

SCIENZA & POLITICA

per una storia delle dottrine



La modernità e il suo doppio: Sade come icona

Modernity and Its Double: Sade as an Icon

Alberto Brodesco

Università di Trento

alberto.brodesco@unitn.it

ABSTRACT

Avvicinare la figura di Sade (lo scrittore e il personaggio biografico) all'idea di modernità permette di mettere a fuoco alcune concettualizzazioni fondamentali, riguardanti in particolare la posa di un termine, inteso nel significato di contrassegno di confine, di pietra miliare rispetto alla definizione cronologica di modernità e alla sua contrapposizione con qualcosa d'altro – un anti- o contro-modernità, un doppio. Posto storicamente (1740-1814) in una posizione strategica per giudicare sulle sorti della modernità, Sade sembra negarne le pre-condizioni, la reale comprensione o la possibilità di accedervi.

PAROLE CHIAVE: Sade; Contro-modernità; Foucault; Temporalità; Pasolini.

To put side by side the figure of Sade (the writer and the biographical character) and the idea of modernity allows to explore a few important conceptualizations, concerning in particular the chronological definition of modernity and its contrast with something else – an anti- or counter-modernity, a double. From his absolutely singular point of view, Sade (1740-1814) is in a strategic position to judge the fate of modernity, denying its pre-conditions, the possibilities of its real understanding, or even the chance to access it.

KEYWORDS: Sade; Counter-modernity; Foucault; Temporality; Pasolini.

SCIENZA & POLITICA, vol. XXVIII, no. 55, 2016, pp. 29-42

DOI: 10.6092/issn.1825-9618/6612

ISSN: 1825-9618



1. *Specchi*

La modernità e Sade. Ci troviamo di fronte una nozione complessa e una figura contraddittoria. Per avvicinare l'oggetto con la maggior cautela possibile vogliamo affidarci alla citazione di un noto passaggio da *La Nouvelle Justine*, dove uno dei personaggi, il monaco Clément, espone alla protagonista una sua teoria sugli specchi:

«Non hai mai visto, Justine, degli specchi di forme diverse? Alcuni rimpiccioliscono gli oggetti, altri li ingrandiscono, questi li rendono brutti, quelli bellissimi. Ora, non credi che, se ognuno di quegli specchi unisse la facoltà creatrice a quella oggettiva, non darebbe dello stesso uomo che si fosse specchiato in esso un'immagine totalmente diversa? E tale ritratto non sarebbe conseguenza della maniera con cui esso ha percepito l'oggetto? Se alle due facoltà che abbiamo attribuito allo specchio sommassimo quella della sensibilità, non avrebbe esso per quest'uomo, visto in tale o tal'altra maniera, la specie di sentimento che gli sarebbe possibile concepire in base al tipo di soggetto che esso ha percepito? Lo specchio che lo avrà visto brutto lo odierà; quello che lo ha visto bello lo amerà; e tuttavia si tratterebbe dello stesso individuo»¹.

La similitudine dello specchio serve a Sade per parlare dell'immaginazione, nella quale non si riflettono ma vengono create le cose del mondo. Sade vuole giustificare le diversità delle predilezioni, dei gusti o delle passioni, tutti ammissibili perché basati su una percezione individuale della realtà.

La metafora sadiana si può adattare a entrambi gli oggetti cui si dedica il presente articolo: Sade e la modernità, la relazione tra Sade e la modernità, l'uso dell'icona-Sade in funzione di discriminare o confine. Come gli specchi di Clément, la modernità è infatti un concetto che restituisce le intenzioni di chi vi si raffigura più che una neutra descrizione dell'oggetto stesso. Lo stesso nome di Sade è inoltre spesso utilizzato come modello per dimostrare le proprie tesi, superficie che riflette le convinzioni di chi lo legge e interpreta. Con un'ulteriore *mise en abyme* speculativa possiamo affermare che Sade è stato usato come uno di questi specchi anche per accostarsi al tema della modernità: di volta in volta lo si è applicato ad essa quale controprova del suo intrinseco carattere totalitario o della sua potenzialità liberatrice. In ogni caso, Sade svolge per molti autori una *funzione* (in particolare quella di radicalizzatore di pensiero) rispetto alla definizione del termine «moderno». Non vogliamo dunque qui indagare quali siano i tratti storici della definizione di modernità, né i legami Sade/modernità/Illuminismo/epoca dei Lumi, ma studiare come Sade (la figura, l'icona di Sade) venga utilizzata per produrre discorso.

La rottura che D.-A.-F. De Sade (1740-1814) incarna va al di là della sua figura biografica e della sua opera letteraria. Dobbiamo considerare Sade (anche) come «elaborazione mitica»²: «Sade non è il nome di un individuo ma di un “autore”, o meglio di un “narratore” mitico, depositario attraverso il tempo di tutti i sensi che riceve il suo discorso»³.

¹ D.-A.-F. SADE, *La nuova Justine*, Roma, Newton Compton, 1979, vol. 1, pp. 258-259 (traduzione modificata).

² S.E. FAUSKEVÅG, *Sade dans le surréalisme*, Oslo-Toulouse, Solum-Les Éditions Privat, 1982, p. 7.

³ R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola* (1971), Torino, Einaudi, 1977, p. 22.



«La persona diventa concetto, il concetto la persona»⁴. In questa confusione (che non possiamo far altro che ammettere) tra piano biografico, letterario e simbolico, Sade si manifesta come *icona*, ovvero come segno che – adattando la definizione dalla teoria di Peirce⁵ – ha dei legami con una figura reale (il personaggio storico e i suoi scritti) ma viene distorto, riplasmato o deformato da chi di quel nome fa uso.

La sovrapposizione tra due insiemi dai tratti sfocati («Sade» e «modernità») è capace di produrre, ci pare, una messa a fuoco di alcune concettualizzazioni fondamentali, riguardanti in particolare la posa di un *termine*, inteso qui anche nel significato di contrassegno di confine, di pietra miliare rispetto alle definizioni cronologiche di modernità e alla sua contrapposizione con qualcosa d'altro – un anti- o contro-modernità, un doppio. L'icona-Sade viene quindi utilizzata per segnalare l'apertura o la chiusura di un'era, la possibilità di un'alternativa, oppure, in modo più estremo, per negare il senso di questa teorizzazione. Sade è anche una figura che permette di contestare alla radice l'esistenza del moderno qualora lo si voglia collegare all'idea di progresso (o, come scrive Pierangelo Schiera nell'Introduzione a questo numero, alla coppia individuo-progresso): Sade rompe questa coppia postulando che l'uomo libero e sovrano che persegue il suo benessere privato non può che nuocere agli altri uomini, nell'indifferenza della natura. Come sostiene Charles Baudelaire, inventore o primo teorico della modernità artistica, occorre sempre tornare a Sade per spiegare il Male⁶.

2. *Foucault*

Michel Foucault è senza dubbio lo studioso più importante nell'ambito di un'indagine sui rapporti tra Sade e modernità, o sull'uso del nome di Sade nel delimitarne i confini. Sade è una sorta di pensiero o di pensatore fisso nel percorso intellettuale di Foucault. Il nome di Sade lo accompagna dalla *Storia della follia* (1961) all'ultimo corso al Collège de France (*Le courage de la vérité*, 1984), vale a dire dall'inizio alla fine della sua produzione bibliografica⁷. La considerazione che Foucault ha di Sade cambia tuttavia nel corso degli anni. Se inizialmente – come vedremo – alla figura di Sade viene attribuito un importante valore simbolico-culturale, dalla metà degli anni Settanta una rottura enfatica spingerà il filosofo francese a ridimensionare colui che ora definisce un «sergente del sesso», «contabile dei culi

⁴ É. MARTY, *Pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au sérieux?*, Paris, Seuil, 2011, p. 95.

⁵ Secondo la tripartizione indice-icona-simbolo di C. S. Peirce, l'icona «somiglia» al referente, cui è associata da un legame non arbitrario, da un'identità di proporzioni o di forme. Si veda C.S. PEIRCE, *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, vol. 2 (1893-1913), Bloomington, Indiana Press, 1998.

⁶ «Il faut toujours en revenir à de Sade, c'est-à-dire à l'homme naturel, pour expliquer le mal» (C. BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes. Plans et projets*, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Callimard, 1961, p. 520). Baudelaire si occupa di modernità in particolare nel saggio *La modernité* e in tutta la raccolta che lo contiene: *Le peintre de la vie moderne* (1863), Paris, Fayard-Mille et une nuits, 2010.

⁷ Cfr. P. SABOT, *Foucault, Sade et les Lumières*, «Lumières», 8/2007, p. 141; É. MARTY, *Pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au sérieux?*, pp. 131-170; o anche M. GALZICNA, *Sade e Foucault – arte erotica e pluralità*, «Ibridamenti/2», www.ibridamenti.com/sade-e-foucault/, letto il 10 novembre 2016.

e dei loro equivalenti»⁸. Il Foucault «biopolitico» abbandona in qualche modo Sade al suo ruolo di eccezione (prevista dal sistema) nel flusso del discorso sul sesso non solo tollerato ma incitato dal potere⁹. Riassumiamo in due sole righe la nota tesi foucaultiana perché all'interno del nostro contesto ciò che interessa maggiormente è la considerazione con cui Foucault tratta Sade in due dei suoi lavori maggiori, il già citato *Storia della follia nell'età classica* e *Le parole e le cose* (1966). È in questi testi in particolare che Sade assurge a figura simbolo nella delimitazione dell'arco cronologico della modernità. Sade interviene a tracciare una soglia, a stabilire una cesura, a segnare i confini tra (quelle che Foucault definisce) età classica ed età moderna. Non vogliamo qui addentrarci nella problematica della definizione foucaultiana di modernità, ma solo evidenziare i momenti in cui, all'interno dell'elaborato processo di indagine sul tema, si manifesta il nome di Sade, e perché.

Come conferma Foucault, la ricerca sui confini e sulle caratteristiche della modernità, condotta soprattutto ne *Le parole e le cose*, possiede le stesse articolazioni temporali dei suoi precedenti studi sulla follia, dove Sade viene utilizzato sia in qualità di autore che di figura storica. Entrambe le ricerche insistono sulla svolta del XIX secolo, e in tutti e due i casi Sade si trova a ricoprire un ruolo simbolico centrale.

Il momento di passaggio nella storia della psichiatria in cui, in nome di una sopraggiunta modernità delle scienze, si contesta il comun denominatore che induceva sinora a rinchiodare nelle stesse stanze dei manicomi malati mentali, malati *tout court*, criminali, libertini, dissoluti, dissipatori, bestemmiatori e folli è – scrive Foucault – «simboleggiato da uno strano incontro»¹⁰, quello tra Sade e il medico-capo del manicomio di Charenton Antoine-Athanase Royer-Collard (1768-1825). Charenton ha ospitato Sade dal 1803 al 1814, anno della sua morte. Il marchese non vi entra come folle ma come «uomo incorreggibile»: quello che gli si imputa, secondo le dichiarazioni del prefetto di polizia Dubois, è uno «stato perenne di demenza libertina», il «carattere nemico di ogni sottomissione»¹¹. Royer-Collard ribadisce in una lettera allo stesso prefetto che «il suo solo delirio è quello del vizio»¹², ovvero che Sade non è un malato (psichiatrico) da ospitare in una struttura (cosiddetta) «di guarigione».

Sin dalla *Storia della follia* a Sade viene dunque assegnato un ruolo di cesura, che sarà sfruttato in tutte le sue potenzialità ne *Le parole e le cose*, dove la questione delle aperture/chiusure temporali assume una rilevanza centrale. Sade è funzionale all'obiettivo di indi-

⁸ M. FOUCAULT, *Sade, sergent du sexe*, in M. FOUCAULT, *Dits et écrits 1954-1988*, vol. 2, Paris, Callimard, 1994, p. 822.

⁹ Foucault, aggiungiamo, appare intrappolato nell'aporia sadiana. In un'intervista che parte dal film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), il filosofo critica profondamente Pier Paolo Pasolini per aver identificato Sade con il fascismo mentre invece condivide (ormai) la sua lettura di Sade come esponente di una sessualità propria a una società disciplinare. Foucault afferma che sovrapporre Sade al fascismo è «un errore storico totale» (*Ivi*, p. 820) per poi confermare le principali tesi pasoliniane, definendo la società sadiana «regolamentare, anatomica, gerarchizzata, con tempi accuratamente distribuiti, spazi quadrati, obbedienze e sorveglianze» (*Ivi*, p. 821).

¹⁰ M. FOUCAULT, *Storia della follia nell'età classica* (1961, 1972), Milano, BUR, 1999, p. 111.

¹¹ Cit. in G. LEIX, *Vie du marquis de Sade*, nouvelle édition revue et très augmentée, Paris, Jean-Jacques Pauvert aux Éditions Garnier Frères, 1982, p. 597.

¹² *Ivi*, p. 605.



viduare il «profondo dislivello della cultura occidentale»¹³ che Foucault, preciso fino al dettaglio, colloca all'inizio del XIX secolo, o più esattamente tra il 1775 e il 1825, con gli anni decisivi a coprire il quinquennio 1795-1800. Il momento di passaggio dall'età classica all'età moderna avviene tra queste date.

Vale forse la pena inserire qui un brevissimo riferimento biografico. Nel periodo storico che Foucault ritiene cruciale, Sade è trasferito dalla Bastiglia a un'altra prigione pochi giorni prima della Rivoluzione. In seguito viene scarcerato, anche se si troverà di nuovo rinchiuso «per moderatismo», nei giorni più cupi del Terrore, nella «casa di cura» di Picpus dal dicembre 1793 all'ottobre 1794. Nel 1795 Sade è un uomo libero. In quell'anno pubblica («opera postuma dell'autore di *Justine*») uno dei suoi testi più importanti, e certamente il più politico: *La Philosophie dans le boudoir*. Dà inoltre alle stampe il romanzo (non pornografico) *Aline et Valcour*. Nel 1797 esce *Nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu, suivie de l'histoire de Juliette, sa soeur*; nel 1800 la raccolta di racconti *Crimes de l'amour*. Sade tenta inutilmente di affermarsi come autore teatrale. Nel 1801 viene arrestato per motivo dei suoi scritti, e presto trasferito al manicomio di Charenton ove morirà tredici anni dopo.

Il tragitto esistenziale di Sade passa evidentemente per alcuni dei luoghi che Foucault nel suo percorso intellettuale identifica come decisivi: la prigione, la clinica e il manicomio. Sade, oltretutto, non solo abita quei luoghi, ma ne abita tre dalla rilevanza storica assoluta – la Bastiglia, Picpus, Charenton. La stimolante sovrapposizione temporale tra un momento chiave nella vita di uno scrittore e un passaggio epocale non rappresenta una coincidenza. Il Sade biografico costituisce un caso fenomenale, prototipo di corpo «scartato» che non si riesce a rendere docile.

Ne *Le parole e le cose* Foucault si concentra invece sullo scrittore. Sade, ragiona Foucault,

«è il sintomo di un curioso movimento che si produce in seno alla nostra cultura nel momento in cui un pensiero che è fondamentalmente dominato dalla rappresentazione, dal calcolo, dall'ordine, dalla classificazione cede il passo, nel momento della Rivoluzione francese, a un elemento che fino ad allora non era mai stato pensato in quel modo, ovvero al desiderio, alla voluttà...»¹⁴.

Il termine «rappresentazione» rimanda, ne *Le parole e le cose*, a un sistema di oggettivazione, alla possibilità di una mappatura, alla capacità del significante di identificare in modo preciso il significato. Alla fine del XVIII secolo, secondo Foucault, sapere e pensiero si ritirano al di fuori dello spazio della rappresentazione, ormai consci dell'impossibilità di abitare un mondo dove il linguaggio possa proporsi come «quadro spontaneo e quadrettatura iniziale delle cose»¹⁵. Da questo momento storico le parole smettono di essere lo stam-

¹³ M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* (1966), Milano, BUR, 2016, pos. 215-216 (Kindle Edition).

¹⁴ M. FOUCAULT, *Les problèmes de la culture. Un débat Foucault-Preli* (1972), in M. FOUCAULT, *Dits et écrits. 1970-1975*, tomo II, Paris, Gallimard, 1994, p. 375.

¹⁵ M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, pos. 186-192.

po della verità, e hanno il compito di tradurla. Il nome «cessa di essere la ricompensa del linguaggio: ne diviene l'enigmatica materia»¹⁶. L'inizio della modernità coincide con tale arretramento della rappresentazione. Ma come si situa l'opera di Sade all'interno di questo ragionamento? La fine del pensiero classico è accompagnata secondo Foucault

«dall'enorme spinta d'una libertà, o di un desiderio o d'una volontà che si daranno in quanto rovescio metafisico della coscienza. Qualcosa come un volere o una forza sorgerà nell'esperienza moderna, a costituirla forse, a segnalare a ogni modo che l'età classica si è conclusa e con essa il regno del discorso rappresentativo, la dinastia d'una rappresentazione autosignificantesi e che enunci, nella successione delle proprie parole, l'ordine assopito delle cose. Tale rovesciamento è contemporaneo a Sade»¹⁷.

Non è un caso, ribadiamo, che Sade sia «contemporaneo» a tutto questo. Sade viene considerato come una figura ponte tra due ere. Chiude l'età classica perché sembra realizzare la promessa di un linguaggio che sia «compimento e sostanza»¹⁸ di ciò che vuole rappresentare: le parole di Sade vogliono ghermire le cose; ma la scrittura di Sade non può fermarsi sugli oggetti perché è obbligata a rilanciarsi in continuazione, sotto la spinta della ricerca di nuovo appagamento. Come dimostra l'ansia elencativa delle *120 giornate di Sodoma*, ogni forma di realizzazione è soltanto un a capo in una catena. Se quello di Sade è insomma un ultimo, estremo esempio di linguaggio che si sforza di rappresentare, cioè di nominare, esso contemporaneamente

«riduce questa cerimonia al massimo dell'esattezza (chiama le cose col loro nome diretto, disfacendo in tal modo l'intero spazio retorico) e la allunga all'infinito (nominando tutto, e senza dimenticare la più irrilevante delle possibilità, poiché queste sono tutte percorse secondo la Caratteristica universale del Desiderio)»¹⁹.

È così che Sade esaurisce, per sfiancamento, intrappolandosi in un segno d'infinito, il linguaggio della classicità, e al contempo lancia l'esperienza moderna di un linguaggio sempre insufficiente, che non entra in relazione con un oggetto ma con la sua mancanza. Il linguaggio appare così «nella sua brutalità di cosa»²⁰. Il tema del desiderio diventa centrale: l'«oscura violenza ripetuta del desiderio [...] sopraggiunge a percuotere i limiti della rappresentazione»²¹.

Ma se Sade è una sorta di traghettatore tra due epoche, nel passaggio dall'una all'altra rischia di far sprofondare il mondo nel suo personale inferno.

3. *Una specie di contro-modernità*

Nel finale di *Storia della follia* la figura di Sade viene in qualche modo trasfigurata in funzione politico-poetica, quasi ad attribuirgli un ruolo di portatore sano di follia all'interno del positivo percorso di razionalità che l'Occidente avrebbe intrapreso proprio negli anni in

¹⁶ *Ivi*, pos. 2510-2511.

¹⁷ *Ivi*, pos. 4463-4468.

¹⁸ *Ivi*, pos. 2511.

¹⁹ *Ivi*, pos. 4498-4501.

²⁰ *Ivi*, pos. 2514.

²¹ *Ivi*, pos. 4484-4485.



cui Sade era rinchiuso a Charenton: «attraverso Sade e Goya il mondo occidentale ha raccolto la possibilità di oltrepassare la sua ragione nella violenza e di ritrovare l'esperienza tragica al di là delle promesse della dialettica»²². È a partire da tali premesse, dall'esperienza del tragico (che in questo passaggio, suggerisce Eric Marty, equivale a «moderno»²³), che dagli anni Trenta del Novecento Sade diventa un punto di riferimento per più di una generazione di studiosi, da Pierre Klossowski a Maurice Blanchot, da Jacques Lacan a Gilles Deleuze, che lo vedono come «agente attivo di uno spiazzamento, di una rottura, di una trasformazione delle condizioni stesse dell'intelligibilità, di un cambiamento di paradigma, o piuttosto di una distruzione dei paradigmi»²⁴. Sade diviene «una sorta di *topos* o di oggetto privilegiato per i sostenitori di una specie di contro-modernità»²⁵.

Scriva ancora Foucault: «Sade raggiunge il termine del discorso e del pensiero classici. Regna rigorosamente sul loro limite. A partire da lui, la violenza, la vita e la morte, il desiderio, la sessualità stenderanno, al di sotto della rappresentazione, un'immensa falda d'ombra»²⁶. La percezione del contrasto è ancora più forte quando collochiamo questa «immensa falda d'ombra» nell'epoca dei lumi²⁷. Sade pone nel cuore della razionalità moderna un principio di disordine o trasgressione che buca la rappresentazione con una serie di tagli, che si chiamano violenza, morte, sessualità, desiderio. L'anti-modernità di Sade si costituisce dunque essenzialmente a partire dalla sfera del corpo e delle sue debolezze. Tutto questo si colloca «al di sotto della rappresentazione», a modo di antitesi notturna al percorso luminoso della modernità. Secondo Foucault questa dimensione non ha però potuto rimanere relegata al «sotto» e all'«ombra» ma ha infiltrato la razionalità di cui è di fatto il negativo. Le immagini di Sade «lasciano scorgere la strana contrapposizione degli appetiti umani: la complicità del desiderio e del delitto, della crudeltà e della sete di sofferenza, della sovranità e della schiavitù, dell'insulto e dell'umiliazione»²⁸. Come scrive in modo mirabile Annie Le Brun, l'opera di Sade lascia percepire

«un'evocazione del combattimento mitico della modernità con se stessa, che annuncia che tutto si gioca tra lo straripamento e il numero, o detto altrimenti tra il lirico e il meccanico. E in un tormento in cui il numero, presunto alleato della geometria per padroneggiare la vertigine passionale, genera esso stesso la sua propria ubriachezza»²⁹.

²² M. FOUCAULT, *Storia della follia nell'età classica*, p. 452.

²³ É. MARTY, *Pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au sérieux?*, p. 149.

²⁴ *Ivi*, p. 100.

²⁵ PH. ARTIÈRES – J.-F. BERT – M. PÖTTE-BONNEVILLE – J. REVEL, *Nota* (2013), in M. FOUCAULT, *La grande straniera. A proposito di letteratura*, Napoli, Cronopio, 2015, p. 105.

²⁶ M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, pos. 4501-4503.

²⁷ Cfr. PH. SABOT, *Foucault, Sade et les Lumières*, pp. 141-155.

²⁸ M. FOUCAULT, *Storia della follia nell'età classica*, p. 302.

²⁹ A. LE BRUN, *Attaquer le soleil*, Paris, Gallimard-Musée d'Orsay, 2014, p. 233. Siamo all'interno del catalogo della grande mostra su Sade tenuta al Musée d'Orsay nel bicentenario della morte e l'autrice sta scrivendo in particolare delle *Transparences* di François Picabia.

Se a partire dalla fine del XVIII secolo entrano dunque in conflitto due diverse possibilità del percorso moderno, «les Lumières» e «les anti-Lumières»³⁰, in questo scenario Sade sembra poter svolgere il ruolo di «unione dei contrari»³¹, figlio della cultura dei Lumi e al contempo suo nemico. L'esaltazione sadiana degli istinti parte in effetti da una valutazione dell'animo umano che possiamo definire razionalista se non scientifica: per giustificare l'inconsistenza di leggi e costumi, Sade si lancia spesso, ad esempio, in rassegne etnografiche sulle diverse usanze dei popoli del mondo³². Secondo altre ipotesi Sade non è affatto un avversario, ma il figlio prediletto dell'Illuminismo, di cui spinge il ragionamento fino alle estreme conseguenze, facendolo esplodere in tutte le sue contraddizioni auto-distruttive.

È su questo punto che intervengono, come è noto, Max Horkheimer e Theodor W. Adorno in *Dialettica dell'illuminismo*. I due autori contestano l'ipotesi di una contro-modernità sadiana: per loro quella di Sade non è una contro-modernità, ma una perfetta realizzazione delle sue premesse. La logica di Sade appare loro come espressione più che negazione del razionalismo dei Lumi.

«Di fronte alla ragione scientifica le forze morali sono [...] impulsi e condotte non meno neutre di quelle immorali [...]. L'ordine totalitario insedia completamente nei suoi diritti il pensiero calcolante, e si attiene alla scienza come tale. Il suo canone è la propria cruenta efficienza. La mano della filosofia lo aveva scritto alla parete, dalla critica kantiana alla genealogia nietzschiana della morale; uno solo lo ha realizzato fino in fondo e in tutti i dettagli. L'opera del Marchese di Sade mostra l'"intelletto senza la guida di un altro", cioè il soggetto borghese liberato dalla tutela»³³.

Sade conferma dunque le tesi dei francofortesi sulla «condanna dei sentimenti»³⁴ già implicita nella formalizzazione della ragione. La razionalità strumentale diventa strumento di dominazione e di distruzione. Essa riduce l'uomo, opportunamente manipolato e amministrato, a mero materiale di sfruttamento. L'esercizio calcolatore di una crudeltà metodica e la volontà di annientamento del prossimo prendono spunto dall'autonomia radicale del soggetto, dalla sua affermazione incondizionata³⁵: «finché si prescinde dalla questione di *chi* l'adopera, la ragione non è più affine alla violenza che alla mediazione»³⁶. La deriva totalitaria che parte da qui e arriva, con una realizzazione coerente delle sue premesse, al fascismo, è una tesi che ha coinvolto molti altri commentatori di Sade – da Raymond Queneau a Albert Camus, fino a Pier Paolo Pasolini³⁷.

³⁰ Si veda Z. STERNHELL, «Contro l'illuminismo». *Dal XVIII secolo alla guerra fredda* (2006), Milano, Dalai, 2007.

³¹ B. HOFFMAN, *Sade et le vacillement des Lumières*, «Les chantiers de la création. Revue pluridisciplinaire en Lettres, Langues, Arts et Civilisations», 5/2012, p. 2.

³² Cfr. M. DELON, *Les références ethnologiques dans le libertinage sadien*, «Études de Lettres», 3/2006.

³³ M. HORKHEIMER – T. W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo* (1947), Torino, Einaudi, 1997, p. 92.

³⁴ *Ivi*, p. 97.

³⁵ Due esempi da *La filosofia nel boudoir*: «Ci viene spontaneo preferire, costi quel che costi, il lieve fremito di piacere da noi provato all'immane totalità delle disgrazie altrui, impossibilitata a toccarci»; e il famoso «Non c'è uomo che non voglia essere despota quando è in erezione» (D.-A.-F. SADE, *La filosofia nel boudoir*, Milano, BUR, 2012, pos. 2202, 3297 [Kindle Edition]). Riportiamo anche la nota di Sade – segno enunciativo che ci sprofonda, al di là di ogni «fascistizzazione», nel tempo storico in cui l'opera è stata concepita – a proposito del termine «dispotismo»: «la povertà della lingua francese ci obbliga a far uso di parole che oggi il nostro buon governo disapprova, e a ragione. Speriamo che i nostri lettori avveduti ci capiscano e non confondano l'assurdo dispotismo politico con il sensualissimo dispotismo delle passioni del libertinaggio» (*Ibidem*).

³⁶ *Ivi*, p. 93.

³⁷ Cfr. J.-C. ABRAMOVICI, *Encre de sang. Sade écrivain*, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 7-13.



4. Spazi sadiani e temporalità

Abbiamo visto come Sade venga usato, in particolare da Foucault, in funzione di delimitazione temporale. Sade è un metro di paragone assoluto, «il primo», «l'ultimo», colui che apre un arco cronologico o lo richiude. Anche Giorgio Agamben fa un utilizzo simile dell'icona-Sade quando parla di *Francesi, ancora uno sforzo per essere veramente repubblicani* (il pamphlet politico contenuto come inserto ne *La filosofia nel boudoir*) come del «primo e, forse, più radicale, manifesto biopolitico della modernità»³⁸. La conclusione di Agamben è vicina a quella di Horkheimer e Adorno:

«la [...] modernità [di Sade] sta nell'aver egli esposto in modo incomparabile il significato assolutamente politico (cioè, "biopolitico") della sessualità e della stessa vita fisiologica. Come nei campi di concentramento del nostro secolo, il carattere totalitario dell'organizzazione della vita nel castello di Silling, coi suoi minuziosi regolamenti che non lasciano fuori nessun aspetto della vita fisiologica (nemmeno la funzione digestiva, ossessivamente codificata e pubblicizzata), ha la sua radice nel fatto che qui per la prima volta è stata pensata un'organizzazione normale e collettiva (e, quindi, politica) della vita umana, fondata unicamente sulla nuda vita»³⁹.

Il castello di Silling è il luogo in cui sono ambientate *Le 120 giornate di Sodoma*. Agamben sembra avere in questi passaggi un occhio sul libro di Sade e l'altro su *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975)⁴⁰, il già citato adattamento cinematografico di Pier Paolo Pasolini, l'autore che più di ogni altro – per la disperazione degli studiosi di letteratura⁴¹ – ha sovrapposto l'immagine di Sade a quella del fascismo. Il film emerge come un testo centrale anche all'interno della «moda» sadiana che ha attraversato il Novecento francese. Per Éric Marty *Salò* segna addirittura un atto finale, l'«epilogo del dialogo della Modernità con Sade»⁴². La (filosofica) festa in costume sadiana si sarebbe conclusa con un ospite che mette in imbarazzo tutti gli altri co-invitati presentandosi col volto serio in divisa da fascista.

Anche Pasolini usa Sade come figura di confine tra un'era storica e l'altra. È l'idea di trasporre l'ambientazione del romanzo all'epoca della Repubblica Sociale Italiana a convincerlo della validità del progetto su Sade. L'attrito e la tensione che si creano tra i due poli storici (il Settecento e il nazi-fascismo) produce una scintilla. Tale analogia viene infatti definita da Pasolini «illuminazione», «lampo» o «visione»⁴³. L'interesse di Pasolini, più che sul legame tra fascismo e sadismo, si dirige verso la perversione del fascismo repubblicano, verso l'isolamento dal mondo di un'ideologia (il fascismo a Salò, il sadismo nel castello delle *120 giornate*) e la sua deriva in una superficie priva di pensiero. Pasolini ragiona cioè intorno all'enfatizzazione (manierista, barocca) del presunto nucleo d'identità originario esibito

³⁸ G. AGAMBEN, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 2005, p. 142.

³⁹ *Ivi*, p. 142-143.

⁴⁰ Rimandiamo per ogni approfondimento sul film a A. BRODESCO, *Sguardo, corpo, violenza. Sade e il cinema*, Milano-Udine, Mimesis, 2014, pp. 119-158.

⁴¹ Si leggano ad esempio i contributi di Norbert Sclippa e Annie Le Brun in N. SCLIPPA (ed), *Lire Sade*, Paris, L'Harmattan, 2004.

⁴² É. MARTY, *Pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au sérieux?*, p. 26.

⁴³ P.P. PASOLINI, *Il potere e la morte* (1979) in P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, vol. 2, Milano, Mondadori, 2001, p. 3013.

da una forma politica o culturale quando l'approssimarsi della fine la costringe alla radicalizzazione. Sono momenti in cui il potere è costretto a manifestarsi nella sua natura più pura, belluina, a svelare la rabbia più profonda e la sua fondamentale anarchia («La vera anarchia», afferma il duca nel film, «è quella del potere»).

Salò descrive il distacco del fascista-libertino dalla realtà, e con esso l'annientamento di ogni dimensione storico-politica in favore dell'*hic et nunc* consentito dal castello, uno spazio che in Sade è dotato di caratteristiche particolari⁴⁴: offre protezione a chi vi si ripara e permette la creazione di un'utopia/ucronia del male ancorata al presente e ad esso soltanto. I fascisti libertini di *Salò* si insediano in una terra di nessuno che è lo spazio ideale per la loro affermazione. Approfittano di un'architettura che con le sue capacità di isolamento dal mondo eleva al quadrato una caratteristica già propria della forma storica del fascismo repubblicano, ovvero il ripiegamento temporale: il ritorno al luogo mitico delle origini – quelle «sociali» del fascismo ai suoi albori – si basa sulla volontà di fondare il futuro rinnegando il passato più prossimo.

Si tratta di una concezione di temporalità peculiare all'opera letteraria e cinematografica di Pasolini. Come scrive Guido Santato a proposito delle poesie in friulano, «la dimensione della temporalità si svolge *à rebours*, in direzione opposta rispetto alla successione del tempo storico: vivere è rivivere o sopravvivere ricordando. Nel presente si specchia un passato che diviene un tempo sempre più assoluto. Il sentimento del tempo è un sentimento della perdita»⁴⁵. Nell'opera di Pasolini si assiste spesso al meccanismo per cui il passato remoto, prepolitico o addirittura preistorico, racchiude in sé un progresso che il presente non sembra capace di raggiungere, come se la vera modernità fosse sepolta in qualche era perduta⁴⁶. Ma «il rimando all'origine preistorica o prerazionale non si esaurisce mai in un semplice richiamo alla “forza del passato”, che pure il poeta dichiara di incarnare, ma si spinge in avanti, proiettandosi oltre la linea del presente»⁴⁷. Quella di temporalità va dunque interpretata come una nozione stratificata, non lineare né progressiva: «Se l'entropia del presente implica, o induce, quella del passato è perché essi, piuttosto che semplicemente successivi, sono, in un certo modo, anche contemporanei»⁴⁸. Rifiutando ormai da anni – da

⁴⁴ Cfr. A. LE BRUN, *Les châteaux de la subversion*, Paris, Callimard, 1986.

⁴⁵ G. SANTATO, «L'abisso tra corpo e storia». *Pasolini fra mito, storia e dopostoria*, «Studi pasoliniani», 1/2007, p. 17.

⁴⁶ Uno dei passaggi più famosi di *Poesia in forma di rosa* recita: «Io sono una forza del Passato. | Solo nella tradizione è il mio amore. | Vengo dai ruderi, dalle chiese, | dalle pale d'altare, dai borghi | abbandonati sugli Appennini o le Prealpi, | dove sono vissuti i fratelli. | Giro per la Tuscolana come un pazzo, | per l'Appia come un cane senza padrone. | O guardo i crepuscoli, le mattine | su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo, | come i primi atti della Dopostoria, | cui io assisto, per privilegio d'anagrafe, | dall'orlo estremo di qualche età | sepolta. Mostruoso è chi è nato | dalle viscere di una donna morta. | E io, feto adulto, mi aggiro | più moderno di ogni moderno | a cercare fratelli che non sono più» (P.P. PASOLINI, *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 1964, p. 26).

⁴⁷ R. ESPOSITO, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi, 2010, p. 193. Vedere applicata questa concezione propriamente pasoliniana di temporalità all'ambito d'azione dei fascisti libertini è un segno della disperazione di Pasolini o dell'aporia cui lo costringe il confronto con Sade: Pasolini vuole denunciare la degenerazione del presente (la mercificazione/disumanizzazione dei corpi), ma lo sforzo di rappresentazione lo costringe a farsi carico in prima persona di quella stessa corruzione, instaurando con i suoi attori un rapporto di tipo masochista (che dunque prevede un contratto e due ruoli: quello della vittima e quello del masochizzante/pseudo-sadico). Si veda G. DELEUZE, *Il freddo e il crudele* (1967), Milano, SE, 1991.

⁴⁸ R. ESPOSITO, *Pensiero vivente*, p. 199.



Medea (1969) e dalla *Trilogia della vita* (1971-1974) – di rappresentare la società contemporanea nei suoi film, Pasolini va in cerca di un punto di osservazione che gli permetta di guardare il mondo «dall'orlo estremo di qualche età sepolta». «Quella stessa vita assoluta, o dissoluta, perché priva di mediazioni formali, che fa attrito con la storia e si divarica da essa, è sì ciò che la precede, ma anche ciò che la segue – il “dopo” verso cui la modernità precipita lungo una deriva apparentemente inarrestabile»⁴⁹.

Pasolini lavora in particolare su una funzionalità decisiva del castello sadiano, la sua capacità di creare una sorta di curvatura del tempo. Il tipo di spazio e l'appropriazione dello stesso da parte dei libertini stabiliscono un «luogo temporale» o uno «spazio-tempo» che non corrisponde a quello esterno e non risponde alla sua logica. È come se il peso della presenza dei libertini producesse una gravità propria. Non solo lo spazio, ma anche il tempo trovano una conformazione peculiare. Il tempo del castello si contrappone a ogni linearità, alla consequenzialità, alla comune percezione dello scorrere dei giorni, degli anni e dei secoli.

La distorsione del tempo interna alla villa-castello di *Salò* è la stessa che ritroviamo in numerosi passaggi sadiani, fra cui la notevole Passione 31 (tra quelle di terza classe o criminali) delle *120 giornate*, in cui l'azione si svolge all'insegna del salto e della simultaneità: «31. Scopa una capra alla pecorina mentre viene frustato. Fa fare un figlio alla capra e inculca anche lui malgrado sia un mostro»⁵⁰. Questa estrema sintesi di bestialità, algolagnia, teratofilia e incesto, di corpo violato e corpo deforme, schiaccia un presente e un futuro che diventano simultanei. La rapidità della scrittura di Sade corrisponde alla velocità stessa di propagazione dell'immagine⁵¹. È una confusione che rende indistinguibile presente, passato e futuro e consente al libertino di abitare un tempo proprio, quello che viene definito da Furio Jesi il «presente assoluto dell'orgia»:

«Quando si parla dell'ebbrezza dionisiaca e dell'erotismo orgiastico dionisiaco, non è possibile trascurare questa consacrazione del presente, che è al tempo stesso lacerazione e gioia, passaggio: superamento dei limiti. L'esperienza erotica dell'orgia è, appunto, il più crudo e doloroso presente assoluto»⁵².

E ancora:

«Il castello o il monastero, isolati dal resto del mondo, sono i nuclei del mondo futuro: simboli di una fondazione d'una futura età dell'oro, della quale si può dire soltanto che nascerà dalla contraddizione sistematica dell'umano, e dell'umanità come specie. [...] Il passato [...], per sopravvivere, dev'essere dimenticato e cioè durare nel presente. Il presente in cui vive Sade ha dimenticato il passato, e Sade lo deplora; ma la fatalità di quell'oblio che appare come una degenerazione (i divieti religiosi e sociali) consente a chi si isola dal presente – nel castello o nel monastero – di vivere il passato e di fondare il futuro. Da questo punto di vista, i simboli dei “luoghi inaccessibili” in cui si compiono “mostruosità” permettono a Sade di spiegare quasi didascalicamente il processo dimenticare/sapere, spezzando la simultaneità delle due esperienze e isolando – gli uni nel “mondo”, gli altri nel “castello inaccessibile” – coloro che hanno dimenticato da coloro che

⁴⁹ *Ivi*, p. 194.

⁵⁰ D.-A.-F. SADE, *Le 120 giornate di Sodoma*, Milano, BUR, 2015, pos. 6318 (Kindle Edition).

⁵¹ Cfr. A. LE BRUN, *Les Châteaux de la subversion suivis de Soudain un bloc d'abîme*, Paris, Callimard, 2010, p. 56

⁵² F. JESI, *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino, Einaudi 2001, p. 127.

sanno. L'elemento di contraddizione nel comportamento dei personaggi di Sade è, come l'essenza del dionisismo, ciò che con la sua sola presenza impone il pensiero dell'aldilà. Ma l'aldilà di Sade non è un convenzionale regno ultraterreno, bensì – in termini temporali – l'aldilà della specie umana: l'età dell'oro o la “forma” alla quale urge il Nulla⁵³.

È chiaro a questo punto che Sade non solo disprezza ogni idea di progresso o di evoluzione scandita da superamenti successivi di periodi antecedenti, ma fa molto di più: il castello sadiano è anche un luogo dove il tempo si ripiega su se stesso «come una striscia di Möbius»⁵⁴. Tra gli infiniti tipi di perversione che esso ospita c'è anche quella del *kronos*. La concezione sadiana di temporalità respinge ogni idea di modernità contestandone o annullandone le stesse premesse logiche.

5. *La modernità in uno specchio in frammenti*

L'anti-umanesimo, la contraddizione dell'umano cui dà voce Sade sono stati riconosciuti come un tratto fondamentale della sua figura anche dai contemporanei. A vent'anni dalla morte si trova nel vocabolario questa definizione di «sadismo», assai diversa da quella corrente (entrata in uso a partire dalla *Psychopatologia sexualis* pubblicata da Richard von Krafft-Ebing nel 1886): «aberration épouvantable de la débauche; système monstrueux et anti-social qui révolte la nature (De Sade, nom propre)»⁵⁵. Lo spavento creato dalla *débauche* risiede dunque nel suo carattere mostruosamente anti-sociale, che rivolta la natura stessa dei rapporti fra gli uomini. *Débauche* assume etimologicamente anche il valore di spreco anti-economico, visto che deriva dalla sparizione del manovale dai banchi di lavoro⁵⁶, entrando così in ulteriore contrasto con il «mito» della modernità quale macchinario regolativo e amministrativo.

Nel mondo immaginato da Sade e auspicato dai suoi personaggi vige la legge del più forte, che spinge l'umanità nel caos primordiale, fino a farle percorrere la strada dell'estinzione. La violenza con cui gli eroi sadiani si rivolgono contro tutti i viventi («Sono al punto [...] da desiderare [...] che il genere umano non abbia che una sola testa, per avere il piacere di troncarla con un colpo solo»⁵⁷) conferisce al pensiero dell'autore una direzione apocalittica che confligge con ogni progettualità socio-politica. Nessun ottimismo, nessuna modernità è possibile. Pura forza del negativo, Sade spezza la coppia individuo-progresso per l'insistenza spasmodica con cui esalta il primo termine. Si può interpretare tale visione come anti- o contro-modernità; come un suo doppio oscuro; come una possibilità inespresa, un progetto fallito; come perturbante *memento* rispetto agli aspetti più terrorizzanti

⁵³ *Ivi*, p. 134-135. Sul tema dell'età dell'oro va citato un altro film, la prima pellicola nella storia del cinema a nominare un libro di Sade, *L'âge d'or* di Luis Buñuel (1930) (su cui rimandiamo ancora a A. BRODESCO, *Sguardo, corpo, violenza*, pp. 96-118). È peraltro all'interno del gruppo dei surrealisti cui Buñuel apparteneva che, a partire dagli anni Venti del Novecento, Sade viene riconosciuto, forse per la prima volta, come un'enigmatica chiave di interpretazione della modernità (cfr. A. LE BRUN, *Les Châteaux de la subversion suivi de Soudain un bloc d'abîme*, p. 57).

⁵⁴ T. AIRAKSINEN, *The Philosophy of the Marquis De Sade*, London-New York, Routledge, 1995, p. 2.

⁵⁵ *Dictionnaire universel de Boiste*, Paris, Lecointe et Pougin, 1834.

⁵⁶ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, www.cnrtl.fr/etymologie/d%C3%A9bauche.

⁵⁷ D.-A.-F. SADE, *Opere complete. Juliette*, Roma, Newton, 1993, vol. 2, p. 134.



della natura umana; come principio di contraddizione interno alla razionalità stessa; come movimento in *surplace* della storia; come segno del feroce risveglio del corpo e delle passioni in un universo che vorrebbe diventare capace di controllarli. Raccogliendo il suggerimento di Pierangelo Schiera e la sua citazione da Freud nell'Introduzione, possiamo pensare, con Sade, a un intelletto che non vuole «dominare» la vita pulsionale, ma confabula o cospira con essa contro ogni idea di vita sociale o di collettivo. Il rifiuto di ogni «interiorizzazione dell'aggressività» assume inoltre in Sade tratti tanto enfatici da farne l'eponimo del sadismo.

In relazione al tema della modernità Sade è dunque un segno che viene letto in modi dissimili – complementari o contrapposti. Per dirimere le connotazioni abbozzate sopra vogliamo provare a enumerare almeno sei rispecchiamenti prodotti dall'icona-Sade:

i - Sade (autore e personaggio storico) come figura simbolica sul bordo tra età classica ed età moderna.

ii - Sade come perfetta incarnazione della modernità e – per parafrasare il sottotitolo di *Justine* – dei (tragici) infortuni della sua virtù.

iii – Sade ha instillato nella modernità un'alternativa, che deriva dal groviglio individuo-istinto-piacere-corpo-violenza-passioni-pulsioni. La modernità – come scrive Foucault – ha «raccolto»⁵⁸ storicamente questa possibilità e l'ha fatta parzialmente propria. In questo senso – per citare le teorie sul «doppio» di Antonin Artaud – Sade è rispetto alla modernità «una sorta d'ombra la cui esistenza strazierà il suo riposo»⁵⁹.

iv - Sade ha rivelato al mondo una «modernità alternativa» che rimane però come ipotesi mai imboccata. L'umanità non ha mai saputo cogliere il «valore d'uso»⁶⁰ di Sade e intraprendere un percorso di liberazione.

v - Sade contesta ogni linearità, ogni possibilità di indirizzare la storia. Se si dà ascolto a Sade non ha senso segnare o sognare tappe di sviluppo per un'umanità (giustamente) imbrigliata nel relativismo, fissata nell'animalità, ancora ferma allo stato di natura.

vi - L'ultimo Sade è quello apocalittico, il distruttore di ogni nozione di tempo, di modernità e di umanità stessa. La contro-modernità di Sade non diventa qui un'altra modernità, ma sancisce la dissoluzione del concetto stesso.

La modernità *à la* Sade costituirebbe quindi, in diverse di queste interpretazioni, un ramo morto dell'evoluzione. Il ramo è morto in due sensi: perché quella via non è mai stata percorsa e perché avrebbe portato all'estinzione dell'umanità come specie. Ma in ognuna di queste letture Sade svolge un ruolo enigmatico. Come il guardiano della porta della legge di Kafka, Sade, posto sulla soglia della modernità, sembra negare le sue condizioni, una sua

⁵⁸ M. FOUCAULT, *Storia della follia nell'età classica*, p. 452.

⁵⁹ A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio* (1935), Torino, Einaudi, 2000, p. 131

⁶⁰ Cfr. G. BATAILLE, *Le Valeur d'usage de D. A. F. De Sade (lettre ouverte à mes camarades actuels)* (1930), in G. BATAILLE, *Oeuvres complètes*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1970, pp. 54-69.

reale comprensione, o la possibilità di accedervi: «Quest'ingresso era destinato solo a te. Adesso vado a chiuderlo»⁶¹.

⁶¹ F. KAFKA, *Il processo*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 194.