.cit.*, p. 27.

all'aggressività, la quale viene operata tanto dall'uomo, quanto dalla donna. In generale tutta la sua opera, dalla prosa simbolista de *L'Enchanteur pourrissant* fino al suo dramma surrealista *Les Mamelles de Tirésias*, contiene una combinazione unica di «métaphores somptueuses et de plaisanteries grivoises, de vocables précieux et de mots crus, pour magnifier l'amour charnel»³⁰. I testi seguenti, ampiamente differenti tra di loro, mostreranno come i richiami sadiani, presenti sia nei personaggi sia nelle ossessioni celate, si palesino in modo differente nelle due opere clandestine.

a. L'odor di femina e il Don Juan

L'onanisme ressemblait à la boisson, car plus on boit plus on a soif.

(Apollinaire G., *Les exploits d'un jeune Don Juan*)

Les exploits d'un jeune Don Juan viene citato per la prima volta nel 1907 in un annuncio clandestino di Louis Perceau nella sua *Bibliographie du roman érotique*³¹, sostenendo che il libro apparve anonimo, firmato G. A., inizialmente con il titolo di *Les Mémoires d'un jeune Don Juan*. Perceau si sarebbe basato su un catalogo datato tra 1906 e il 1907, il quale fu pubblicato per la prima volta nel 1910, come ha dimostrato P. Pascal³². Per quanto riguarda la data di pubblicazione del romanzo questa sembrerebbe oscillare tra

30 Alexandris S., *op.cit.*, p. 341.

31 Perceau L., *Bibliographie du roman érotique*, cit. in Werner H., *Les Exploits d'un Jeune Don Juan - un vieux problème est résolu*, in «Que Vlo-ve?», Série 4, XII, octobre-décembre 2000, p. 1.

32 Pascal P., *Les Livres de l'Enfer*, cit. in Werner H., *op.cit.*, p. 1.

il 1907³³ e il 1911³⁴. In realtà il romanzo, come sostiene Werner, sembrerebbe essere la traduzione di un'opera erotica tedesca dal titolo *Kinder-Geilheit oder Geständnisse eines Knabe (Lascivité juvénile ou confessions d'un garçon)*³⁵, pubblicato a Berlino nel 1891 senza alcuna menzione di editore. A tal proposito molte sono ancora le controversie. L'unica certezza è che il romanzo tedesco è posteriore a quello di Apollinaire, che risulterebbe quindi come una traduzione adattata. Opera lungamente contestata per quanto riguarda l'attribuzione dell'autore, sicuramente la scrittura è qui molto meno personale di quella delle *Onze mille verges*, opera rispetto alla quale la storia del *Don Juan* risulta molto più ingenua. La vicenda, narrata in prima persona, espone brevemente il passaggio dall'infanzia all'adolescenza del giovane Roger e il suo noviziato sessuale, rispettando la prospettiva della sua "innocenza" giovanile. Non ci viene data nessuna descrizione psicologica del ragazzo, nessun riferimento fisico o caratteriale: tutto il racconto è incentrato sulle descrizioni dei corpi e dei sessi attraverso l'accostamento di sequenze ripetitive. La struttura narrativa è semplice: debole testimonianza di una delle primissime opere circolanti dell'autore; lo schema è convenzionale e stereotipato, eco delle appassionate letture erotiche del passato consumate da Apollinaire. A proposito di quest'opera M. Décaudin lascia trasparire la sua insoddisfazione:

33 Kearney, P. J., *History of Erotic Literature*, in Werner H., *op.cit.*, p. 1.

34 Décaudin M., *Les Exploits...Préface*, in Werner H., *op.cit.*, p. 1.

35 Werner H., *ibid*, p. 2.

Quant à notre Jeune Don Juan, il n'a pas fini d'étonner, ou de décevoir, le lecteur. Que sont devenues l'allégresse truculente, la verve picaresque des *Onze mille verges* dans ce récit simpliste dont la construction se réduit à une succession monotone d'épisodes?³⁶.

Questo *Don Juan* non ha molto da condividere con l'immagine mitica riscontrabile nella vasta letteratura che ha trattato tale figura. Roger è un *Don Giovanni* atipico, non ha sostanzialmente rivali, ma è incarnazione della pulsione, ricerca del piacere fine a se stesso. Non ama le donne e non le corteggia perché gli spettano implicitamente, sono di diritto in funzione del suo piacere fisico; il suo è istinto che lo conduce direttamente all'atto; egli guarda, tocca, esplora, copula. Roger non ama una donna, ama *le* donne, ama l'eccitazione e l'atto sessuale di per sé. Lo consuma, lo brama e lo fa come lo farebbe un giovane adolescente sulla scia ormonale di un desiderio acerbo ma ardente. Il suo è un amore veloce e momentaneo, tanto passeggero quanto lo è il tempo di massima eccitazione sessuale. Il don Giovanni di Apollinaire è "fresco" e pratica tutto nel suo universo domestico e familiare, chiuso nel mondo del Château da cui non uscirà mai. L'ambientazione del Château ricorda in qualche modo la situazione creata dalla guerra: le donne sono isolate dai gruppi maschili, la campagna isola ancora di più questa sorta di organizzazione sociale, e il piccolo Roger comincia la sua iniziazione sessuale proprio in questo Eden femminile, nell'ironia di sfondo di un romanzo di formazione. Infatti l'unica evoluzione di questa storia è proprio la crescita

36 Décaudin M., *Préface de l'édition Pauvert*, cit. in Delbreil D., *Les exploits d'un jeune don Juan ou les mémoires d'un jeune Guillaume*, in *Expérience et imagination de l'amour*; textes réunis par Décaudin M., «La revue des lettres modernes», n°17, 1987, p. 97.

sessuale e propiziatrice del protagonista:

Cambiano le donne, cambiano i corpi, e l'unica realtà a mutare è l'eccitarsi dello stile, il crescere della tensione sintattica, il gonfiarsi nel corpo del testo dell'attesa lessicale, regolarmente goduta in modo esplosivo nella finale prevaricazione³⁷.

Questa sua incontenibile virilità feconda quasi ogni donna dell'*harem* che lo circonda giungendo così (ecco l'ironia "erotica" apollinairiana) a creare una situazione finale quasi comica: egli ha piantato il suo seme in ogni donna del castello e il finale lo vedrà come il padrino di ogni suo figlio.

L'erotismo di queste pagine è un erotismo quasi innocente, curioso; immaturo secondo certi aspetti, «mais enfin, ce qui domine, c'est l'idylle érotique, dans sa naïve luxuriance»³⁸. È un erotismo risvegliato dall'*odor di femina*, da «le parfum qui fait bander»³⁹. Siamo ben lontani dalle fredde e spietate pulsioni erotiche di Sade, dai suoi turpi omicidi giustificati dalla Natura, dal suo utopistico sistema di valori immorali.

Il vocabolario è quello della «*pruderie* tardo-ottocentesca»⁴⁰; non è mai estremamente volgare, vi è un desiderio d'innovazione, ma si attiene sempre ad una certa grazia, non si spoglia d'impudicizia come avverrà nelle *Onze mille verges* in cui il Marchese si fa sentire con tutta la sua forza, anche linguistica. Nonostante non sia stato riscontrabile effettivamente alcun legame

37 Bologna C., *Invito alla lettura di Apollinaire*, op. cit., p. 50.

38 Jean R., *L'érotique de Apollinaire*, in «La Quinzaine Littéraire» <<http://www.laquinzaine.wordpress.com>>, (16/05/2014).

39 Apollinaire G., *Les exploits d'un jeune don Juan*, in *Œuvres en prose complètes*, édition établie sous la direction de Décaudin M., «Bibliothèque de la Pléiade», Éditions Gallimard, Paris, 1993, p. 993.

40 *Ibidem*.

con Sade sembrerebbe però interessante l'aspetto delle "fissazioni" sessuali che traspaiono da questo racconto. Siamo negli anni prolifici della psicanalisi, quando l'idea freudiana che la vita sessuale influenzi inconsciamente ogni rapporto sociale e la vita mentale del soggetto comincia ad imporsi. E soprattutto sono gli anni in cui Apollinaire si sta approssimando a presentare le sfumature psicopatologiche del Marchese. In particolare Guillaume ama giocare con i tabù sessuali e, in questo caso, lo fa soprattutto con l'incesto, fissazione che ritornava anche nei suoi poemi d'amore («je voudrais que tu sois ma sœur pour t'aimer incestueusement. Je voudrais que tu eusses été ma cousine pour qu'on se soit aimés très jeunes»⁴¹). Nel *don Juan* l'incesto si sviluppa a partire dal complesso di Edipo il quale, legato allo stadio fallico dell'evoluzione della libido, comporta due elementi, come spiega la Clancier⁴²: un desiderio sia carnale che tenero nei confronti della madre, e una rivalità comportante dei sentimenti aggressivi nei confronti del padre (da un punto di vista maschile). L'universo femminile di Roger è infatti dominato, nella società ristretta del castello, dalla figura della madre, l'unica femmina che non riuscirà a possedere: «la mère est d'abord dédoublée, avec l'image d'une mère inaccessible, lointaine, "inviolable"»⁴³. Anche le altre donne rimandano in qualche modo alla maternità come la moglie del *régisseur*, in avanzato stato di gravidanza, oppure, in alternativa, le donne del suo

41 Apollinaire G., *Scène nocturne du 22 Avril 1915. Gui chante pour Lou*, in *Poèmes à Lou*, cit., pp. 445-446.

42 Clancier A., *Ébauche d'une étude psychocritique de l'œuvre de Guillaume Apollinaire*, in *Méthodes et approches critique* (2), «La revue des lettres modernes», numéros 327-330, 1972, pp. 9-23.

43 Delbreil D., *Les exploits d'un jeune don Juan ou Les mémoires d'un jeune Guillaume*, cit., p. 105.

entourage familiare, come le tre sorelle e le zie. Mentre Sade proclamava a voce alta l'incesto e si richiamava settecentescamente a uno stato di Natura superiore alla corruzione della società europea, infrangendo un tabù che – ne era ben conscio - sarebbe andato a scavare nelle viscere del lettore, Apollinaire non giunge a queste profondità nel *Don Juan*: dove trasalascia i risvolti psicologici a scapito di un mero bisogno fisiologico. Un altro elemento che torna molto spesso nell'immaginario sessuale di Guillaume è quello legato alla figura della donna “castrata”: «le sexe féminin est une hantise pour Apollinaire, ce sexe «sanguant», donc blessé, donc dangereux»⁴⁴. Il *Don Juan* è ricco dell'immagine del sangue associato alla donna, l'iniziazione di una delle sorelle avviene ad esempio in questo contesto. Non solamente in quest'opera, ma anche nei suoi poemi egli evoca il flusso mensile femminile con una certa ossessione, come uno dei suoi fantasmi angoscianti. La Clancier propone una serie di esempi all'interno della sua raccolta poetica. Ad esempio in *Zone*:

Aujourd'hui tu marches dans Paris les femmes sont ensanglantées⁴⁵.

O ancora in un contesto in cui si evoca la figura della madre, in *Merlin et la vieille femme*:

Le soleil ce jour-là s'étalait comme un ventre
Maternel qui saignait lentement sur le ciel
La lumière est ma mère ô lumière sanglante

44 Clancier A., *Ébauche d'une étude psychocritique de l'œuvre de Guillaume Apollinaire*, cit., p. 14.

45 Apollinaire G., *Zone*, in *Alcools*, Éditions Gallimard, 1902, pp. 7-14.

Les nuages coulaient comme un flux menstruel⁴⁶.

E in generale il sangue ritorna anche in contesti differenti, come nei tre versi

del *Dôme de Cologne*:

Et la Venetia lasse de ses névroses
Viendra vouer à Dieu demain lundi des roses
Ses linges menstruels tachés d'hématidroses⁴⁷.

Questa ossessione riporta di conseguenza a un'altra ricorrente nel poeta, quella in riferimento alle pratiche di Sodoma: «le sexe féminin peut déterminer une régression vers l'érotisme anal, ainsi qu'une prédilection pour la partie postérieure du corps féminin, par évitement du sexe lui-même»⁴⁸. Stessa ossessione già ritrovata nel Marchese ma che presso di lui rappresentava quell'ostilità che egli provava verso l'"antro odioso", responsabile di generare vita. A proposito della fissazione per questa parte del corpo, così scriveva ne

La Chanson du Mal-Aimé:

Et moi j'ai le cœur aussi gros
Qu'un cul de dame damascène⁴⁹

O ancora in *Palais*:

Dame de me pensées au cul de perle fine
Dont ni perle ni cul n'égale l'orient⁵⁰

46 Apollinaire G., *Merlin et la vieille femme* in *Alcools*, cit., pp. 65-67.

47 Apollinaire G., *Le dôme de Cologne* in *Œuvres poétique*, cit., p. 538.

48 Clancier C., *op.cit.*, p. 15.

49 Apollinaire G., *La Chanson du Mal-Aimé* in *Alcools*, cit., pp. 17-19.

50 Apollinaire G., *Palais*, in *Alcools*, cit., pp. 34-35.

Quest'ossessione, in entrambi gli autori, tenderà a sfociare nella coprofagia, soprattutto in contesti più espliciti e violenti e, più ancora che la descrizione "pittoresca" di questo genere di scene, è il valore connotativo della denominazione a creare l'impatto di disagio nel lettore.

Come già anticipato, il finale del *don Juan* rievoca ampiamente quell'ironia dell'eros che ha fatto da cornice per tutto il testo: «tout se termina amoureuement et je couchai tour à tour avec les femmes de mon harem»⁵¹. Egli diviene il fecondatore di tutto il suo Château, il procreatore per eccellenza, distinguendosi sia da Mony Vibescu, l'*hospodar* protagonista de *Les onze mille verges* che ricerca amori brutali e sterili, sia da un personaggio come Juliette che inneggia alla distruzione della specie umana e allo spopolamento. Opposto alla frenesia sessuale di Vibescu, in cui la violenza carnale unita alla violenza della guerra portano al nulla, Roger non distrugge niente, ma crea, feconda; il suo desiderio è utopistico, pacifico e ricerca il piacere condiviso. Il finale dell'opera si chiude in chiave ironica: «j'espère en avoir bien d'autres et, ce faisant, j'accomplis un devoir patriotique, celui d'augmenter la population de mon pays»⁵². Un finale che non lascia intravedere traccia del Marchese, ma afferma la vita e il perpetuarsi di un piacere infinito.

51 Apollinaire G., *Les exploits d'un jeune don Juan*, cit., p. 1000.

52 *Ibidem*.

b. La “Passione” di un *hospodar*

Je mets ma fortune et mon amour à vos pieds. Si je vous tenais dans un lit, vingt fois de suite je vous prouverais ma passion. Que les onze mille vierges ou même onze mille verges me châtient si je mens!

(Apollinaire G., *Les onze mille verges ou les amours d'un hospodar*)

«Plus fort que le marquis de Sade!»⁵³ così appare la nota a *Les onze mille verges ou les amours d'un hospodar*; riportata da Louis Perceau nella sua *Bibliographie du roman érotique*. Sulla stessa linea sentenzia Pauvert: «ce volume a plu par sa nouveauté, par sa fantaisie impayable, par son audace à peine croyable. Il laisse loin derrière lui les ouvrages les plus effrayants du Divin Marquis. Mais l'auteur a su mêler le charmant à l'épouvantable. [...] c'est le roman de l'amour moderne, écrit dans une forme parfaitement littéraire. L'auteur a osé tout dire, c'est vrai, mais sans aucune vulgarité»⁵⁴. Nel 1907, quando uscì come un volume discreto, senza data né menzione di editore, firmato G. A., la critica aveva giudicato questo libro come il nuovo romanzo di cui si parlava a voce bassa nei saloni di Parigi e all'estero. Venduto *sous manteau* dal reticolo degli specialisti in materia, veniva letto con una grande curiosità, forse come opera letteraria, seducendo gli animi surrealisti. Desnos lo definì come un libro “moderno” e, insieme con *Calligrammes*, il capolavoro di Apollinaire; Aragon ne sottolineò la satira sottile, mentre Picasso lo accolse come il capolavoro narrativo di Guillaume. Con quest'opera il poeta

53 Perceau L., *Bibliographie du roman érotique* in Campa L., *Apollinaire et Sade*, cit., p. 402.

54 Pauvert J.-J., *Anthologie des lectures érotiques*, op.cit., p. 34.

oltrepassò ogni limite, superò le prove accettabili della scrittura giungendo alla vertigine, là dove il Marchese confinato con la sua opera immonda lo attendeva. Questo scritto toccò la patria di Apollinaire così come quelli di Sade toccarono la morale pubblica.

Les onze mille verges, ben accolto soprattutto dagli ambienti surrealisti, deve molto a Sade: è l'opera della rappresentazione delle perversioni sessuali, dell'immaginazione delirante, delle figure oscene. Eppure il "sadismo letterario" che qua viene ad esprimersi, si oppone in un certo modo all'ambiguità dello sguardo apollinairiano nei confronti del Marchese, sguardo che aveva proposto, con i *Diabli amoureux*, un'opera sadiana "ripulita" dalle sozzure immorali e "leggibile" per un pubblico più ampio.

Pur presentandosi come un romanzo *sadico* esso non è però *sadiano*, così come non sono sadiani i suoi personaggi. Se prendiamo ad esempio il compagno di disavventure del principe Vibescu, il fedele Cornabœux, nonostante si presenti come un brutto sanguinario, è un personaggio che condivide ben poco con il freddo e apatico libertino sadiano, gelidamente calcolatore e profeta del suo stesso sistema su cui basa l'organizzazione sociale della sua vita. E lo stesso Mony Vibescu ha in sé una brutalità fine a se stessa, più comica che feroce. Definiremo allora l'opera caratterizzata da un taglio più sado-masochista:

- Je ne conçois point la volupté sans la douleur.
- Vous êtes donc masochiste? Questionna Mony vivement intéressé.
- Si vous voulez! acquiesça l'officier, le masochisme est d'ailleurs

conforme aux préceptes de la religion chrétienne⁵⁵.

Eppure l'opera si congiunge a Sade soprattutto nella violenza estrema, nella forza immaginativa e descrittiva delle parole, ma di Sade non vi è traccia di quegli intermezzi filosofici, né del suo sistema morale, del materialismo o dell'atarassia che pervade l'opera. Il filtro sadiano dona tuttavia quel senso di eros mortifero lungo tutta l'opera, anche se la cupa pesantezza che avvolge ogni cosa ricercando nel piacere l'unica consolazione, qua non è riscontrabile. Sade è sicuramente l'intertesto possibile, ma non il sadismo; i personaggi sono sadici perché spingono all'estremo le loro sensazioni:

Folle d'excitation et de volupté elle mordit Mony à l'oreille si fort que le morceau lui resta dans la bouche. Elle l'avalait en criant de toutes ses forces et remuant le cul magistralement. Cette blessure dont le sang coulait à flots, semblant exciter Mony⁵⁶.

Oppure, alle volte, Sade è chiamato in causa a voce alta, ma solo nella comune accezione del termine:

Sans la tambourinade du prince Mony Vibescu, le camp japonais était pris. Ce fut d'ailleurs la victoire décisive des Nippons. Elle est due à un sadique roumain⁵⁷.

La struttura del testo richiama alle volte quella sadiana, infatti il romanzo tende all' «assimilation de la fiction à la réalité biologique; sur le plan

55 Apollinaire G., *Les onze mille verges*, cit., p. 944.

56 *Ibidem*, p. 894.

57 *Ibidem*, p. 951.

littéraire, aspiration physiologique qui s'exhibe dans l'écriture, aspiration à incorporer dans une monstruosité effrénée l'assouvissement concret des perversions et des déviations sexuelles, c'est cela que nous appelons "le sadisme littéraire"»⁵⁸.

Il giovane principe Vibescu parte per la sua esplorazione erotico-guerresca, si tratta di un viaggio itinerante-libidinoso attraverso l'Europa e l'estremo Oriente, dove la città di Bucarest fa da punto d'incontro tra queste due culture («Bucarest est une belle ville où il semble que viennent se mêler l'Orient et l'Occident»)⁵⁹. I personaggi che s'incontrano lungo tutto il cammino sono personaggi frutto del cosmopolitismo di Apollinaire in cui nazioni, razze e Paesi s'incontrano: serbi, francesi, romeni, giapponesi, russi, polacchi... in un insieme di avvenimenti fittizi e di fatti storici. *La quête* di Mony Vibescu è in qualche modo goffa, ridicola; egli è il principe di un'anarchia erotica che lo porterà a ricercare freneticamente i piaceri della carne. Il suo è un viaggio che può vagamente ricordare quelli delle sorelle sciagurate del Marchese, è disseminato dalle raccolte di ogni forma umana di perversione sessuale, di piacere e orrori legati all'amplesso.

Nell'opera accade l'indicibile: ogni pagina è un ammasso di violenze, di orge che terminano in pluriomicidi, zoofilia, pederastia, copromania, uno schedario erotico di corpi invischiati negli umori. Posizioni orgiastiche che ricordano quelle del Marchese, scambi di sesso e di ruoli, varianti insozzanti e

58 Fauskévag S.E., *Sade dans le surréalisme*, cit., p.179.

59 *Les onze mille verges*, cit., p. 888.

furie omicide dettate dal climax del godimento. L'elemento della flagellazione, ben presente in Sade, qua è trattato in modo nuovo: essa è celebrata come se fosse il più alto piacere possibile. Questo tema ritorna anche in altre opere del poeta («Ô Seigneur flagellez les nuées du coucher / Qui vous tendent au ciel de si jolis culs roses»⁶⁰) e sia dal punto di vista psicologico che letterario rappresenta: «une flagellation symbolique, qui devient parfois cosmique et métaphysique»⁶¹. La flagellazione viene presentata sotto ogni aspetto (a cominciare dal titolo), in chiave sadica, sado-masochista e masochista, fino a terminare con la più scenica flagellazione mai raccontata prima: quella di undicimila soldati giapponesi che fustigano uno a uno il principe romeno fino al supplizio finale («au deux millième coup, Momy rendit l'âme»⁶²): gusto per la prevaricazione e la dominazione estrema del desiderio e, insieme, del piacere.

L'andamento pornografico del testo è perennemente disseminato da una caratteristica dose di farsesco, da una certa purezza dell'*humour*: «la lettre annonçait au prince Vibescu qu'il était nommé lieutenant en Russie, à titre étranger, dans l'armée du général Kouropatkine. Le prince et Cornabœux manifestèrent leur enthousiasme par des enculades réciproques»⁶³. Oppure come la scena iniziale dell'orgia a Parigi, con Alexine, Culculine, la guardia e il cocchiere, scena descritta in maniera sbrigativa, con la velocità di un film

60 Apollinaire G., *L'ermite in Alcools*, op.cit., p. 79.

61 Pavlovic M., *Les onze mille verges et la flagellation*, in «Que Vlo-ve?» Série 2, VI-VI, avril-septembre 1983, Actes du colloque de Stavelot, 1982 p. 2.

62 Apollinaire G., *Les onze mille verges*, cit., p. 952.

63 Apollinaire G., *Les onze mille verges*, cit., pp. 914-915.

muto in pellicola e con un'esagerazione caricaturale che non può non presentarsi come comica. Questa comicità trapela effettivamente sin dal titolo dal carattere grottesco-carnevalesco «inneggiante alla più smodata abbondanza rabelaisiana»⁶⁴. Il titolo gioca – Apollinaire era solito divertirsi abilmente con il linguaggio – con i termini *verges/vierges* in uno sfondo anticlericale e giocoso, e più precisamente con un rimando alle undicimila vergini di Sant'Orsola, venerate a Colonia dove, secondo la leggenda di origine medievale, furono massacrate. Il rimando è irriverente, una derisione dei moralismi cristiani che riporta all'opulenza, all'esagerazione, a quel Pantagrue rabelaisiano che divorava ogni cosa che incontrava per poi insozzarla con la deiezione: «allo stesso modo le *undicimila verghe*, fagocitano, – ovvero respingono, rigettano, rifiutano – il familismo piccolo-borghese con i suoi tabù, la sua ipocrisia e il suo bigottismo»⁶⁵. Un tentativo dunque di distruggere la società borghese, rovesciandone l'ordinamento sociale e morale, tendendo a una nuova libertà sessuale, estremamente debordante. L'ironia tutt'altro che velata fa dunque da sfondo all'intera storia e la forte ilarità che è riscontrabile nelle scene di sesso permette di sopportare i corpi tagliati a pezzi, eviscerati, quel crudo sadismo altrimenti insopportabile. Certi modi di descrivere gli atti sessuali sono eleganti nell'uso delle parole o nell'organizzazione della frase, eppure sta proprio in questo l'ironia: l'eleganza della parola estranea al livello dei contenuti. L'umorismo permette

64 Reim R., *Guillaume Apollinaire: la verge pour la vierge*, in *Introduzione a Apollinaire G., Le undicimila verghe*, «I Mammùt», Newton Compton Editori, Roma, 2013, p. 978.

65 *Ibidem*, p. 978.

di difendersi dalla violenta aggressività, permette ad Apollinaire di parlare dei suoi fantasmi e di elevarli a romanzo.

Il suo erotismo letterario è contraddistinto da un certo prestigio evocativo delle immagini; nella penna del poeta vi è sempre un richiamo alla precisione descrittiva degli atti sessuali, truculenti, smisurati, goffamente enfatizzati. È proprio nel bel mezzo della proliferazione di queste oscenità che glaciali e immobili giungono dei momenti di pura poesia, di statica bellezza, che stride in mezzo a queste carni. Nonostante tutto, le immagini erotiche di Apollinaire conservano sempre il valore poetico del suo lirismo che continua a trapelare, persino in quest'opera; così mentre il principe Vibescu contempla il romantico panorama del Reno dal finestrino dell'*Orient Express*:

Il était 4 heures du matin, des vaches paissaient dans les prés, des enfants dansaient déjà sous des tilleuls germaniques. Une musique de fifres, monotone et mortuaire, annonçait la présence d'un régiment prussien et la mélodie se mêlait tristement au bruit de ferraille du pont et à l'accompagnement sourd du train en marche. Des villages heureux animaient les rives dominées par les bords centenaires et les vignes rhénanes étalaient à l'infini leur mosaïque régulière et précieuse⁶⁶.

Oppure poco prima dell'assassinio della cortigiana giapponese Kilyemù:

J'ai rempli tes souhaits... En ce moment les cerisiers sont en fleurs au Japon, des amants s'égarèrent dans la neige rose des pétales qui feuilletent!⁶⁷

Attimi di respiro tra tante turpitudini.

La storia si conclude con la morale maliziosa dell'epitaffio che viene

⁶⁶ Apollinaire G., *Les onze mille verges*, cit., p. 912.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 930.

costruito in onore del principe Vibescu, densa di riferimenti blasfemi. Egli
muore così in Manciuria, come un martire cristiano in piena negazione
umoristica irreligiosa:

Ci-gît le prince Vibescu
Unique amant des onze mille verges
Mieux vaudrait, passant! Sois-en convaincu
Dépuceler les onze mille verges⁶⁸

⁶⁸ *Les onze mille verges*, cit., p. 954.

Conclusioni

L'obiettivo di questo lavoro è stato quello di dimostrare come due autori così lontani tra di loro si siano incontrati alle porte del Surrealismo e a cosa questa compenetrazione abbia portato. È stato analizzato dapprima un *nuovo* Sade, quello che Apollinaire ci ha mostrato con i suoi stessi occhi; in seguito si è cercato di analizzare come quello stesso sadismo abbia inconsciamente scavato nell'animo del poeta, venendo a contaminare la sua opera intera, nel tentativo di riportare alla luce le infiltrazioni sadiane nel suo linguaggio, nelle sue trame.

È stato inoltre osservato come Apollinaire fosse in qualche modo lacerato da un erotismo che si esprimeva in modi differenti: bruciante ed etereo, nel contesto della sua poetica; freddo e "razionale" quando si rifà chiaramente a Sade e alla pornografia più spinta. Apollinaire viola la descrizione dell'atto sessuale corredandolo di un *humour* maggiormente negativo rispetto a quello colto nell'opera del Marchese. L'altra grande differenza che lo separa da Sade è l'assenza della logica del materialismo su cui quest'ultimo aveva basato il suo intero sistema di valori e significazioni. Quest'intero apparato ideologico viene a mancare nel sistema erotico di Apollinaire che attinge i suoi riferimenti all'*esprit moderne* della sua epoca, nella culla del nascente surrealismo. Egli non fu e non volle erigersi a *philosophe*, non bestemmia contro la Natura famelica, indomabile e malvagia,

o contro Dio (per quanto una vena irrisoria e blasfema attraversi tutte le *Onze mille verges*). Invece negli scritti di Sade speranza e terribile disillusione aleggiano pesantemente sui suoi scritti, mostrando per la prima volta l'immagine di un secolo dei lumi non trionfale e tanto meno ottimistico: ultima fiamma dei *philosophes* che si scioglie nel suo inchiostro, al buio di una cella.

Un ulteriore divario tra i due scrittori è riscontrabile ne *Les onze mille verges*. In quest'opera è possibile confrontare il realismo pornografico di Apollinaire, più "freddo" e più rude, ma comunque dilettevole, che permette un certo distacco emotivo da parte del lettore. Nei testi sadiani il linguaggio e gli intermezzi filosofici stimolano una profonda empatia nel lettore. Nel testo apollinairiano, invece, viene a mancare quella visione filosofica universalistica specifica del Marchese, avvolta su se stessa, nelle sue figure narrative, nelle sue descrizioni ridondanti, affermando una crudele realtà distruttrice.

Nel corso dell'analisi è stato riscontrato come il vero punto d'incontro dei due scrittori risieda nella profanazione del pudore che circonda la tradizionale funzione del coito, del piacere assoluto. *Humour* e immaginazione carnale si compenetrano in entrambi, andando a creare quella grottesca trinità¹ concepita da «la merde, le sang et le foutre»².

A conclusione di questo parallelismo, possiamo affermare che, in Apollinaire, è lecito parlare di un "sadismo letterario" che ne ha influenzato le

1 Cfr. Fauskèvag S. E., *op. cit.*, p. 182.

2 Apollinaire G., *Les onze mille verges*, cit., p. 901.

forme del desiderio, le denominazioni estreme, il linguaggio perverso e l'*humour noir*, determinando nella sua scrittura il trionfo delle parti basse del corpo, la liberazione da ogni inibizione, attentando alle istanze che regolano la vita sociale. Ma abbiamo visto che esiste anche un Apollinaire propriamente "sadico", ossessionato da fantasmi di sessualità perversa, di cui abbiamo cercato di mettere in luce le caratteristiche più salienti.

Questa ricerca è stata svolta con il presupposto che la letteratura erotica non va considerata quale segno di decadenza e di degrado, come a lungo è stato sentenziato dai moralisti di ogni epoca. Questo genere di letteratura, da sempre, ha raccontato le vicende umane, superando lo schermo etico e pudico degli sguardi severi, per svelare i gemiti delle pulsioni silenziose che sono eterne e connaturate alla nostra condizione di esseri umani dotati di un corpo. Essa ci racconta qualcosa di molto importante e lo fa in modo non convenzionale, senza inibizioni: ci parla di un erotismo libero, ovvero dell'uomo libero, che può giungere alla coscienza di sé attraverso la conoscenza dei propri istinti. Le opere appartenenti a questo genere letterario non raccontano dunque il vissuto erotico degli autori ma ne descrivono i fantasmi che si sono assopiti nel sonno della discrezione. Comprendere e rispettare questa libertà umana è ciò che chiede tale letteratura.

Con Sade e con Apollinaire è stato affermato il diritto alla carne, il diritto alla nostra umanità e alle nostre nudità, quelle fisiche e quelle mentali. In questo lavoro si è parlato degli spettri delle nostre menti, quegli spettri che

cercano la libertà di espressione, la libertà da una cella, da un secolo forse non troppo *illuminato*, da un corpo e dagli impulsi irriducibili che agiscono indomati dal controllo. La libertà dai mostri di una guerra, quella che ha lasciato crani trapanati e corpi lacerati; la libertà da un mondo ipocrita, per realizzarsi nel *surreale*.

Portare a termine queste letture ha in qualche modo creato un disagio, disagio legato in modo particolare alla riflessione su Sade. Egli spaventa e stupisce, disgusta ma incuriosisce. Nella storia della sua ricezione forse è stata davvero l'interdizione a rendere la sua opera ancora più grave, perché rifiutandola si è impedito di comprenderla realmente. Effettivamente la sua opera è la storia di una censura. Sade oramai non dovrebbe più sorprenderci né scandalizzarci, è stato letto a voce alta, è stato finalmente accettato. Eppure continua a scavare, assiduamente. S'impregna nella pelle, brucia, squama l'equilibrio di ogni buonsenso. Lascia ematomi, stride, urla, sporca, getta sale sulle ferite aperte. Piacere e angoscia, noia e seduzione, lirismo che si schianta in un mare di deiezioni. Questo è l'ardore del suo linguaggio, la forza delle sue parole, che vanno a scavare nelle profondità dell'inconscio. Che questi romanzi siano nati dal frutto di una penna annoiata, dalla derisione di un cittadino sacrilego dei suoi costumi o dal desiderio di dare vita a un'immaginazione contorta dentro le sue carceri, questo non è dato saperlo. La sua opera parla del mondo dell'uomo, dell'uomo nel mondo, di un mondo

stracolmo delle nostre stesse evacuazioni. Parla di antri aperti come il mondo stesso, di estasi delittuose, di corpi gettati nell'orgia del caos, schiantati nel fondale argilloso di quel teatro decadente che è il suo secolo. Ciò che ne è risultato è stato questo: una presa di coscienza nella piaga dolente dell'inconscio umano.

Mort ou plaisir, inondation ou vomissure,
automne pareil à la tombée des jours, volcan ou sexe,
souffle, été qui incendie les moissons,
astres ou crocs lacérant,
pétrifiée chevelure de l'épouvante,
écume rouge du désir, massacre en haute mer,
roches bleues du délire,
formes, images, bulles, appétit d'être,
éternités instantanées,
démésures: ta mesure d'homme.
Ose donc:
sois l'arc et la flèche, la corde et le râle.
Le rêve est explosif. Éclate. Redeviens soleil.

Dans ton château adamantin ton image se brise
et se refait – infatigablement.

(Paz O., *Un au-delà érotique*)

Bibliografia

Bibliografia primaria

1. Apollinaire e Sade

Apollinaire G., *Alcools*, Éditions Gallimard, Paris, 1920

Apollinaire G., *Calligrammes*, Éditions Gallimard, Paris, 1925

Apollinaire G., *I diavoli in amore*, prefazione e note di Michel Décaudin; introduzione di Giovanni Macchia, Sugar, Milano, 1966

Apollinaire G., *Il divino marchese in I diavoli in amore*, prefazione e note di Michel Décaudin; introduzione di Giovanni Macchia, Sugar Editore, Milano, 1966

Apollinaire G., *L'œuvre du Marquis de Sade in Les diables amoureux*, préface et notes de Michel Décaudin, Éditions Gallimard, Paris, 1964

Apollinaire G., *Le undicimila verghe*, «I Mammut», Newton Compton Editori, Roma, 2013

Apollinaire G., *Les exploits d'un jeune Don Juan in Œuvres en prose complètes*, t. III, édition établie sous la direction de Michel Décaudin, «Bibliothèque de la Pléiade», Éditions Gallimard, Paris, 1993

Apollinaire G., *Les onze mille verges ou les amours d'un hospodar*, in

Œuvres en prose complètes, t. III, édition établie sous la direction de Michel Décaudin, «Bibliothèque de la Pléiade», Éditions Gallimard, Paris, 1993

Apollinaire G., *Œuvres en prose complètes*, t. II, édition établie et annotée par Caizergues P. et Décaudin M., «Bibliothèque de la Pléiade», Éditions Gallimard, Paris, 1991

Apollinaire G., *Œuvres poétique*, édition établie et annotée par Adéma M. et Décaudin M., «Bibliothèque de la Pléiade», Éditions Gallimard, Paris, 1965

Sade, D.A.F. de, *Idée sur les romans*, in *Œuvres complètes du marquis de Sade*, Cercle du livre précieux, Paris, 1964

Sade, D.A.F. de, *Justine o le sventure della virtù*, trad. it. Saba Sardi F., «BUR», Rizzoli, Milano, 2005

Sade D.A.F. de, *La filosofia nel boudoir o i precetti immorali*, (a cura di) Cavalli M., trad. it Saba Sardi F., «BUR» Rizzoli, Milano, 2012

Sade D.A.F. de, *Le centoventi giornate di Sodoma*, (a cura di) Fiocchi A., Guanda Editore, Parma, 2012

Sade D.A.F. de, *Les crimes de l'amour*, Éditions Gallimard, Paris, 1987

Sade D.A.F. de *Œuvres*, t. I, II, III, édition établie sous la direction de Michel Delon, «Bibliothèque de la Pléiade», Éditions Gallimard, Paris, 1990. Tome I: *Les Cent Vingt Journées de Sodome ou L'École du Libertinage; Aline et Valcour ou Le Roman philosophique*. Tome II: *Les*

Infortunes de la vertu; Justine ou Les Malheurs de la vertu; La Nouvelle Justine ou Les Malheurs de la vertu. Tome III: La Philosophie dans le boudoir ou les instituteurs immoraux; Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice.

2. Surrealismo

Aragon L., *Le libertinage*, Gallimard, Paris, 1977

Breton A., *Entretiens (1913-1952)*, Éditions Gallimard, Paris, 1969

Breton A., *Les Marquis de Sade a regagné*, in *Lair de l'eau*, in *Clair de terre*, Éditions Gallimard, Paris, 1966

Breton A., *Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres complètes*, édition établie par Bonnet M., «Bibliothèque de la Pléiade», Éditions Gallimard, Paris, 1988

Breton A., *Second manifeste du surréalisme*, in *Œuvres complètes*, édition établie par Bonnet M., «Bibliothèque de la Pléiade», Éditions Gallimard, Paris, 1988

Desnos R., *De l'érotisme. Considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne*, Éditions Gallimard, Paris, 2013

Desnos R., *La liberté ou l'amour*, Éditions Gallimard, Paris, 1962

Mansour J., *Jules César*, Seghers, Paris, 1958

Péret B., *Anthologie de l'Amour sublime*, Bibliothèque Albin Michel,

Paris, 1956

3. Altri testi

Baudelaire C., *Écrits sur la littérature*, Le livre de Poche, Paris, 2005

Crébillon fils, *Le sophia*, «GF», Flammarion Paris, 1995

Diderot D., *I gioielli indiscreti*, trad. it. Brava P., «BUR», Rizzoli, Milano, 2009

Foscolo U., *Lettere scritte dall'Inghilterra*, «Gazzettino del bel mondo», 1817, (a cura di) Sanguinetti E., Mursia, Milano, 1978

Laclos Choderlos de, *Le relazioni pericolose*, (a cura di) Bigliosi Franck C., Feltrinelli, Milano, 2007

Lewis M. G., *Il monaco*, trad. it. Fonzi B., Einaudi, Torino, 1970

Prévost A.-F., *Manon Lescaut*, trad. it. Monicelli T., «BUR», Rizzoli, Milano, 2007

Bibliografia secondaria:

A. su Sade

Aelberts A.-V., Auquier J.-J. (sous la dir. de), *Hommage in Poètes singuliers du surréalisme et autres lieux*, U.G.E., Paris, 1971

Bàccolo L., *Che cosa ha veramente detto de Sade*, Ubaldini Editore, Roma, 1970

Barba V. (a cura di), *Interpretazioni di Sade*, Savelli Editore, Roma, 1979

Barthes R., *L'arbre du crime* in «Tel Quel», XXVIII, 1967, pp. 23-37, (trad. it. *L'albero del crimine*, in «Nuovi Argomenti», aprile-giugno 1967, pp. 24-47)

Barthes R., *Sade, Fourier, Loyola*, Éditions du Seuil, Paris, 1971

Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, trad. it. Lonzi L., Einaudi, Torino, 1977

Bataille G., *L'érotisme* in *Œuvres complètes*, Éditions Gallimard, Paris, 1987

Bataille G., *La letteratura e il male*, trad. it. Zanzotto A., SE, Milano, 2006

Bataille G., *La littérature et le mal*, Éditions Gallimard, Paris, 1957

Bataille G., *Le mal dans le platonisme et dans le sadisme*, in *Œuvres complètes*, t. VII, Éditions Gallimard, Paris, 1976

Bataille G., *Les larmes d'Éros*, in *Œuvres complètes*, t. X, Éditions

Gallimard, Paris, 1987

Blanchot M., *L'inconvenance majeure in Français, encore un effort*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1965

Bonnefoy Y., *Posteface in Lely G. Vie du Marquis de Sade*, in *Œuvres complètes, avec un examen de ses ouvrages*, Au cercle du livre précieux, Paris, 1966

Breton A., *D.A.F de Sade in Anthologie de l'humour noir*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1972

Char R., *Hommage à D.A.F. de Sade in «Le surréalisme au service de la Révolution»*, II, octobre 1930

Cerruti G., *Il Marchese di Sade. La sua recente fortuna e gli ultimi studi critici* (1958), in «Studi francesi» n° 39, settembre-dicembre 1969

Coulet H., *La vie intérieure dans «Justine» in Le marquis de Sade*, atti del convegno organizzato dal «Centre aixois d'études et de recherches sur le dix-huitième siècle», 19-20 febbraio 1966, A. Colin, Paris, 1968

Delon M., *Les vies de Sade*, Éditions Textuel, Paris, 2007

Didier B., *Sade. Une écriture du désir*, Denoël, Paris, 1976

Duchet C., *Sade à l'époque romantique*, in *Le marquis de Sade*, atti del convegno organizzato dal «Centre aixois d'études et de recherches sur le dix-huitième siècle», 19-20 febbraio 1966, A. Colin, Paris, 1968

Éluard P., *D.A.F. de Sade, écrivain fantastique et révolutionnaire*, in «La Révolution surréaliste», n°8, déc. 1926

- Fabre J.**, *Sade et le roman noir* in *Le marquis de Sade*, atti del convegno organizzato dal «Centre aixois d'études et de recherches sur le dix-huitième siècle», 19-20 febbraio 1966, A. Colin, Paris, 1968
- Fauskevåg S. E.**, *Sade dans le surréalisme*, Les Editions Privat, Toulouse, 1982
- Foucault M.**, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Éditions Gallimard, Paris, 1972
- Goulemot, J.-M.**, «*Divin Marquis*» ou objet d'études? in «Revue des sciences humaines», fasc. 124, ott.-dic., 1966
- Heine M.**, Préface à *Justine ou les malheurs de la vertu* in *Œuvres complètes du Marquis de Sade*, t. III, Au cercle du livre précieux, Paris, 1973
- Janin J.**, *Le marquis de Sade* in «Revue de Paris», t. XI, nov. 1834
- Jean R.**, *La littérature et le réel: de Diderot au Nouveau Roman*, A. Michel, Paris, 1965
- Jean R.**, *Sade et le surréalisme*, in *Le marquis de Sade*, atti del convegno organizzato dal «Centre aixois d'Etudes et de Recherches sur le XVIII^e siècle», 19-20 febbraio 1966, A. Colin, Paris, 1968
- Jean R.**, *Un portrait de Sade*, Édition du Club France Loisirs, Paris, 1989
- Klossowski P.**, *Sade mon prochain* précédé de *Le philosophe scélérat*, Éditions du Seuil, Paris, 1967
- Lacombe R. G.**, *Sade et ses masques*, Payot, Paris, 1974

- Laugaa-Traut F.**, *Lectures de Sade*, A. Colin, Paris, 1973
- Lely G.**, *Sade, profeta dell'erotismo*, trad. it. Brega G. P., Feltrinelli Editore, Milano, 1960
- Lely G.**, *Vie du Marquis de Sade – Œuvres complètes, avec un examen de ses ouvrages*, Au cercle du livre précieux, Paris, 1966
- Lever M.**, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade*, Arthème Fayard, Paris, 1991
- Marty É.**, *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux?*, Éditions du Seuil, Paris, 2011
- Matthews J.H.**, *The right person for Surrealism* in «Yale french studies» XXXV, 1965, pp. 89-95
- Milner M.**, *Le diable dans la littérature française. De Cazotte à Baudelaire (1772-1861)*, José Corti, Paris, 2007
- Naville P.**, *Sade et l'érotisme d'aujourd'hui* in *Le marquis de Sade*, atti del convegno organizzato dal «Centre aixois d'Etudes et de Recherches sur le XVIII^e siècle», 19-20 febbraio 1966, A. Colin, Paris, 1968
- Nicoletti G.**, *Saggi e idee di letteratura francese*, Adriatica, Bari, 1965
- Paulhan J.**, *Le Marquis de Sade et sa complice*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1987
- Paz O.**, *Un au-delà érotique: le marquis de Sade*, trad. fr. Masson J.-C., Éditions Gallimard, Paris, 1994
- Picon G.**, *Sade et l'indifférence*, in «Fontaine», ott. 1947

Praz M., *All'insegna del Divin Marchese in La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*; con un saggio di Francesco Orlando, Sansoni, Firenze, 1948

Roger P., *Sade. La philosophie dans le pressoir*, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 1976

B. su Apollinaire

Alexandrian S., *L'érotisme surréaliste. Apollinaire le grand enchanteur*, in *Histoire de la littérature érotique*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 1995

Bertozzi G.-A., Jannini P.-A., *L'esprit nouveau in Le correnti d'avanguardia: letteratura francese*, t. I, Lucarini, Roma, 1984, pp. 41-59

Bologna C., *Invito alla lettura di Apollinaire*, Mursia, Milano, 1979

Breton A., *Un voyant considérable in Les critiques de notre temps et Apollinaire*, Éditions Garnier Frères, Paris, 1971

Campa L., *Apollinaire critique littéraire*, «Littérature de notre siècle», Honoré Champion, Paris, 2002

Campa L., *Apollinaire et Sade*, «Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises», n°47, maggio 1995, pp. 391-404

Campa L., *Guillaume Apollinaire*, Éditions Gallimard, Paris, 2013

Campa L., *L'esthétique d'Apollinaire*, SEDES, Paris, 1996

Clancier A., *Ébauche d'une étude psychocritique de l'œuvre de Guillaume*

Apollinaire, in *Méthodes et approches critique* (2), «La revue des lettres modernes», numéros 327-330, 1972

Décaudin M., *Onze mille déceptions* in «Que Vlo-ve?», Série 1, VII, janvier 1976, pp. 19-21

Delbreil D., *Les exploits d'un jeune don Juan ou les mémoires d'un jeune Guillaume*, in *Guillaume Apollinaire. Expérience et imagination de l'amour*; textes réunis par Décaudin M., «La revue des lettres modernes», n°17, 1987

Fongaro A., *De l'obscène à l'érotique voilé dans Calligrammes in Apollinaire poète. Exégèses et discussions 1957-1987*, «Saggi e ricerche di letteratura francese», XXIII, 1984

Jannini P. A., *Apollinaire critico: dalla Grande France alle Marges*, Bulzoni, Roma, 1970

Jean R., *L'érotique de Apollinaire*, in «La Quinzaine Littéraire», <http://www.laquinzaine.wordpress.com>

Jean R., *L'érotique d'Apollinaire* in *Les critique de notre temps et Apollinaire*, Garnier frères, Paris, 1971

Jean R., *Lectures du désir: Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Seuil, Paris, 1977

Lynch L., *Apollinaire éditeur et critique de Sade*, in «Que vlo-ve?», série 2, XXIV, octobre-décembre 1987, pp. 16-20

Madou J.-P., *Éros solaire et figures du désir*, in *Expérience et imagination*

de l'amour, textes réunis par Décaudin M., «La revue des lettres modernes», n°17, 1987

Pauvert J.-J., *Anthologie des lectures érotiques. De Guillaume Apollinaire à Philippe Petain*, Éditions Jean-Claude Simoën, Paris, 1979

Pavlovic M., *Les onze mille verges et la flagellation*, in «Que Vlo-ve?» Série 2, VI-VI, avril-septembre 1983, Actes du colloque de Stavelot, 1982 pages 1-15

Reim R., *Guillaume Apollinaire: la verge pour la vierge*, in *Introduzione a Apollinaire G., Le undicimila verghe*, «I Mammut», Newton Compton Editori, Roma, 2013

Solmi S., *Apollinaire*, in *La luna di Laforgue e altri scritti di letteratura francese*, Mondadori, Milano, 1976

Werner H., *Les Exploits d'un Jeune Don Juan - un vieux problème est résolu*, in «Que Vlo-ve?», Série 4, XII, octobre-décembre 2000, pp. 110-121

C. Sul Surrealismo

Alquié F., *La filosofia del surrealismo*, trad. it. Primicile Carafa L., Bicchieri G., Rumma, Salerno, 1970

Benayoun R., *Erotique du surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1965

Gauthier X., *Surréalisme et sexualité*, Éditions Gallimard, Paris, 1971

D. Altri studi

Bayle P., *Dictionnaire historique et critique*, (a cura di) Beuchot A. J. Q., 16 voll., Paris, 1820-1824

Benabou E.-M., *La prostitution et la police des mœurs au XVIII^e siècle*, Perrin, Paris, 1987

Casadei M., *La critica letteraria del Novecento*, Il Mulino, Bologna, 2001, pp. 108-110.

Compagnon A., *Il demone della letteratura. Letteratura e senso comune*, trad. it. realizzata con il contributo del Ministère français chargé de la Culture, Einaudi Editore, Torino, 2000

Foucault D., *Storia del libertinaggio e dei libertini*, trad. it. Matullo M., Salerno Editore, Roma, 2009

Hazard P., *La crise de la conscience européenne*, Arthème Fayard, Paris, 1961

Jean M., Mezei A., *Genèse de la pensée moderne dans la littérature française: essai*, Corrêa, Paris, 1950

Iotti G., *La civiltà letteraria francese del Settecento*, Editori Laterza, Bari, 2009

Nicoletti G., *Sadobarthiana*, in *Letteratura popolare di espressione*

francese dall'ancien régime all'ottocento. Roland Barthes e il suo metodo critico: atti del X convegno della società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese, Bari, 6-10 maggio 1981

Orlando F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino, 1993

Orlando F., *Illuminismo barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino, 1997

Orlando F., *Lettura freudiana della Phèdre*, Einaudi, Torino, 1971

Orlando F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1992

Sitografia:

<<http://dumas.ccsd.cnrs.fr>>

<<http://laquinzaine.wordpress.com>>

<<http://melusine.univ-paris3.fr>>

<<http://filipfischer.files.wordpress.com>>

<<http://www.lettresvolees.fr>>

<<http://www.marquis-de-sade.com>>

<<http://www.frissonesthetique.com>>

<<http://www.persee.fr>>

<<http://www.wiu.edu>>