

SADE

■ LA **NEWTON** COMPTON RIPROPONE (QUASI) TUTTO DE SADE ■

Osessione architettonica dell'anti-Romanzo

di Enzo Di Mauro

Per tutti gli anni settanta, e anche nella prima metà del decennio successivo, in Italia si discuteva e si scriveva molto di Sade. Lo si traduceva (assai bene) integralmente. Veniva citato in continuazione, chiosato e, come si usa dire, tirato per la giacchetta. Nel 1968 era uscito, tradotto da Gian Piero Brega, il classico di Gilbert Lely *Sade profeta dell'eroticismo*; sulla rivista «Il Verri» (nel 1970) vennero stampati il saggio «Il Marchese de Sade e la sua complice ovvero le rivincite del pudore» di Jean Paulhan e *Sade prossimo mio* di Pierre Klossowski; nel 1972 apparve *Critica dell'occhio* di Georges Bataille e l'anno dopo, tradotto da Andrea zanzotto, *La letteratura e il male*; nel 1974 fu la volta di *Lautréamont e Sade* di Maurice Blanchot, e nel 1977 di *Sade, Fourier, Loyola* di Roland Barthes. Senza dimenticare Michel Foucault e «Tel Quel» con, alla testa, Philippe Sollers. Un catalogo di assoluta rilevanza che costrinse molti a non pensare ad altro per un bel po'. Dopo scese il silenzio, come dopo una battaglia. Sade restava pur sempre uno scrittore, e quel modello arduo, urticante cominciava a non andare più bene. Il romanzo non sapeva cosa farsene dell'oltranza, della radicalità. Il romanzo doveva piace-

re, doveva riconciliarsi. Ora, per le cure e con un esauriente saggio introduttivo di Gianni Nicoletti, la

Newton Compton ha ristampato in un volume unico – sotto il non impertinente titolo **I romanzi maledetti** (traduzioni di Paolo Guzzi, Flaviarosa Nicoletti Rossini, Claudio Rendina e dello stesso Nicoletti, pp. 1919, € 24,90) – *Le sventure della virtù*, *La nuova Justine ovvero le sciagure della virtù*, *Juliette ovvero la prosperità del vizio* e *Le 120 giornate di Sodoma ovvero la scuola del libertinaggio*. Manca all'appello, per completare il quadro delle opere più celebri di Sade, solo *La filosofia nel boudoir*, sebbene nella sua esemplarità programmatica sia (a volere sembrare pignoli) la meno romanzesca e semmai la più teatrale.

Ma in Sade simili differenze hanno un peso assai relativo, trattandosi dopo tutto di un autore restio a ogni dinamica che non risulti orgogliosamente dimostrativa, e i cui personaggi, creati e mossi da una mano quanto meno illiberale, non devono in alcun caso sviarli dalla missione (vale a dire dalla tesi) loro assegnata e, con risolutezza, da perseguire fino in fondo, come burattini, come marionette, come macchinette o, se si preferisce, come soldati costretti a obbedire agli ordini. Sono irresponsabili, non temono niente perché privi di inconscio. Ritroviamo, dunque, questo scrittore in-crollabile, chiuso nel suo groviglio di emblemi, nella ripetitività

soffocante, al riparo dal mondo esterno, dalla luce, dal paesaggio, smerigliato d'infelicità travestita da godimento, lucido e funesto come colui il quale sa di non poter promettere nulla. Lo ritroviamo

disperato, privo del benché minimo principio di speranza, «senza purificazione, senza espiazione, senza catarsi», secondo la definizione di Giovanni Macchia. Uno scrittore tragico, ossessionato dal gesto di risciversi di continuo, di amplificarsi, di dipanarsi all'infinito in una spola aspra, smisurata e senza respiro, tra filosofia e prassi, tra parola e messa in scena. Che Sade – è stato ripetuto fino alla nausea – risulti noioso è un pleonasma, una necessità, una ovvietà; ma il solo dirlo già somiglia a una voglia di rimozione, di fuga, anche di autocensura se non (è accaduto tante volte) di censura. Ciò che si scambia per noia è piuttosto grandiosa monotonia, scandalosa servitù alle idee, perizia catatonica nel cancellare l'ombra, puntiglioso discanto romanzesco, svuotamento d'interiorità, disinteresse per l'intreccio, per l'avventura, per le sorprese e i colpi di scena. A incutere timore e disagio, allora, sono quella *calma* d'infera eternità e quel «paziente linguaggio» (così Michel Foucault) mediante il quale si vitupera ogni attesa, ogni sorpresa.

Restano però in piedi molti paradossi, anche di natura critica. Grazie alle traduzioni ripresentate insieme nel volume della

Newton Compton, non prive di una qualche gustosa patina anti-quaria, ci viene consentita ad esempio una misurazione meno imprecisa dell'influenza *clandestina* che tuttavia ebbe la scrittura di Sade in specie sulla letteratura francese del diciannovesimo secolo, una questione mai del tutto ri-

solta e aperta addirittura nel 1843 da Sainte-Beuve, in uno dei suoi articoli settimanali sulla «Revue des Deux Mondes», dove si indica un tono, uno sfondo «mascherato, ma ben riconoscibile, nelle ispirazioni di due o tre nostri romanzieri più accreditati». Il grande critico, con tanta convinzione esprimendosi ed esponendosi, non poteva certo pensare soltanto a Soulié e a Janin o a certi eruditi dell'epoca sua. Non si sarebbe scomodato per così poco. Si può credere, invece, che pensasse soprattutto a Balzac – che è poi l'autore più lontano da Sade per quella sua malleabilità e fluorescenza di psicologie. A meno di considerare, tra i due, affine e consanguinea l'ossessione architettonica e l'imperioso impulso a *nominare* il male, inclinazione che a Sade in effetti mai è stata perdonata e che anzi in genere (secondo Leopar-

di) il mondo premia coi *patiboli*. A differenza di Balzac, Sade non intrattiene mai, non concede niente se non l'euforia della struttura e la febbre di una sveltezza immobile, a vuoto, a perdere, e in questo senso lo iato che lo separa dalla pornografia è incommensurabile, come ha ben saputo mostrare Pasolini, finora il suo migliore e più aderente *interprete* italiano. Sade non ha e non perde tempo. Ma alla suggestione di Sainte-Beuve ha creduto Mario Praz che, pure negandogli i requisiti più elementari necessari a uno scrittore, lo ha elevato a «eminenza grigia del romanticismo», rintracciandone i segni, tra gli altri, in Baudelaire, Flaubert, Byron, Swinburne e, ovviamente, Lautréamont.

L'intuizione geniale di Praz, però, è quella di condurre Sade nel Novecento per una strada stretta e inconsueta, diversa da quella larga, adolescenziale e ormai asfaltata, sebbene utilissima e opportuna, di Apollinaire prima e dei surrealisti dopo. Scrive infatti: «Egli ha registrato e reso articolata per noi la voce dell'uomo delle caverne, quella specie estinta che ancora persiste nel fondo delle nostre anime, e che non infrequentemente, in questi nostri torbidi

tempi, viene alla superficie. Questa particolare peculiarità di Sade, che concepisce l'atto libero da ogni sentimento, lo rende curiosamente moderno: si pensi al metodo atonale di Schoenberg, la costruzione musicale perfettamente vuota dell'eroe del *Doktor Faustus* (che era anche lui un diavolo) di Thomas Mann». Di fatto, incuneato così nel cuore del moderno, non si è risparmiato. Ha offerto spunti, suggestioni, teorie, sfondi e persino fondi di magazzino, spesso sorvolando sul dato cruciale messo in evidenza da Barthes, ovvero come al dunque sia «la scrittura di Sade il supporto di tutto Sade».

Questo elemento, però, non sfuggì agli scrittori. Non sfuggì, ad esempio, a Moravia e a Piovone, un autore eccelso e intelligentissimo che (lui pure) seppe come pochi *nominare* il male sino a farsene schiacciare. E – c'è da credere – tale elemento non passò inosservato, sebbene forse con grossolana consapevolezza, agli occhi degli scrittori oggi sotto i cinquant'anni che, insieme all'Età dell'Ansia, hanno mandato a quel paese l'incorruttibile disciplina dell'infame marchese, da uomini pratici e pronti all'uso.

Da «Salò o le 120 giornate di Sodoma» (1975) di Pier Paolo Pasolini

*Furono gli anni
settanta la stagione
più propizia
al divin marchese,
per la sua «calma»
di infera eternità,
la sua lingua
algida, lontana
da ogni suggestione
narrativa.
Ma che cosa
ha da dire questo
«grado zero»
all'attuale rimonta
del romanzesco?*

