

Vincenzo De Santis
Università degli Studi di Salerno

Mostrare e dire Sade. *Le 120 Giornate di Sodoma*
di Giuliano Vasilicò

Abstract

“Imperious, passionate, angry, exemplary in everything”: this is how a Dutch periodical comments on Vasilicò’s Sade right after the show in Amsterdam in 1973. Performed for the first time at the Beat 72 theatre in 1972, Vasilicò’s theatrical adaptation of Sade’s novel *Les 120 Journées de Sodome* is an essential turning point for the “cantine romane”: this show was a sort of initiation that eventually “projected” 1970s Italian avant-garde “on an international stage”. From Bartolucci to Roland Barthes, Vasilicò’s Sade arouses great critical interest, which essentially focuses on the political and philosophical significance of his adaptation, on the performance of the actors, on the scenography and above all on the use of lights. If the relationship between Vasilicò’s play and Sade’s novel has been investigated from the point of view of the construction of the scenes, the relationship with Sade’s language has been less scrutinized by critics. When Vasilicò started working on his play, Italian translations of Sade’s work were in short supply. In addition to the edition introduced by Luigi Bontempelli and in very low circulation, there was the shy version by Adriana Klyngly which diluted Sade’s lexicon to the limits of censorship. While those translations dilute and dissimulate, by exposing it through the performance and concentrating it in his script, Vasilicò unveils Sadian aesthetics for the Italian public: starting from the script published in 1973, this research intends to analyse the relationship between Sade’s language and the theatrical language adopted by Vasilicò in his *120 Days*, both from a textual and a visual point of view.

1. *Introduzione*

[L]e théâtre est d’abord un lieu d’où l’on voit (theatron) et d’où l’on entend des corps durant un laps de temps donné. C’est encore un lieu où des corps manifestent à d’autres corps des paroles, des signes discursifs ou physiques, où ils sont en mouvement, où ils parlent, chantent à l’intérieur d’un espace qui fait système (Biet 2019, 303-304).

Rappresentato per la prima volta al teatro Beat72 il 16 novembre 1972, in cartellone per le ore 21,¹ l'adattamento di Giuliano Vasilicò del romanzo di Sade *Les 120 Journées de Sodome* rappresenta una svolta fondamentale per il "Teatro delle cantine romane", costituendo una sorta di "battesimo" che ha "proiettato" l'avanguardia italiana degli anni Settanta "sulla scena internazionale" (Cinaglia 2000: 192),² vista la risonanza europea della tournée. Grazie al copione e alla sinossi delle scene pubblicate da Vasilicò dalla rivista *Sipario* (1973)³ e ad altri materiali fotografici e video, nonché a testimonianze dirette, Fabrizio Crisafulli propone un'analisi dettagliata dello spettacolo nella sua documentata monografia (2017), in cui offre anche una ricostruzione della sua ricezione italiana, che si concentra essenzialmente sul significato politico e filosofico dell'adattamento, sulla performance degli attori, sulla scenografia e soprattutto sull'uso delle luci e dei suoni. Lo spettacolo di Vasilicò è stato studiato dal punto di vista della costruzione e della successione delle scene, ma il rapporto con il testo di Sade è stato poco esaminato in sede critica. A partire dal copione pubblicato nel 1973, intendo analizzare dal punto di vista testuale e visivo la relazione tra il linguaggio di Sade e il linguaggio teatrale adottato da Vasilicò nelle sue *120 Giornate*.

2. Dal romanzo alla scena: "metafisica visione di inseguimenti e di terrore"

Nella rappresentazione, la trama principale del romanzo è ridotta al minimo, al punto che Elio Pagliarani scrive in *Paese sera* il 17 novembre del 1972 che lo spettacolo "non ha svolgimento, è chiuso metafisicamente". Questa chiusura della trama si incarna in una chiusura dello spazio, motivata anche dalle contingenze della rappresentazione, avvenuta appunto nei locali claustrofobici del Beat72. Cesare Massarese descrive infatti gli effetti degli spazi sullo spettatore, ricordando un "'piccolo antro', un 'corridoio' e, ancora, 'tre vani in successione, ad arcate', definiti come 'frammenti descrittivi di una sorta di spazio iniziatico' in cui le ventuno scene si snodano in un 'buio totale solcato da fasci lumi-

1 *Il Dramma*, 49 (1973). Lo spettacolo fu replicato anche la stagione '73-'74, (Cappelletti 1981, 59), poi in vari teatri italiani e stranieri, infine ripreso all'Argentina nel 2002 (*La Repubblica*, 18 dicembre 2002).

2 Sul teatro delle cantine romane, cf. Carandini 2012.

3 Vasilicò 1973, 54-60, tutte le citazioni del copione sono tratte da questa stampa.

nosi” (2009, passim). La chiusura degli spazi richiama le geometrie asfittiche del castello di Sade, e anche la riduzione del numero dei personaggi – vengono conservate solo una narratrice, un libertino, alcune vittime e i “maschi” – rispetta le proporzioni aritmetiche dell’organizzazione sadiana delle orge, in un rapporto di uno a quattro per le figure conservate. Effetti visivi ed effetti sonori concorrono a una vera e propria aggressione della platea, di cui l’entrata in scena del Duca – trasportato dallo schiavo-amante su di un carrello verso il proscenio, tra “squarci violenti di illuminazione” e “fragore di motori” (Margiotta 2013, 229)⁴ – costituisce un chiaro esempio.

Lo spettacolo delle *120 Giornate* si situa in un continuum tra modalità mimetica e modalità diegetica, con uno “spostamento di accento”, per riprendere la terminologia brechtiana di Piermario Vescovo, verso la diegesi (2011, 195-223.). La performance consiste in una serie di quadri animati che sintetizzano e trasfigurano, come sorte di emblemi mobili, l’immagine d’insieme del romanzo. I quadri – Vasilicò le definisce anche scene, molti critici dell’epoca, anche stranieri, preferiscono usare il termine quadro – si alternano con i monologhi di alcuni personaggi, e con il coro delle vittime che pronunciano l’ultima volta il proprio nome, in un dramma in cui la dimensione testuale è quanto mai ridotta (Crisafulli 2017, 55-75).

Rispetto al vasto e complesso affresco incompiuto delle *120 Journées*, Vasilicò confonde gli eventi presenti nella cornice con quelli raccontati dalle narratrici, ed elimina ogni riferimento alle storie incastonate nel testo di Sade. La narratrice riporta al pubblico gli eventi che invece nel romanzo si svolgono di fronte ai suoi occhi: nel romanzo le narratrici narrano storie atte ad eccitare i libertini, qui i due piani della narrazione si fondono in un unico insieme, dove la progressione dell’intreccio è soppiantata da un’estetica del frammento e del montaggio, non estranea al romanzo incompiuto di Sade, e dove il destinatario del racconto diviene il pubblico, presso cui si intende suscitare un effetto di repulsione opposto all’eccitazione dei quattro libertini destinatari dei racconti nel romanzo.

Dal punto di vista quantitativo, l’elemento visivo-spettacolare risulta indubbiamente preminente, anche perché solo raramente gli attori prendono la parola. Al punto che, come nota il critico di *Ora zero*: rivista teatrale d’avanguardia nel 1973, il “copione”, estremamente breve, “offre il pretesto per uno spettacolo di du-

4 Sul *Nuovo Teatro in Italia* cf. anche Visone 2010 e Valentino 2015. Su teatro e romanzo in questo contesto, si veda Marchetti 2019.

rata normale ma consta soltanto di otto cartelle dattiloscritte”. Più precisamente, lo spettacolo dura circa un’ora, a fronte di un testo particolarmente succinto, come sottolinea anche il critico della rivista *Raison présente* nel 1973 (28, 116).

Nello spettacolo, gran parte di ciò che in Sade è affidato alla descrizione e all’analisi, appare invece sintetizzato in una “metafisica visione di inseguimenti e di terrore” (Vasilicò 1973), che dà origine a una successione di quadri, immagini, suoni più che a un vero e proprio sviluppo diegetico. L’aggettivo metafisico, utilizzato da Vasilicò e dal critico Pagliarani di Paese sera, è strettamente legato all’effetto claustrofobico ricercato dal regista, favorito dagli spazi sotterranei del Beat72 in cui lo spettacolo si svolge, secondo una sorta di fedeltà per astrazione all’atmosfera del testo di Sade.

3. *I limiti del linguaggio e i limiti del teatro*

Secondo Philippe Roger, la coesione della scrittura sadiana si basa sulla sovrapposizione perpetua tra rivolta ideologica e rivolta contro il linguaggio, al punto che il linguaggio diventa con lui “le nerf de la guerre idéologique” (Roger 1976, 190). All’oltraggio contro “le langage classique” e la “police des idées” (ibid.) corrisponde quindi un rifiuto di aderire a codici espressivi ed enunciativi che comporta, come osserva Béatrice Didier, un rifiuto del Cielo che può essere solo “violent, fondamentalement contestateur” (1976, 193).⁵ La critica ha insistito sul carattere visivo della scrittura sadiana (Barthes 1971, 32; Belaval 1976, 16; Baudry 1997, 290). Secondo Barthes la parola possiede in Sade un carattere essenzialmente “dénotatif”, segnato da una ricerca dell’esatto la cui “prouesse linguistique” si avvicina alla precisione “ordinairement réservé[e] au langage des sciences”, e soprattutto alla medicina.⁶ In altri termini, il pornografico costituisce per Sade il codice di una riflessione sull’essere umano, sulla sua etica, che l’autore formula a partire da una sorta di stupro della lingua (Michael

5 Come fa notare Patrick Wald Lasowski a proposito di tutto il discorso pornografico dell’Illuminismo, le volgarità così orgogliosamente esibite non sono gli strumenti di una vuota e ossessiva “recherche du plaisir”, ma sono ancora, e ancor più in Sade, “un geste d’outrage et de provocation à l’encontre du Ciel” (2000, I: VIII).

6 Barthes 1971: 38. Sul rapporto tra scienza e linguaggio in Sade, cf. Paschoud e Wenger 2012; Kozul 2015; McMorrin 2015.

1989). Il “discorso pornografico” (Paveau 2014) diventa così il luogo per testare i limiti del linguaggio, proprio come nei drammi sadiani, “i materiali osceni sono strumenti che l’autore usa per testare i limiti del teatro” (Wynn 2002, 139). Come sottolinea il critico della *Raison présente* in seguito alle rappresentazioni francesi del 1973, l’eredità teorica di Artaud – che peraltro aveva ipotizzato uno spettacolo tratto da “Un Conte du Marquis de Sade, où l’érotisme sera transposé, figuré allégoriquement et habillé, dans le sens d’une extériorisation violente de la cruauté et dissimulation du reste” (Artaud 1939, 119) – appare particolarmente evidente nella volontà manifesta di aggredire lo spettatore, al punto di “svegliarlo” (1973, 28, passim).

Vasilicò sembra conferire al suo spettacolo funzioni analoghe a quelle che Sade attribuiva al linguaggio, proponendo una riflessione sui rapporti di forza all’interno della società contemporanea, per “pietrificare una situazione in cui il potente opprime e il debole geme e mostrare come proprio dalla sottomissione del debole il potente accresca le sue energie. Lo spettatore dovrà poi giungere da solo alle conclusioni che si merita”, come osserva lo stesso regista sulla rivista *Sipario* nel 1973. In altri termini, si potrebbe parlare di un esempio di traduzione intersemiotica (Jacobson 1966, 57) in cui l’elemento spettacolare è chiamato sostituirsi al discorso sadiano del libro. Proprio di traduzione, parla anche Paolo Emilio Poesio di *La Nazione* all’indomani dello spettacolo: secondo Poesio, Vasilicò avrebbe “tradotto il linguaggio” di Sade “mediante l’espressione fisica degli attori”. Nei primi anni Settanta al Beat72 Vasilicò “va sperimentando una scrittura scenica che sia corpo ‘visivo’ della tessitura percettiva contenuta nelle maglie di romanzi estremi, anch’essi tentativo d’una narrazione che esprima la complessità dei corpi più che il loro agire in una storia plausibile” (Massarese 2009, passim). Riflettendo sui ruoli del suo dramma tre anni dopo lo spettacolo del 1973, il regista parla della rigidità che li caratterizza, rigidità che richiede

un’immedesimazione “cosmica” nella gestualità della propria classe, nel proprio urlo e nella propria fuga, fino a divenire Urlo e Fuga e niente altro, Vittima meccanica che emette quei segni dopo essere stata caricata. Ma le vittime si muovono in formazioni simmetriche, esteticamente irreprensibili (de Sade è un grande esteta) e la consapevolezza di offrire, nonostante tutto, uno splendido spettacolo, dà loro quella strana e a rigor di logica immotivata luce di orgoglio, anche nel momento dell’estremo sacrificio. (1976, 69)

Per Vasilicò, la trasposizione di un romanzo è “un viaggio all’interno dell’universo del testo stesso, universo i cui elementi non sono da considerarsi solo

la “storia” e le situazioni che propone, ma anche il contesto sociale, culturale politico in cui esse sono inquadrare, la vita dell’autore e la vita del testo stesso attraverso le varie epoche”. (Ibid.) Centrale appare infatti, nella volontà esplicita di Vasilicò di conferire nuova forma al testo sadiano, il ruolo del gesto inteso come segno linguistico, come geroglifico, per riprendere la terminologia di Artaud, autore fondamentale per il teatro sperimentale di quegli anni e a cui lo spettacolo è associato dalla stampa francese.

Dati visuali e fonici – e la ricezione contemporanea, sulla scia anche di quanto osservato dall’autore stesso attorno al suo spettacolo, sembra rendersene pienamente conto – sono chiamati a trasporre, in una forma altra, il linguaggio di Sade, o ancor meglio a trasporre sulla scena l’effetto che tale linguaggio ha sul lettore. Un simile esperimento presuppone una profonda conoscenza del testo sadiano e dei dispositivi stilistici di cui si intende proporre una variante efficace sulla scena. La costruzione dei quadri e il loro rapporto sono valsi allo spettacolo, comunque ricevuto positivamente, alcune critiche, che lo accusano di monotonia e ripetitività. Più che di un difetto si tratterebbe tuttavia di una precisa scelta estetica, legata all’esperienza di lettura del romanzo di Sade e che dimostra una piena assimilazione del discorso pornografico.

3.1 *Ripetizione e violenza*

Caratteristica essenziale delle *120 Journées* e più in generale del corpus sadiano, la ripetizione regola lo schema narrativo dell’opera originale, in cui gli orrori e le perversioni delle storie secondarie e la descrizione delle torture che accompagnano le orge sono essenzialmente una serie di variazioni su un numero ridotto di temi. “La violenza si ripete, infinita e automatica...” commenta Vasilicò la scena *Le rane*, che rappresenta nel suo spettacolo, “la routine della tortura e dell’orgia”. Vasilicò è pienamente cosciente dell’importanza della ripetizione nello stile di Sade, ed è proprio un effetto analogamente disumanizzante che intende riprodurre sulla scena. A proposito della lingua di Sade, Roland Barthes ha parlato giustamente di una sorta di violenza metonimica: “il juxtapose dans un même syntagme des fragments hétérogènes, appartenenant à des sphères de langage séparées par le tabou socio-moral. Ainsi de l’église, du beau style et de la pornographie” (Barthes 1971, 38), frammenti eterogenei dalla cui sequenza si deduce la progressione diegetica. Tale progressione sfocia nelle *120 Journées*

in un crescendo di perversioni, secondo un meccanismo infernale che procede dalle passioni semplici alle mortali e in cui la ripetizione e la ripresa assumono un ruolo essenziale. Vasilicò recupera il medesimo movimento che conduce al massacro finale ma concentra nei singoli quadri atmosfere e immagini che nel romanzo erano spesso oggetto di ripetizione o riformulazione.

La ripetizione, che assicura il funzionamento del sistema-Sade (che Vasilicò definisce “nostro sistema”), è presente sul palcoscenico grazie agli attori che accompagnano i monologhi, imitando meccanicamente i gesti dei personaggi parlanti, oppure, come con la narratrice nel primo quadro, battendo il tempo “delle esaltate descrizioni” (Vasilicò 1973).

Proprio sulla meccanica ripetizione del gesto del carnefice insistono sia Vasilicò sia Giuseppe Bartolucci a margine dello spettacolo (Sinisi 1983, 109). Questo gesto, costantemente sospeso nella sua esecuzione finale, che rinvia alla “immutabilità della condizione umana descritta da Sade. La ripresa in crescendo, che regola il rapporto di progressione della trama sadiana e le variazioni sul tema nelle storie secondarie, è ripresa nello spettacolo in forma stilizzata, tramite una tecnica che il regista definisce a proposito delle danze come “crescendo” e “raddoppio” (Vasilicò 1973). I quadri, comunque giustapposti secondo un principio più evocativo che diegetico, propongono così come le novelle situazioni analoghe che variano tuttavia per l’intensità dell’orrore:

MINUETTO DELLE BAMBOLE

Trasformate in bambole di cera, le vittime vengono fatte danzare, trasportate su carrelli: un minuetto che si fa fare ai morti! Immedesimate nella loro essenza di oggetti, le vittime irradiano, per i loro occhi sbarrati, una immotivata luce di orgoglio.

MINUETTO DELLE VITTIME

Nei campi di concentramento i condannati venivano fatti danzare nudi prima del massacro... Ma qui è anche la visualizzazione del “crescendo” attraverso il “raddoppio” della danza: le vittime, tutte insieme, eseguono il minuetto presentato prima dal despota. In questo secondo intenzionale ritorno all’Epoca e alla sua Musica c’è lo sforzo di immedesimarsi nella “nostalgia” del periodo storico e nella realtà poetica del tempo, per assaporarne l’amaro della distanza, e la struggente relatività (come la contemporaneità cruda e angosciosa).

STRAGE FRONTALE

Nella prigione di Sodoma, in qualsiasi direzione si corre, si corre verso la morte – per fuggire alla morte. Essa preme da tutte le parti, giocando. Lo “starter” è l’attore, braccio destro del despota, che ha ricevuto in una scena precedente il bacio di benvenuto: egli chiama le

vittime per nome, spingendole al macello... come un capitano che aizza i suoi ad un assalto suicida. Tutto è perfettamente organizzato! Anche il nemico fa parte dell'organizzazione...

STRAGE INCROCIATA

La scena è una variazione della prima strage. L'escalation della violenza viene resa con stragi ed orge sempre più "impressionanti". Le vittime, divenuti automi, sono fatte correre verso la morte da posizioni sempre diverse. La ricerca dell'inquadratura sta qui per ricerca sadica del godimento sempre più grande, e del meccanismo sempre più elaborato.

STRAGE CONTROLUCE

Riprendono le sanguinose orge, unica, immutabile realtà di Sodoma. La violenza stavolta è vista dalla parte dei carnefici: essi spingono le vittime gementi contro una fosforescente fornace. (ibid.: 56-58)

Vasilicò, che intende il testo di partenza come "una realtà da cui non si può mai prescindere, in quanto motivo scatenante del nostro fare teatro" (1976: 69), rivela indubbiamente una profonda conoscenza del romanzo e una grande fedeltà allo spirito dell'opera sadiana. L'analisi del breve copione pubblicato nel 1973 sulla rivista *Sipario*, sembra mostrare che alla fedeltà allo spirito di Sade che traspare dallo spettacolo corrisponde anche, nelle minime porzioni di testo vero e proprio – le otto cartelle di cui parla il critico di *Ora zero* – una grandissima fedeltà alla lettera del testo.

3.2 *Un'estetica del montaggio*

Il copione pubblicato nel 1973 in *Sipario* è preceduto da un saggio e da una scheda, che indica i nomi degli artisti, e si divide in due parti. La prima, chiamata "analisi delle scene", sembra confermare l'approccio sintetico della regia al testo sadiano, in cui appunto l'elemento spaziale, gestuale e più in generale visivo traspone la routine della violenza mediante la ripresa e la ripetizione – il "crescendo" e "raddoppio" di cui parla Vasilicò – secondo un movimento di giustapposizione che ricorda la sezione finale incompiuta del romanzo, costituita unicamente da una lista di torture. La seconda parte del copione, priva di titolo, non prosegue l'azione, ma trascrive il vero e proprio testo, ossia le parole pronunciate dai pochi attori parlanti. Alla fedeltà allo spirito del romanzo corrisponde qui una fedeltà alla lettera, che si concretizza in quello che potremmo definire un approccio analitico al testo di Sade. Vasilicò non traspone la trama

delle *120 Journées*, ma si limita a prelevare materiale linguistico da una decina di pagine del volume. Da un confronto serrato con il romanzo, il primo dato che emerge è il numero estremamente esiguo di passi ripresi. In realtà, a eccezione di un brano pronunciato dalla Narratrice e uno dal Duca – che mostrano comunque tratti propri del dettato sadiano, con ripresa di espressioni e locuzioni tipiche, secondo un paradigma emulativo – il resto del copione si limita a riportare fedelmente frasi o passi del romanzo, che il regista conosce nella prima traduzione italiana disponibile a cura di Luigi Bontempelli.⁷

Nella raccolta *Fare teatro: materiali, testi, interviste* (1974, 150), Dacia Maraini ricorda le *120 Giornate* andate in scena a Roma due anni prima:

Vasilicò si limita a prendere Sade come un oggetto che fa parte ormai della nostra cultura e a illuminarlo di una cruda luce di simpatia. È un processo di identificazione il suo che attraverso la mimesi teatrale sfocia nell'oggettivazione poetica.

Negli anni Settanta, Sade faceva indubbiamente parte di una certa cultura, il film di Pasolini del 1976 ne è una riprova. Maraini parla tuttavia di “oggetto” e non di “testo”. Effettivamente, alla familiarità del nome di Sade corrispondeva in Italia, quando Vasilicò inizia a elaborare lo spettacolo, una penuria di traduzioni delle sue opere. Oltre all'edizione introdotta da Luigi Bontempelli pubblicata nel 1968, con una tiratura di un migliaio di esemplari e vietata ai minori,⁸ utilizzata da Vasilicò, c'era la timida versione di Adriana Klyngly, che diluiva il lessico di Sade e offriva traduzioni ai limiti della censura.⁹ Alla notorietà emblematica del personaggio, del mito sadiano, corrispondeva dunque

7 Sade, *Le 120 Giornate di Sodoma ovvero La scuola del libertinaggio*, prefazione di Luigi Bontempelli. Roma: L'Arcadia, 1968. Pubblicate per la prima volta nel 1960, le *Opere* curate da Elemire Zolla non includono invece il romanzo incompiuto. Nelle *Opere scelte* (a cura di Gian Piero Brega, traduzione di Pino Bava), pubblicate da Feltrinelli nel 1962, al posto de *Le 120 Giornate* troviamo una versione del “riassunto” preparato da Apollinaire: “eccezionalmente si è qui ricorso per il riassunto dell'opera a quello scritto da Apollinaire (1909, 30-36) che si dà in una traduzione qua e là sveltita e nello stesso corpo dei testi sadiani” (23).

8 “L'editore ne diffida rigorosamente la vendita ai minori”; “edizione non ripetibile”, leggiamo nelle prime pagine del volume.

9 Sade, *Le 120 Giornate di Sodoma ovvero La scuola del libertinaggio*, traduzione di Adriana Klyngly 1970, 2 voll. Su questa e altre traduzioni del romanzo, mi permetto di rinviare al mio articolo “Traduction et pornographie”, *RIEF. Revue italienne d'études françaises*, 6, 2016, <https://journals.openedition.org/rief/1263#ftn75>.

una limitata conoscenza reale del testo, dovuta da un lato a una censura linguistica, dall'altro alla sua scarsa circolazione. Un teatro spesso considerato come "contro il testo"¹⁰ ha dunque qui il merito di far udire per la prima volta il testo di Sade in italiano, in un contesto editoriale dove le *120 Journées* risultano quasi sconosciute.

Nel suo studio sulla letteratura di seconda mano, Antoine Compagnon insiste sul valore semantico che possiede lo spostamento di materiale linguistico da un'opera a un'altra. Il nuovo contesto in cui si situa il testo prelevato ne modula e influenza il senso, allontanandolo talvolta dal suo significato originale (1979, 57-65). La nozione di citazione elaborata da Compagnon spiega in modo chiaro l'operazione di Vasilicò, che infatti non riscrive Sade, ma riprende il testo dell'edizione Bontempelli, compiendo una vera e propria trascrizione, grado zero dell'intertestualità, conferendo un nuovo significato alle medesime parole, un senso legato al nuovo contesto storico. In questo caso, il rapporto tra i sessi inteso in Sade come predatorio e oppressivo, esasperazione e tracollo degli ideali dei Lumi e della Rivoluzione, diviene, secondo le intenzioni del regista, metafora dell'ineguaglianza sociale contemporanea.

Le pagine da cui il materiale è prelevato spesso non sono consequenziali e Vasilicò predilige passi contenti riflessioni o massime. Le frasi tratte da diverse parti dell'opera sono poi ricomposte, o piuttosto rimontate all'interno dei soliloqui. Emblematico di questa tecnica di riuso è il discorso di apertura pronunciato da Duclos. Organizzato in tre paragrafi, mostra chiaramente le differenti tecniche di innesto e riuso messe in atto dal regista nella preparazione del testo:¹¹

Narratrice (Duclos) – Dallo stato in cui si cessa di arrossire, a quell'altro in cui si adora tutto ciò che per gli altri è causa di vergogna, non c'è che un semplice passo.

Tutto quello che prima colpiva spiacevolmente si trasforma in piacere: un eccesso ne porta a un altro e l'immaginazione mai sazia ci conduce all'unico fine.

A quale strada del vizio ci si deve essere avventurati per arrivare fino a tanto.¹²

10 A proposito delle Giornate, Renzo Tian afferma ad esempio che Vasilicò si sarebbe poco curato della "lettera" del testo di Sade. Cf. Carandini 2012: 101.

11 Inseriamo in nota il testo nella versione di Bontempelli seguito dal numero di pagina.

12 "E dallo stadio in cui si cessa di arrossire a quell'altro stadio in cui si adora tutto ciò che per gli altri è causa di vergogna non c'è che un semplice passo. Tutto ciò che prima colpiva spiacevolmente, ora [...] si trasforma in piacere [...]."

Non è compito facile, signori, parlare davanti ad un circolo come il vostro, abituato a quanto di più sottile e delicato le lettere producano, ma la vostra benevolenza mi rassicura. Voi non chiedete che il naturale ed il vero, ed io non ho avuto altra scuola che quella impartitami dal libertinaggio, nessun'altra morale che quella imperiosa del mio desiderio.¹³

Sono disposta a fare tutte le infamie che desiderate propormi, anche se si trattasse di smembrare la natura e di sconvolgere l'universo.¹⁴ Piromane, parricida, sodomita, non c'è delitto che non abbia commesso, lascivia cui non abbia preso parte; assassina, sacrilega, dieci volte impiccata in effigie...¹⁵ (suoni elettronici) (59).

Il primo paragrafo riprende un passo dalla giornata XXIII, in cui Curval commenta l'episodio di un perverso che amava essere degradato al punto di avere un orgasmo al momento della sua condanna al rogo. Curval insiste sulla graduale scomparsa della vergogna, ultima risorsa per preservare l'anima dal vizio. Le frasi di Duclos sono costruite unendo il discorso di Curval e il commento finale del vescovo.

Il secondo passo, ripreso dalla prima giornata, è la presentazione della narratrice: è il solo caso in cui, in questa scena, Vasilicò mette in bocca alla Duclos un brano pronunciato dalla stessa nel romanzo, con una piccola inversione nell'ordine del discorso e riformulazioni minime.

L'ultimo paragrafo, il più breve della sequenza, è quello che concentra il maggior numero di brani sadiani, riformulandone tre in pochi rigi, organizzati in tre blocchi testuali. Il primo blocco comporta la riformulazione più complessa, analoga a quella del primo paragrafo della scena: Duclos fa proprie ancora una volta le parole di Curval, che le pronuncia in preda a un'estasi coprofagica. Il secondo e il terzo blocco sono ripresi da due passi diversi dell'in-

“Ma a quale grado della strada del vizio ci si deve essere avventurati per giungere a quel punto!” disse il Vescovo”, (357).

13 “Non è compito facile, signori, tentare di esprimersi davanti ad un circolo come il vostro. Abituati a tutto quanto di più sottile e più delicato le lettere producano [...] un'umile creatura come me, che non ha ricevuto altra educazione che quella fornitale dal libertinaggio. Ma la vostra indulgenza mi rassicura. Voi non chiedete che il naturale e il vero” (127).

14 “Sono in condizione di fare qualsiasi dannata cosa” [...] “Bene, tutte le infamie che desiderate propormi, anche se si trattasse di smembrare la Natura e sconvolgere l'universo” (399).

15 “Di natura infido, insensibile, autoritario, rude egoista [...] bugiardo, goloso, ubriacone, vigliacco, sodomita, [...] piromane” (56); “Sei volte era stata impiccata in effigie, e non esiste un delitto che ella non avesse commesso” (94).

roduzione; trasposti alla prima persona attribuiscono alla Duclos tratti che in Sade appartenevano ad altri personaggi: la presentazione di Franchon, una delle quattro orribili servantes deformate nel corpo e nell'anima dal vizio, e, non a caso, la descrizione di Blangis, sono riprese nell'autoritratto della Duclos in Vasilicò.

Il soliloquio di Duclos risulta così non una trasposizione fedele di quanto pronunciato dalla donna nel romanzo, ma il risultato di un montaggio di diversi passi, delle parole di diversi personaggi, finanche del narratore eterodiegetico dell'introduzione. Questo atteggiamento di Vasilicò rispetto al testo, la ricontestualizzazione e il riposizionamento del discorso di Sade all'interno dello spettacolo, sembrano confermare l'interesse principalmente linguistico del regista nei confronti del romanziere. Ripensando alle *120 Giornate* in un'intervista, Vasilicò lo definisce "un carosello indiavolato di quadri viventi dove le vittime e carnefici, su dei carrelli mobili, si inseguivano torturandosi in un vortice di sesso e violenza scandito come un metronomo dagli ordini di Sade" (Garrone 1997). Ordine ritmico, quasi matematico, un ordine maniacale che descrive, come in Sade, l'identità tra "ragione e dominio", l'ordine di una lingua che Vasilicò riutilizza mettendola al servizio della sua riflessione socio-politica, ma anche e in primo luogo della sua riflessione sui linguaggi del teatro e sulle sue possibilità.

4. *Dire e mostrare Sade*

"Imperioso, passionale, arrabbiato, esemplare in tutto": così definiva l'*Elseviers Magazine* (29) il Sade di Vasilicò subito dopo lo spettacolo ad Amsterdam nel 1973. Quando *Le 120 Giornate* sono montate a Round House lo stesso anno, la rivista *The Listener* (vol. 92) loda la produzione e parla del suo tour europeo, durante il quale Vasilicò avrebbe sempre ricevuto "rave reviews since 1972", giudizio entusiasta confermato dal periodico *The Best Plays of 1974-1975*, che include le *120 Giornate* nella sua lista. "Sade analysé avec justesse et intelligence par Giuliano Vasilicò et la compagnie Beat 72 de Rome" è secondo *L'Express* (1973, 1134-1146, 8), "superbe et terrifiant". "Admirable!" è invece per *Le nouvel observateur*.¹⁶ Rappresentato anche in Spagna, lo spettacolo si rivela uno dei

¹⁶ *Le nouvel observateur*, 7 maggio 1973, p. 74. Pare che lo spettacolo fosse in italiano.

progetti più “ambiziosi” e al tempo meglio concepiti dell’anno, come osserva il critico del periodico *Primer acto* (1973, 152-157). Se *Le 120 Giornate* svelano l’avanguardia romana di quegli anni al grande pubblico europeo, esse hanno anche avuto un ruolo essenziale nel disvelamento e nella conoscenza dello spirito e della lettera del romanzo di Sade in Italia, poco prima dei lavori di Carmelo Bene e Pasolini. Mentre infatti le traduzioni dell’epoca diluiscono e nascondono, esponendola attraverso la performance e concentrandola nella sua drammaturgia, Vasilicò svela al pubblico italiano l’estetica sadiana, attraverso la trasposizione visiva e facendo risuonare per la prima la sua lingua “urlata in direzione della platea” (Margiotta 227).

“L’allucinante realtà di Sade non è molto diversa da quella che ci circonda. Non mascherando questa realtà [...] Sade ci fa prendere coscienza dell’abissale gravità della situazione” ben più delle “compassionevoli” dottrine “del portavoce della borghesia”, osservava Vasilicò. Il suo Sade appare legato all’immagine che gli giunge dalla critica dell’epoca, influenzata dalla lettura di Adorno, peraltro evocato esplicitamente nel saggio apparso in *Sipario* nel 1973 come introduzione al testo. Vasilicò non modifica nella sostanza il “discorso” di Sade, di cui fa un uso indubbiamente politico, ma ne riproduce al contrario i congegni, i dispositivi, che si fonderebbero, secondo il regista, “sull’ingigantimento smisurato dei particolari” che rivelano “così, come al microscopio, tutti i nascosti meccanismi che sostengono il discorso stesso” (1973, 57). Comparando ipoteticamente l’opera di Sade alle sacre scritture, Marcel Hénaff afferma che *L’Histoire de Juliette* potrebbe prendere “un peu les allures de son Evangile” mentre “Les 120 Journées de Sodome celles de son Apocalypse” (1978, 322). Nel suo libro su Giuliano Vasilicò del 2017, che reca in copertina una foto dello spettacolo delle *120 Giornate di Sodoma*, Fabrizio Crisafulli definisce il lavoro del regista come un “teatro apocalittico” (2017), aggettivo che ritorna in Vasilicò per descrivere la prosa di Sade, caratterizzata, appunto, da “violenze apocalittiche” (Vasilicò in Carandini 2012: 227). L’idea di apocalisse sembra così creare, tra i due autori e tra le due opere, una certa connivenza: quella che in Sade è la fine di un regime, l’exasperazione e il tramonto degli ideali dei Lumi, in Vasilicò prende le forme di un “avvertimento/ammonimento”, dopo i totalitarismi, e di una riflessione sulle derive della “libertà assoluta”, conseguenza estrema del “pensiero illuminista” ai tempi di Sade, “che sfocia nelle più terribili aberrazioni” nel Novecento (Ibid.: 227).

Bibliografia

- Apollinaire, Guillaume. 1909. *L'Œuvre du marquis de Sade*. Paris: Collections des classiques galants.
- Artaud, Antonin. 1939. *Le Théâtre et son double*. Paris: Gallimard.
- Barthes, Roland. 1971. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil.
- Baudry, Patrick. 1997. *La pornographie et ses images*. Paris: Armand Colin.
- Biet, Christian. 2019. "Visible, audible, réflexions sur notre fonction critique... et sur Claude Régy". In *L'orecchio e l'occhio. Lo spettacolo teatrale, arte dell'ascolto e arte dello sguardo / Le spectacle théâtral, l'audible et le visible*, a cura di Mara Fazio e Pierre Frantz, 299-312. Roma: Artemide.
- Cappelletti, Dante. 1981. *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*. Roma: ERI.
- Carandini, Silvia. 2012. *Memorie dalle cantine. Il teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70*. Volumi speciali di Biblioteca teatrale, 101 e 102.
- Cinaglia, Simona. 2000. "Sette domande sul teatro d'avanguardia a Franco Cordelli e Marco Palladini." *Volumi speciali di L'illuminista*, 2 e 3.
- Compagnon, Antoine. 1979. *La seconde main*. Paris: Seuil.
- Crisafulli, Fabrizio. 2017. *Un teatro apocalittico: La ricerca teatrale di Giuliano Vasilicò negli anni Settanta*. Dublin: Artdigiland.com Limited.
- De Santis, Vincenzo. 2016. "Traduction et pornographie." *RIEF. Revue italienne d'études françaises*, 6, <https://journals.openedition.org/rief/1263#ftn75> (22.03.2022).
- Didier, Béatrice. 1976. *Sade. Une écriture du désir*. Paris: Denoël.
- Elseviers Magazine*. 1973. 29, 139.
- Hénaff, Marcel. 1978. *Sade, l'invention du corps libertin*. Paris: PUF.
- Jacobson, Roman. 1966. *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli.

Kozul, Mladen. 2015. "Sade and the medical sciences: pathophysiology of the novel". In *Sade's sensibilities*, a cura di Kate Parker e Norbert Sclippa, 141-168. Lewinsburg: Bucknell University Press.

L'Express. 1973. 1134 e 1146.

Lasowski, Patrick W., a cura di. 2000. *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".

Maraini, Dacia. 1974. *Fare teatro: materiali, testi, interviste*. Milano: Bompiani.

Marchetti. 2019. "Romanzo e Nuovo Teatro italiano (1960-1973)". In *L'orecchio e l'occhio. Lo spettacolo teatrale, arte dell'ascolto e arte dello sguardo / Le spectacle théâtral, l'audible et le visible*, a cura di Mara Fazio e Pierre Frantz, 219-236. Roma: Artemide.

Margiotta, Salvatore. 2013. *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*. Pisa: Teatrino dei Fondi/Titivillus Mostre Editoria.

Massarese, Cesare. 2009. *Teatri-libro. Ronconi, Vasilicò, Bene. Esperienze di percezione tra corpi in pagina e corpi in scena*. Roma: Aracne.

McMorran, Will. 2015. "The Marquis, the monster and the scientist: Sade, sexology and criticism". In *Sade's sensibilities*, a cura di Kate Parker e Norbert Sclippa, 169-194. Lewinsburg: Bucknell University Press.

Michael, Colette. 1989. *V. Sade. His ethics and rhetoric*. New York: Peter Lang.

Paschoud, Adrien e Wenger, Alexandre, a cura di. *Sade. Sciences, savoir et invention Romanesque*. 2012. Paris: Hermann.

Paveau, Marie-Anne. 2014. *Le discours pornographique*. Paris: La Musardine.

Roger, Philippe. 1976. *Sade. La philosophie dans le pressoir*. Paris: Grasset.

Sade. 1968. *Le 120 Giornate di Sodoma ovvero La scuola del libertinaggio, prefazione di Luigi Bontempelli*. Roma: L'Arcadia.

Sade. 1970. *Le 120 Giornate di Sodoma ovvero la scuola del libertinaggio*. Tradotto da Adriana Klyngly. Torino: Dellavalle.

Mostrare e dire Sade. Le 120 Giornate di Sodoma di Giuliano Vasilicò, SQ 22 (2022)

Sade. 1962. *Opere scelte. A cura di Gian Piero Brega*. tradotto da Pino Bava. Milano: Feltrinelli.

Sinisi, Silvana. 1983. *Dalla parte dell'occhio: esperienze teatrali in Italia, 1972-1982*. Bologna: Kappa.

The Listener. 1974. 92.

Valentino, Mimma. 2015. *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*. Pisa: Teatrino dei Fondi/Titivillus Mostre Editoria.

Vasilicò, Giuliano, 1976. "L'operazione sperimentale". *Carte Segrete* 10, 32: 69-76.

Vasilicò, Giuliano. 1973. "Le 120 Giornate di Sodoma". *Sipario*, 324: 54-60.

Vescovo, Piermario. 2011. *Il tempo a Napoli: durata spettacolare e racconto*. Venezia: Marsilio.

Visone, Daniela. 2010. *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1956-1967*. Pisa: Teatrino dei Fondi/Titivillus Mostre Editoria.

Wynn, Thomas. 2002. *Sade's theatre: pleasure, violence, masochism*. Oxford: Voltaire Foundation.

Vincenzo De Santis is associate professor in French literature at Salerno's University. His research focuses 17th and 18th-century French drama and literature, on the relationship between theatre and politics during the French Revolution and the First Empire and on theory and practice of translation.