



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Sade: reinvenzione o invenzione del corpo?

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Sade: reinvenzione o invenzione del corpo? / Elen Botros El Malek. - In: RIVISTA DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE. - ISSN 0391-2108. - STAMPA. - (2018), pp. 133-150.

Availability:

This version is available at: 2158/1186352 since: 2020-03-15T11:54:09Z

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

Sade: reinvenzione o invenzione del corpo?

Col titolo di “*Sade, l’invention du corps libertin*” Marcel Hénaff pubblicava, nel 1978, il suo saggio sul corpo erotizzato quale fu portato da Sade sulla scena letteraria¹. Ma perché Hénaff parla di “*invention*” e non di “*réinvention*”, come a dire che, nella situazione amorosa letteraria, il corpo non è stato *da sempre* oggetto di narrazione? Per rispondere, volgiamoci all’epoca classica e classicista, allontanandoci momentaneamente dal *corps libertin*.

Bataille, occupandosi, tra molti altri, delle primitive forme legislative, scriveva ne l’*Érotisme* (1957) di come i primi divieti, le prime norme riguardassero il sesso e la violenza. È poi importante sottolineare (come ha fatto magistralmente Foucault²) che dalla notte dei tempi la dominazione e il sapere sono tra loro strettamente legati: infatti la Legge definisce ciò che è illecito fare, ma anche dire, pensare, conoscere. In modo coerente, nel mondo classico il soggetto è antropologicamente definito in rapporto alla società, alla *polis*. Il soggetto classico (soggetto tragico per eccellenza) è integrato nel mondo oggettivo, storico-sociale grazie alla rinuncia alle sue singolari pulsioni erotiche e aggressive, grazie all’assunzione delle sue responsabilità di cittadino, grazie al suo asservimento alla Legge, alla morale, alla “ideologia” del Bene. “Nulle discontinuité ainsi entre le pouvoir et le vouloir[/devoir] du personnage tragique [...] les individus de la tragédie classique sont en somme les interprètes *indifférents* (si non interchangeables) d’une loi universelle qui prime les *impressions singulières*”³ (mio il secondo corsivo). In questo quadro, poiché l’interiorità etica deve essere facilmente accessibile, nell’Antichità vale il presupposto per cui il corpo è *mezzo di espressione* dello spirito: esprimere è allora far *trasparire* pensieri e sentimenti da “dentro” a “fuori”, e parallelamente l’uomo è unità organica di *psyché* e corpo (cosa che la fenomenologia, nella sua volontà di emancipazione dall’idealismo classico/classicista, dalla stessa nozione di “idea”, forse non ha colto a pieno⁴). Nella tragedia, inoltre, l’immondo del corpo, dell’essere *tout court*, ovvero l’omicidio e l’atto

¹ Marcel Hénaff, *Sade, l’invention du corps libertin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978

² In *Histoire de la folie à l’âge classique, Naissance de la clinique, Les mots et les chose, L’archéologie du savoir, Surveiller et punir, Histoire de la sexualité*; in tali testi, Foucault presenta ora il corpo imprigionato del pazzo, ora il corpo del malato costretto alle cure medicali, ora il corpo sottoposto ai dispositivi del biopotere, sorvegliato e punito, ma anche addestrato, esteticamente curato, erotizzato.

³ Fabrice Lascar, *Les métamorphoses de l’individu*, in *Histoire de la France littéraire*, sous la direction de Michel Prigent, Paris, Presses universitaires de France, 2006, vol. II (*Classicismes. XVIIe-XVIIIe siècles*, dirigé par Jean-Charles Darmon et Michel Delon), p. 357.

⁴ “La phénoménologie (de Husserl à Merleau-Ponty) a cru tenir la chance de restaurer, contre l’intellectualisme, une pensée du corps, sans se rendre compte que cette notion charriait, intacts, tous les présupposés les plus coriaces de l’idéalisme et continuait de cautionner un dualisme [...] du langage”, ovvero un dualismo che semplicemente permuta – il peso attribuito a – i termini spirito/corpo ; M. Hénaff, *Sade, l’invention du corps libertin*, p. 29.

erotico, restano o-sceni ('fuori dalla scena'), e solo il loro compimento (*a parte*) innesca quella dialettica negativa che conduce il soggetto ad essere *hors-de-loi*.

Con la scissione tra spirito e corpo e la conseguente squalificazione di quest'ultimo, a cui ha contribuito in special modo il pensiero agostiniano, il Cristianesimo ha identificato, come ripeteva Bataille, *l'érotisme* col Male. Così nell'arte cristiana in genere non possiamo aspettarci raffigurazioni particolarmente veritiere del corpo; ma non approfondiamo questo tema, che esula da quelli che ci proponiamo di trattare. Diciamo piuttosto che per Lacan nella tragedia cristiana il tragico è più profondo perché il soggetto è privato persino del suo destino negativo⁵, e che l'influenza della dottrina cristiana è stata tale, nella storia del pensiero occidentale e in particolare europeo, da (ri)emergere in un'altra dottrina fondamentale in questo contesto culturale, quella cartesiana.

La dottrina di Cartesio potrebbe essere considerata sotto molti aspetti come l'avvio della soggettività moderna, ma in vero "l'autarcie du raisonnement [...], l'isolement de la conscience subjective, munie de la seule certitude de son existence et de celle de Dieu"⁶ finiscono per svalutare del pari la corporeità, e con essa l'individualità del soggetto. Inoltre nel XVII secolo (in piena epoca classicista), la "transparence intégrale du moi"⁷, caratteristica comune, a ben vedere, ai tre soggetti classico, cristiano e cartesiano (salvo mendaci e, forse, folli), sembra per la prima volta incrinarsi a causa dello sviluppo della "*civilisation des mœurs*" (Elias)⁸, fenomeno collettivo e non più singolare. Le convenzioni sociali, che non di rado ora diventano cerimoniali e affettazioni, uniformano, schiacciano il corpo e opacizzano l'essere, o almeno ne ostacolano la comprensione; non a caso, ai *philosophes* la società chiederà di far luce sul "*cœur de l'homme*". In questo contesto, l'eredità cartesiana viene dunque raccolta dal nascente movimento delle *Lumières*; ma il recupero della razionalità, se da un lato incrementa gli sviluppi scientifici e sospinge (specie in biologia e anatomia) a studiare le oscure dinamiche dell'organismo e delle passioni, dall'altro però non garantisce l'affermarsi dello statuto dell'individualità (spirituale e corporale); lo stesso soggetto rivoluzionario, d'altronde, non è che un soggetto mitico, uomo universale e individuo solo astratto. Nel Settecento l'uomo (o almeno il suo

⁵ Per un approfondimento, cfr.: Éric Marty, *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux?*, Paris, Seuil, 2011, pp. 257-263 e 392.

⁶ F. Lascar, *Les métamorphoses de l'individu*, pp. 356-357.

⁷ *Ibidem*, p. 357.

⁸ La civilisation de mœurs "construction menée par l'instance monarchique [...] pour s'étendre ensuite par capillarité, imitation, voir imposition aux autres parties de la société [...] s'alimente de la relégation dans l'ombre de conduites jusqu'alors autorisées en public, exigeant des [sujets] une maîtrise accrue de leurs émotions, un rapport distancié à eux-mêmes", *ibidem*, p. 371.

ideale) deve anteporre ancora una volta a sé stesso il valore del Bene sociale, e solo di qui personale⁹: la nozione-chiave di “*gravitation sur soi*” (d’Holbach) o “*amour de soi*” (i moralisti), potenziale fondamento teorico di una riconciliazione tra interessi della comunità e passioni del singolo, finisce infatti per sfumare e annullarsi in una morale dell’utilità pubblica. Il passaggio dall’uno all’altro orientamento si compie, può compiersi solo, rigettando “[les passions] qui sont nuisible par celles qui sont utiles à la société”¹⁰, cioè privando il corpo delle sue libertà e verità più istintuali. Di ciò sono testimoni i *romans sentimentaux* e il loro ideale di amore (*alias* di sensualità) epurato grazie alla ragione: così, ad es., Saint-Preux dichiarava il suo affetto a Julie: “Détournez de moi ces yeux si doux qui me donnent la mort; dérobez aux miens vos traits, vos airs, vos bras, vos mains, vos blondes cheveux, vos gestes; trompez l’avide imprudence de mes regards”¹¹. Insomma, al pari della sottomissione all’ideale (all’ideologia, al potere, alla Legge), il regime espressivo letterario è rimasto essenzialmente immutato: sia il modo classico sia quello classicista della narrazione vogliono che, nella situazione amorosa, il corpo (viso, occhi, mani, ecc.) e i suoi gesti siano *mezzi d’espressione* dello spirito (arrossire di vergogna, sospirare per disperazione, ecc.): battezziamo finalmente questo corpo come “*lyrique*” o “*expressif*” (Hénaff), un corpo velato, nel suo autentico aspetto di carnalità, attraverso un apparato allusivo e/o metaforico. Se dunque l’estetica illuminista non si è svincolata del tutto dall’ideale, se il modello francese dell’erotismo continua a “réuni[r] dans une tradition antique les douceurs du sentiment aux voluptés corporelles de la table”¹², è allora in questo contesto che si può parlare di *invention du corps* da parte del Marchese. Nell’opera di Sade la formulazione del corpo, che chiamiamo provvisoriamente “sadico” o “libertino”, non ha nulla a che vedere con quella del corpo lirico (e/o del soggetto classico), quest’ultimo sottoposto da Sade ad una

⁹ Le nozioni di ‘*intérêt*’, ‘*utilité*’, ‘*Bien*’, ‘*vertu*’, ‘*bonheur*’ collettivi e personali tendono, nel secolo dei Lumi, a sovrapporsi l’una all’altra. Esponenti di una nozione collettivista e più largamente condivisa di *bonheur* sono ad es. Diderot e d’Holbach. Il primo, in una filosofia al contempo ottimista e scettica, tende ad identificare *bonheur* e virtù e quest’ultima col sacrificio personale, paradossale per l’individuo ma necessario al bene della patria. D’Holbach vuole l’egalitarismo nei tre diritti fondamentali di libertà, proprietà e giustizia e considera la virtù coincidente con l’utilità comune, grazie alla quale si può raggiungere il *bonheur*, bene morale supremo. Rousseau e Sade si situano invece ai margini delle *Lumières*. Il primo, distinto *bonheur* da *savoir*, almeno inizialmente concepisce la felicità come accordo dell’uomo “primitivo” con la natura (in seguito la considererà come “contratto sociale” basato sull’uguaglianza e la fraternità). Il secondo trova il *bonheur* in una trasgressione erotica la quale non esclude affatto il dolore (l’opposto della felicità) altrui e proprio, guardando all’interesse (al piacere sessuale) unicamente individuale.

¹⁰ Paul Henri Thiry d’Holbach, *Système de la Nature*, 1770; citazione riportata in: Annie Le Brun, *Soudain un bloc d’abîme*, Sade, Paris, J.-J. Pauvert et Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1986, pp. 86.

¹¹ Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), éd. de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 2002, p. 83.

¹² Jean-Christophe Abramovici, *Érotisme*, in *Dictionnaire européen des Lumières*, sous la direction de Michel Delon, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 474.

destituzione/distruzione radicale: Sade finirà così per restituire all'individuo la verità del suo corpo e, più ampiamente, del suo essere.

Per compiere questa operazione, Sade prende a riferimento da un lato il proposito “*tout dire*”¹³, ossia esplicitare quanto l'Istituzione (letteraria nonché giuridica) ha vietato e rimosso, dall'altro il materialismo. Specie la riflessione di La Mettrie¹⁴ costituisce per Sade il punto di partenza per disconoscere l'*âme*, la profondità spirituale, le ingiunzioni morali ad essa connesse e, parallelamente, per intendere l'uomo come meccanismo bio-fisiologico rispondente e al principio di piacere e alla *tête*. Quest'ultima in Sade non va però identificata col *cogito* cartesiano, quanto piuttosto con un “dispositivo meccanico” atto alle due funzioni fondamentali volte ad alimentare il desiderio del libertino, immaginare e parlare. Dal momento che in Sade il libertinismo è non solo questione di “corpo”, ma anche di “testa” (di pensiero immaginativo e di parola), nell'opera del Nostro si alternano scene erotiche e dissertazioni *philosophiques*: un'alternanza, questa, che vuole ricalcare (p)e(r) rovesciare, o meglio compromettere *dall'interno*, la coppia soma/*psyché*. Così il corpo sadico, *machine à jouir* di carne rigorosamente nuda e (proprio in quanto macchina) sprovvista di interiorità, non deve più “stare per”, *esprimere* la *psyché* quanto piuttosto deve *articolare* se stessa nelle sue parti, attraverso i propri dispositivi anatomici, il suo sesso, i suoi umori, le sue fibre nervose irrorate di sangue, e per le sue pulsioni erotiche, le uniche che contano nelle relazioni “amorose”. Il corpo libertino è allora a-significativo nel suo essere non-“espressivo” e sotto-significativo nel suo non essere celato da metafore (veicolanti un significato aggiuntivo, maggiore): in considerazione di ciò, Hénaff definisce il corpo sadico come “*corps à la lettre*”, ovvero un corpo che è “l'emblème de la forme même du récit sadien”¹⁵. Infatti il corpo testuale, o corpo (del) significante, mima, enuncia e realizza il corpo (del) significato, quale figura, nella fattispecie, dei personaggi. Col testo sadico siamo così giunti al “*degré zéro de l'écriture*” caro a Barthes (nel testo di Hénaff emerge il debito nei confronti del *Sade, Fourier, Loyola*¹⁶).

Ora, per analizzare il corpo libertino, terremo conto di quattro parametri, quantità, qualità, variazione, saturazione, e di esempi tratti principalmente da due opere, *Les 120 Journées de Sodome* e *Histoire de Juliette*, rispettivamente il primo e l'ultimo dei romanzi più significativi del Marchese, nei quali

¹³ Cfr. n. 17.

¹⁴ I filosofi materialisti, e per primo La Mettrie, sviluppano l'idea di uomo-macchina. Nell'*Homme machine* (1748), La Mettrie, ricorrendo alla biologia e alla fisiologia meccanicista cartesiana, delinea l'uomo come meccanismo superiore della Natura e come risultante di un'organizzazione fisico-fisiologica che risponde al solo principio di fuggire il dispiacere. Il modello dell'uomo-macchina si ritrova anche in d'Holbac, Hëlvetius, Diderot.

¹⁵ M. Hénaff, *Sade, l'invention du corps libertin*, p. 61.

¹⁶ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.

egli ha formulato, ora meno o più compiutamente, il proposito di “*tout dire*”¹⁷. Dunque, il corpo libertino si presenta come macchina, o meglio come insieme meccanico di un certo numero di organi, di “pezzi” (sprovvisti di unità interiore) tra i quali i più importanti sono quelli volti ad assicurare la funzione del godimento. Poiché il corpo sadico è una macchina, il libertino considera anche l’altro come macchina, come dispositivo complesso, costituito da diversi organi i quali si possono connettere con i suoi propri. In vista della congiunzione del proprio corpo con il corpo altrui, il libertino procede a due principali operazioni: da un lato valuta e descrive il corpo (dell’oggetto sessuale), dall’altro stabilire il programma del funzionamento del (proprio) corpo nel rapporto con un altro o, più spesso, con degli altri corpi; in particolare, ne *Les 120 Journées* i quattro signori libertini, prima dell’avvio della lunga partita di *débauche*, espongono alle vittime un piano ben regolato e dettagliato¹⁸.

La disamina del corpo e delle sue azioni passa per la tassonomia e i numeri, là dove, attraverso le due attività analitiche e metodiche del conteggio e della nomenclatura, Sade non fa altro che rivendicare una *maîtrise* altra da quella del potere, una *maîtrise* relativa a ciò che l’istituzione ha interdetto. Sade perviene così ad una “*jouissance [...] [qui] s’engendre de cette exactitude même [...] et de son énonciation*”¹⁹. L’operazione tassonomica permette individuare i pezzi del corpo e i suoi atti: in proposito, due osservazioni. Anzitutto che il corpo sia ripartito permette di inventariarne con precisione le parti, là dove l’operazione tassonomica finisce per (con)fondersi con lo stesso smembramento del corpo. In secondo luogo, per dire le parti del corpo e le loro azioni, Sade ricorre a termini propri, “scientifici”, e non a metafore: “*Ce sceptre de Vénus [...] on le nomme membre par excellence; [...]. Ces mouvements se nomment pollution et, en terme de libertinage, cette action s’appelle branler. [...] [à propos de] ces boules [...] le mot technique est couilles... testicules est celui de l’art*”²⁰. Un tale uso linguistico da un lato è mutuato da Sade dal dizionario o dal trattato scientifico e origina un sapere paragonabile a quello del medico/chirurgo, dall’altro, introducendo il volgare, lo

¹⁷ “*Si nous n’avions pas tout dit, tout analysé, comment-voudrais tu que nous eussions pu deviner ce qui [parmi les écarts érotiques] te convient ?*” (mio il corsivo), Donatien Alphonse François Sade, *Les cent vingt journées de Sodome*, 1785, in *Œuvres de Sade*, éd. de Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade (da ora BP), 1990, t. I, p. 69. Alcune precisazioni si impongono: l’opera, redatta nel tra il 1783 e il 1785, viene pubblicata per la prima volta solo nel 1904, (poi nel 1931-35) a causa della perdita del manoscritto autografo; riportiamo come indicativo l’anno in cui l’opera fu “completata” (essa è in realtà un testo incompiuto); ricordiamo inoltre che il Marchese ha utilizzato le cifre e non le lettere per indicare il numero del titolo. “*La philosophie doit tout dire*”, Donatien Alphonse François Sade, *Histoire de Juliette*, 1797, in *Œuvres complètes du Marquis de Sade*, éd. de Gilbert Lely, Paris, Cercle du livre précieux (da ora CLP), 1966, t. IX, p. 586.

¹⁸ Cfr. D. A. F. Sade, *Les cent vingt journées de Sodome*, BP, t. I, pp. 59-65.

¹⁹ M. Hénaff, *Sade, l’invention du corps libertin*, p. 38.

²⁰ Donatien Alphonse François Sade, *La philosophie dans le boudoir*, 1795, CLP, t. III, pp. 384-385.

scabroso, corrompe il linguaggio aulico della letteratura, segna la fine del classicismo linguistico-letterario. Torneremo in seguito su tali argomenti.

Ora, se il corpo è costituito da pezzi, esso è allora un corpo quantitativo, perciò contabilizzabile²¹, e lo stesso vale per le sue azioni, le quali costituiscono gli effetti necessari, inevitabili, involontari (o quasi²²) del corpo-macchina messo in moto. I numeri sono anzitutto quelli delle misure degli organi interessa(n)ti, degli organi sessuali, là dove il valore qualitativo di questi ultimi viene determinato da quello quantitativo: “Hercule [...] doué d’un membre de huit pouces deux lignes de tour sur treize de long. [...] Antonius [...] était porteur d’un outil de huit pouces de tour sur douze de long”²³. Vi è poi il numero delle *décharges* e con esso la relativa quantità di liquido seminale, due elementi funzionali a indicare che il piacere è stato di elevate proporzioni: “de ces hommes [...] il n’est pas un d’eux qui ne vous répande de quinze ou seize décharges, et pas un qui ne perd dix ou douze onces de sperme à chaque éjaculation”²⁴. La quantità è anche quella dei corpi coinvolti nell’atto sessuale. In questo caso, la quantità dei soggetti in azione da un lato è precisamente conteggiata, dall’altro fa entrare la stessa componente nell’ordine dell’indifferenziato e del sostituibile, dell’insieme anonimo e del meccanismo corporeo oggettivo: “J’ai deux harems. L’un est composé de trois cents petites filles, de cinq à vingt ans ; [...] deux cents femmes de vingt à trente ans sont dans le second [...] cinquante valets des deux sexes sont employés au service de ce nombre considérable d’objets de lubricité, et j’ai pour le recrutement, cent agents dispersés dans toutes les grandes villes du monde”²⁵ ; “Je vis un instant où tous les membres de la société, ne forment plus qu’un seul et unique groupe”²⁶. Inoltre, quando Sade descrive il corpo collettivo durante l’atto sessuale, non di rado utilizza pronomi e verbi impersonali: “là, tout sera nu”²⁷, “Plus de trois cents personnes étaient déjà réunies et nues: on s’enconnaît, on se branlait, on se fouettait”²⁸. In questo contesto si può anche iniziare a parlare di

²¹ A sua volta, la possibilità di fare il conteggio dei fenomeni del mondo esterno poggia sull’ipotesi materialista per cui quest’ultimo è finito, e perciò inventariabile.

²² Dico “quasi” perché, se il libertino è una macchina, là dove, d’altronde, uno dei tratti salienti del libertino è l’apatia, e di qui la capacità di controllo razionale e volontario, tuttavia è pur vero che gli eroi sadici non possono talora frenare i propri istinti: nel castello di Silling, le narrazioni sono interrotte proprio per l’urgenza di uno dei signori di soddisfare i propri appetiti sessuali.

²³ D. A. F. Sade, *Les cent vingt journées de Sodome*, BP, t. I, pp. 50-51.

²⁴ D. A. F. Sade, *Histoire de Juliette*, CLP, t. IX, p. 402.

²⁵ *Ibidem*, t. VIII, p. 559.

²⁶ *Ibidem*, t. VIII, p. 425.

²⁷ D. A. F. Sade, *Les cent vingt journées de Sodome*, BP, t. I, p. 63.

²⁸ D. A. F. Sade, *Histoire de Juliette*, CLP, t. IX, p. 520.

saturazione: essa avviene, durante l'atto orgiastico, occupando tutte le zone erogene di un corpo, connettendolo così a quanti più altri corpi possibili; altrimenti la saturazione può avvenire attraverso il/i predicato/i, attraverso le azioni del corpo²⁹. Dunque, due sembrano essere i denominatori comuni agli aspetti quantitativi sopra evidenziati (relativi a misure dei falli, *décharges* e sperma, vittime e partner sessuali). In primo luogo e senza dubbio, la cifra iperbolica, eccessiva, oltranzista: in effetti Sade afferma che “rien n'échauffe la tête comme le grand nombre”³⁰. Il grande numero rispecchia non solo l'alta disponibilità erotica di cui beneficia il libertino, ma anche la sua posizione economico-sociale e, spesso, propriamente politica (es. il magistrato Curval, il vescovo, il primo ministro Norceuil, papa Pio VI); *bref*, il grande numero è metonimia della *maîtrise* del libertino. In secondo luogo, la comune, possibile origine biografica dello stesso “chiffre [...] anatomique”³¹: se sopra abbiamo riconosciuto l'importanza fondativa dell'elaborazione di La Mettrie per la creazione letteraria del *corps libertin*, d'altro canto, come ha evidenziato Michel Delon, è nelle lettere dal carcere che emerge una prima “matematizzazione” del corpo. Tutto intento a calcolare il giorno della sua liberazione³², Sade entra nel vortice della sua mania dei numeri e finisce per fare de “la mesure [...] une image de l'accouplement”³³, finisce per estendere e applicare l'ossessione della cifra all'altra sua ossessione, l'erotismo. Riportiamo dunque due esempi tratti dalla corrispondenza dalla prigione di Vincennes. Riferendosi al suo segretario Le Fèvre, che sospetta essere l'amante della moglie Renée, il Marchese afferma “il est classé, ce beau Monsieur-là! avec le sept, apparemment que c'est sa mesure”³⁴; in una lettera alla Marchesa, che sta per rendergli visita, Sade scrive “j'ai en honneur une grande envie de te voir. [...] Mais le diable, c'est que nous ne pourrons pas encore nous *mesurer*. [...] Sais-tu que ça fait devenir luron comme le diable d'être comme cela si longtemps sans *mesurer*?”³⁵.

²⁹ O uno stesso predicato è permutato tra più soggetti o più predicati sono accumulati su uno stesso soggetto. Il primo caso è quello in cui si utilizza la forma impersonale 'on' (si vedano gli es. sopra circa l'orgia); il secondo caso è quello che Barthes ha chiamato “*plaisir de l'homonymie*”, o, propone Hénaff, piacere della condensazione: “je parricidais, j'incestais, j'assassinais, je prostituais, je sodomisais!”, D. A. F. Sade, *Histoire de Juliette*, CLP, t. VIII, p. 254.

³⁰ D. A. F. Sade, *Histoire de Juliette*, CLP, t. VIII, p. 89.

³¹ Michel Delon, *Arithmétique sadienne* in *Sade: sciences, savoirs et invention romanesque*, sous la direction de Adrien Paschoud e Alexandre Wenger, Paris, Hermann, 2012, p.98.

³² Sade è convinto che nelle lettere che riceve, specie dalla moglie, vi siano segni nascosti e cifrati rivelanti la data della sua scarcerazione. Così “Il interprète le jour et le moins des lettres qui lui sont envoyées, il déchiffre les jeux de mots, relève des allusions” (*ibidem*, p. 97) Insomma, in carcere inizia a profilarsi la mania dei numeri, che si ritroverà abbondantemente anche nell'opera.

³³ *Ibidem*, p. 98.

³⁴ Gilbert Lely, *Vie du marquis de Sade*, CLP, t. II, p. 96

³⁵ Donatien Alphonse François Sade, *Correspondance*, CLP, t. XII, p. 209.

Tornando all'opera più propriamente letteraria, non di rado, al termine di una scena erotica, viene fatto un conteggio che “achève vraiment la jouissance en l'établissant définitive (le compte est fermé), glorieuse (le compte est énorme) et surtout contrôlée (le compte est connu)”³⁶. Un buon esempio è il seguente: “Clairwil, de cette manière fut encore foutue quinze coups en bouche, dix en con et trente-neuf en cul; et moi quarante-six en cul, huit en bouche et dix en con: deux cent coups pour chacune au total”³⁷. Altri calcoli degni di nota sono quelli de *Les 120 Journées*, i quali riproducono direttamente un modello matematico:

Maîtres.....	4
Vielles.....	4
À la cuisine.....	6
Historiennes.....	4
Fouteurs.....	8
Jeunes garçons.....	8
Épouses.....	4
Jeunes filles.....	8
Total.....	46
[...]	
Massacrés avant le I ^{er} mars dans les premières orgies.....	10
Depuis le I ^{er} mars.....	20
Et ils s'en retournent [a Parigi]	16
Total.....	46 ³⁸ personnes

Un tale esempio da *Les 120 Journées* pare condensare emblematicamente il fatto che “le chiffre est érigé en négation de l'humain”³⁹: non più figure romanzesche concrete nel loro esser dotate di una personalità (quest'ultima pur delineata, in Sade, esclusivamente a partire dal comportamento sessuale), bensì computazioni, astrazioni numeriche, che introducono nel racconto tanto l'oggettività della conoscenza moderna (le scienze economica e statistica vanno sviluppandosi proprio nel XVIII secolo), quanto l'impressione di una pressione esercitata dal potere (nella fattispecie il potere dei sadici libertini) sull'esistenza dei singoli (delle vittime).

Sebbene la quantificazione sia fondamentale nell'opera di Sade, ci si trova però di fronte al paradosso per cui il quantitativo può essere stabilito unicamente tenendo conto del qualitativo. Infatti le quantità

³⁶ M. Hénaff, *Sade, l'invention du corps libertin*, pp. 38-39.

³⁷ D. A. F. Sade, *Histoire de Juliette*, CLP, t. VIII, p. 468.

³⁸ D. A. F. Sade, *Les cent vingt journées de Sodome*, BP, t. I, p. 382.

³⁹ M. Delon, *Arithmétique sadienne*, p. 109.

ben precise, relative ai vari aspetti del cerimoniale erotico libertino, grazie alla loro esattezza, introducono la qualità degli elementi in gioco. A sua volta la differenziazione qualitativa (e dunque la differenziazione di una passione rispetto ad un'altra) fa perno sul dettaglio; detto altrimenti è il minimo dettaglio che consente alla variazione qualitativa di realizzarsi. Si stabilisce così una nuova unità la quale accresce esponenzialmente il numero, la somma delle perversioni che il libertino può contare al suo attivo: “Quant à la diversité, sois assuré qu'elle est exacte; étudie bien celle des passions qui te paraît ressembler sans nulle différence à une autre, et tu verras que cette différence existe et, quelque légère qu'elle soit, qu'elle a seule précisément ce raffinement”⁴⁰. Ora, visto il proposito massimalista di “*tout dire*”, ciò che conta è:

établir le maximum d'articulations possibles entre les corps disponibles. [...] l'opération combinatoire apporte la meilleure solution logique à la recherche de rentabilité optimal du dispositif corporel mis en place. N'importe quelle combinatoire [...] suppose au moins deux conditions: des éléments ou unités à combiner [i corpi e/o le loro parti], des règles de combinaison [il programma, il protocollo d'azione] [...] les opérations essentielles de cette réduction combinatoire [...] [sono] programmer, exécuter, varier, saturer⁴¹.

I primi due procedimenti essendo stati sufficientemente tracciati sopra, incentriamoci ora sugli ultimi due. Posto che uno dei tratti distintivi di ogni combinatoria è quello di essere saturabile, la logica narrativa de *Les 120 Journées* fa perno sulla variazione, onde portare a termine la saturazione del numero, ovvero il raggiungimento della somma delle seicento passioni catalogabili. In ciò, il dettaglio garantisce tanto la diversità di una passione (e del corrispondente individuo che la esercita) da un'altra (da un altro individuo), quanto una complessificazione progressiva per accumulazione, grazie alla quale almeno due elementi propri dell'opera di Sade possono dispiegarsi. Primo elemento è la crescente crudeltà, che si realizza, appunto, per accumulazione e/o complessificazione combinatoria dei dettagli: il singolo dettaglio, ovvero il singolo atto di una mania meno crudele e/o di una classe inferiore⁴² si ritrova associato ad un altro dettaglio/atto di una mania più crudele e/o di classe superiore; ciò innesca a sua volta una dinamica di iterazione scrittoria, di richiami interni all'opera, evidenziati dallo stesso autore (indicativi sono gli esempi riportati in nota⁴³). Secondo elemento è lo

⁴⁰ D. A. F. Sade, *Les cent vingt journées de Sodome*, BP, t. I, p. 69.

⁴¹ M. Hénaff, *Sade, l'invention du corps libertin*, p. 40.

⁴² Le seicento passioni narrate a Silling sono ripartite in quattro classi: le passioni semplici (oggetto di narrazione delle prime trenta giornate), quelle doppie (del secondo mese), quelle criminali (terzo mese) e quelle omicide (ultimo mese).

⁴³ I due esempi che seguono sono tratti, rispettivamente, dalle passioni di terza e quarta classe: “Le trente [gennaio]. 143. Il lui enlève plusieurs morceaux de chair de dessus tout le corps, les fait rôtir, et l'oblige de les manger avec lui. C'est le même homme du [...] dix-sept février de Desgranges” (D. A. F. Sade, *Les cent vingt journées de Sodome*, BP, t. I, p. 345); “Le dix-sept [febbraio]. 89. Celui du trente janvier, de Martaine, [...] coupe les tétons et les fesses d'une jeune fille, les mange, et met sur les plaies des emplâtres qui brûlent les chairs avec une telle violence qu'elle en meurt. Il la

straordinario e/o il mostruoso della sessualità, l'*écart* lubrico inedito e originale, al quale si perviene, per complessificazione, via via allontanandosi dal semplice e/o dal normativo dell'erotismo: "D'ailleurs la beauté est la chose simple, la laideur est la chose extraordinaire, et toutes les imaginations ardentes préfèrent sans doute toujours la chose extraordinaire en lubricité à la chose simple"⁴⁴. *Écart* sessuale inconsueto, non ancora visto e spesso non presagibile: se infatti il gioco combinatorio, seguendo la sua logica interna, produce quadri erotici programmabili e programmati, non di meno l'eroe sadico si trova di fronte a un *surplus* di combinazioni, a situazioni "illogiche", inimmaginabili, imprevedibili, o tali almeno secondo il programma iniziale. È proprio il supplizio risultante dall'accumulazione e/o complessificazione dei dettagli a riaprire le possibilità combinatorie: infatti la tortura, metamorfosando il corpo delle vittime in direzione dell'informe, offre delle combinazioni nuove, improbabili, inattese, "form[ant] enfin le tableau le plus neuf et le plus libertin qu'il fût possible d'imaginer"⁴⁵. Che vi sia un "resto" di combinazioni possibili, di altri possibili *écarts* di cui godere, non solo preserva ai libertini il piacere del non-ordinario, ma soprattutto induce questi ultimi a modificare in corso d'opera il programma (o il protocollo) iniziale: "si les règles que l'on s'était imposées sur cela furent enfreintes, c'est que rien ne contient le libertinage"⁴⁶. Aggiungo poi che l'originale si configura come uno dei valori libertini per eccellenza, sia perché esso ricalca la *délicatesse*⁴⁷ dell'eroe sadico, sia e forse soprattutto perché esso è in grado di emancipare l'immaginazione, il pensabile, la *tête*, perno del piacere del libertino: "L'imagination est l'aiguillon des plaisirs"⁴⁸ o "Tout le bonheur de l'homme est dans son imagination"⁴⁹, afferma non a caso Sade.

force aussi à manger de sa propre chair qu'il venait de couper et qu'il a fait griller" (*Ibidem*, p. 363). Invece i due seguenti esempi sono entrambi esposti nella quarta classe: "Le quatorze [febbraio]. [...] 77. Sa première passion est de brûler peu à peu les chairs du sein et des fesses avec une allumette, et sa seconde de larder sur tout le corps une fille avec des mèches soufrées qu'il allume l'une après l'autre, et il la regarde mourir ainsi" (*ibidem*, p. 361); "Le vingt et un [...] 111. Il lui arrache les couilles et les lui fait manger sans le lui dire, puis remplace ces testicules par des boules de mercure, de vif-argent et de soufre, qui lui causent des douleurs si violentes qu'il en meurt. Pendant ces douleurs, il l'encule, et les lui augmente en le brûlant partout avec des mèches de soufre, en l'égratignant et en le brûlant sur les blessures" (*ibidem*, p. 367).

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 51-52.

⁴⁵ D. A. F. Sade, *Histoire de Juliette*, CLP, t. VIII, p. 159.

⁴⁶ D. A. F. Sade, *Les cent vingt journées de Sodome*, BP, t. I, p. 57.

⁴⁷ Il *principe de délicatesse* è, essenzialmente, quello dell'irriducibilità del desiderio all'univocità della norma (cfr. Michel Delon, *Le principe de délicatesse*, Paris, Albin Michel, 2011, p. 16): "les fantaisies, quelques baroques qu'elle soient, je les trouve toutes respectables, et parce que l'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", D. A. F. Sade, lettera a M.me de Sade del 23-24 novembre 1783, in *Correspondance*, CLP, t. XII, p. 412.

⁴⁸ D. A. F. Sade, *La philosophie dans le boudoir*, CLP, t. III, p. 416.

⁴⁹ D. A. F. Sade, *Histoire de Juliette*, CLP, t. VIII, p. 331.

Dunque, si diceva che la combinatoria porta in sé un principio di logica, di ordine: in effetti è solo grazie al *principe d'ordre* che si può discernere ogni passione come differente rispetto alla successiva (gradualmente più crudele, più complessa della precedente) o, detto altrimenti, che si può procedere nella narrazione, nel programma, nella saturazione del catalogo, nel progressivo compimento del proposito di “*tout dire*”. Eppure, se *le récit* concerne l'eccesso e se eccessi inediti possono sempre prodursi, allora non c'è garanzia che la lista delle passioni sia davvero completa, dunque che Sade abbia effettivamente *tout dit*. Per Hénaff l'inquietudine di tralasciare un elemento, di non dire tutto, innesca nell'opera del Nostro quel meccanismo dell'iterazione al quale si accennava sopra. Ma il punto cruciale è qui un altro: se infatti la narrazione vuole dire la totalità e l'eccesso della *débauche*, tuttavia “*vouloir simultanément les deux constitue peut-être l'aporie fondamentale du dire, pour autant que [...] le tout ne tient qu'à bannir le trop; affronter et transgresser cet interdit, c'est le mouvement même de l'excès qui détraque le partage, brouille les limites et rend toute totalité impossible*”⁵⁰. Per realizzare il discorso della totalità bisogna dunque stabilirne una chiusura, un limite, e con essi una forma, là dove, per contro, l'eccesso assoluto di per sé non è dicibile in quanto esso coincide con l'assenza di limite, col caos, con la non-forma. Affinché si realizzi il discorso della totalità senza che esso venga travolto dall'eccesso, scrive Hénaff

Le récit devra s'achever sans qu'une transgression hors de toute mesure, une folie incommensurable ait pu avoir lieu : « [...] Il n'y a que deux ou trois crimes à faire dans le monde, et ceux-là faits tout est dit : [...] Combien de fois, sacredieu, n'ai-je pas désiré qu'on peut attaquer le soleil, en priver l'univers, ou s'en servir pour embraser le monde [...] ». Car si une telle folie était possible elle aurait lieu d'emblée et c'est le récit qui n'aurait point lieu du tout. Le récit ne commence qu'à désirer ce qui le supprime, il ne s'entretient qu'à ne pas l'atteindre, il s'achève d'y renoncer. Parcours voluptueux d'un ensemble fini [...] cette *finitude* est immense, prodigieusement riche en surprise, en imprévus, en reprises : $n + 1$ *indéfiniment*. [...] il suffit d'adjoindre au nom le détail, la variation, le $n+1$ qui permette une nouvelle combinaison. C'est pourquoi reprendre le récit est toujours nécessaire ; bref parce que même théoriquement fini, l'ensemble des variations n'est jamais épuisé⁵¹.

Bisogna allora trovare un qualcosa che rappresenti ciò che resta fuori dal discorso della totalità, dalla scena narrativa, dal programma, qualcosa che preservi la possibilità di aggiungere nuove combinazioni nella dinamica del desiderio e/o dell'immaginazione, tendendo all'infinito ($n+1$) dell'uno e dell'altra, senza però mettere a repentaglio la possibilità della narrazione. Questo qualcosa è il cabinet segreto del castello di Silling, luogo a-logico e *dérégulé* poiché posto fuori dalla narrazione stessa, “*lieu du reste, c'est-à-dire où tout le reste a lieu*”⁵². In effetti Sade dice ben poco in proposito

⁵⁰ M. Hénaff, *Sade, l'invention du corps libertin*, p. 66.

⁵¹ *Ibidem*, pp. 89-90.

⁵² *Ibidem*, p. 90.

di questo cabinet: “Ce salon [des orgies] communiquait à un cabinet [...]. Ce cabinet était une espèce de boudoir; il était extrêmement sourd et secret, fort chaud, très sombre le jour, et sa destination était pour des combats tête-à-tête”⁵³. Il cabinet viene sbrigativamente descritto nella sua conformazione architettonica, nel suo arredamento, ma, cosa ben più importante, non viene raccontato ciò che vi accade quando i libertini vi trascinano le loro vittime. Tutto quello che ci è dato sapere su questo luogo appartato sono i rumori che da esso provengono, le grida di dolore delle vittime, ovvero suoni inarticolati e non articolabili, non simbolizzabili. Ecco allora che si delinea uno dei paradossi di Sade: se nel cabinet il corpo delle vittime è sottoposto a torture non riferibili, è sfigurato, lacerato, maciullato, tuttavia le vittime ritornano poi sulla scena; tuttavia il corpo, quasi a dire che la sua distruzione è impossibile al pari di quella del desiderio, resiste. Nel cabinet si compie la dimostrazione di come il corpo abbia un al di là del linguaggio.

In definitiva, Sade ci mostra un corpo radicalmente altro rispetto a quello della tradizione classica e classicista: non stupirà allora che la forma stessa dell’opera del Marchese sia soggetta a profonde modificazioni. Ora, tradizionalmente il racconto letterario si pone come un enigma sul quale il lettore è chiamato a svolgere un’attività ermeneutica. Infatti il racconto prevede

de glisser les informations dans les interstices de la diégèse ou de les greffer sur sa structure. [...]. Ces informations tendent à se fondre avec l’élément narratif jusqu’à se confondre, jusqu’à s’effacer comme informations, c’est-à-dire jusqu’à produire une ‘neutralisation’ maximale du récit [...] et tout la mise en place des signes référentiels se répartit graduellement sur la chaîne narrative au point de s’y faire invisible. Quant à l’‘auteur’, il lui faut se retirer du récit pour laisser à ses ‘personnages’ tout le bénéfice de la réalité⁵⁴.

Inoltre, come abbiamo già accennato all’inizio di quest’articolo, il corpo dei personaggi non si pone in modo chiaro ed esplicito *tout court*: intendo dire che il suo arrossire, impallidire, fremere ecc. è sintomo di un sentimento che può restare non enunciato, non dichiarato (si veda la citazione da *La Nouvelle Héloïse*). Per contro nell’opera di Sade non v’è enigma riguardo a ciò che è portato sulla scena narrativa (escludendo quindi gli atti di *débauche* consumati, *hors de scène*, nel cabinet segreto). Oltre al fatto che il corpo libertino, essendo sprovvisto dell’*âme*, non ha nessun segreto intimo, interiore, di tale corpo vengono ben esplicitate le qualità e le conseguenti potenzialità erotiche. Né vi è mistero su quale sorte avrà questo corpo, poiché il programma iniziale (il regolamento stilato dai quattro libertini) lo ha già stabilito: nel racconto non si vedrà altro spettacolo che quello dei *malheurs*

⁵³ D. A. F. Sade, *Les cent vingt journées de Sodome*, BP, t. I, p. 56. Questo cabinet segreto non va confuso con i quattro salottini, ciascuno comunicante con una delle quattro nicchie in cui siede il signore con le sue vittime: “À chaque pied des niches était une petite porte donnant dans une garde-robe”, *ibidem*, p. 56.

⁵⁴ M. Hénaff, *Sade, l’invention du corps libertin*, pp. 68-69.

de la vertu o delle *prospérités du vice*⁵⁵; si tratta solo di verificare che le cose funzionino esattamente come il libertino, forte della sua *maîtrise*, ha stabilito. La stessa programmazione, d'altronde, va fatta usando codici con corrispondenze biunivoche, codici non ambigui e per i quali non sia necessaria interpretazione alcuna: perciò il corpo e l'atto erotico sono detti non attraverso la metafora o l'allusione, bensì coi loro termini propri e nei dettagli. Se in tal senso *Les 120 Journées* sono prive di ambivalenza, ciò non toglie che si tratta di un'opera risultante dell'ibridazione di due forme testuali: il dizionario (o repertorio o trattato scientifico) e il racconto. Tradizionalmente il primo dà diritto a nominare lo scandaloso a condizione di rimanere oggettivo, di non particolarizzare quanto descritto; all'inverso, il secondo realizza una particolarizzazione soggettiva a condizione di censurare lo scabroso (rigettando dunque la nomenclatura oscena). Dal canto suo, Sade si appropria delle prerogative dell'uno e dell'altro tipo di testo e le fonde in modo tale che nel racconto possa entrare il linguaggio scientifico e, viceversa, nel trattato scientifico possa profilarsi *le récit*: con ciò Sade si doterà dei mezzi per "tout dire". Dalla "perversione" delle forme, dal contatto di una forma con l'altra, risulta un ibrido teorico-narrativo in cui "on a fondu ces six cents passions dans le récit des historiennes"⁵⁶. Dal dizionario, poi, Sade mutua anche il pedantismo, visti gli accorgimenti, indirizzati dal narratore al lettore, che si pongono in contrasto con la tradizionale "neutralizzazione" dell'autore nel racconto. In questa direzione vanno metalessi quali: espressioni meta-testuali come "C'est maintenant, ami lecteur, qu'il faut disposer ton cœur et ton esprit au récit le plus impur qui jamais a été fait depuis que la monde existe, le pareil livre ne se rencontrant ni chez les anciens ni chez les modernes"⁵⁷; o il fatto che "on a distingué avec soin chacune de ces passions par un trait en marge"⁵⁸ per la facilità di lettura; o ancora il quadro riassuntivo dei personaggi, anteposto a mo' di didascalia alla prima giornata e volto a ricordare al lettore chi è ciascuno degli attori in scena. Venendo appunto alla descrizione dei personaggi, essa presenta almeno due anomalie rispetto alla norma letteraria. Se Sade di ogni personaggio ci fornisce un ritratto fisico e uno psicologico-morale, ciò è tuttavia funzionale a far emerge il disprezzo di Sade per l'arte del romanziere. Infatti la descrizione fisica, che presto volge alle zone erogene, nel caso delle vittime è ricca dei *clichés* più

⁵⁵ Questi sono i sottotitoli, rispettivamente, di *Justine* (e de *La Nouvelle Justine*) e di *Histoire de Juliette*. D'altronde Jean Fabre precisava che quello de "les infortunes de la vertu" è "avant comme après Sade, [...] le thème de prédilection de tout roman populaire : baroque, rococo, romantique, naturaliste", Jean Fabre, *Sade et le roman noir*, in *Centre aixois d'études et de recherches sur le dix-huitième siècle. Le Marquis de Sade. Actes du Colloque d'Aix-en-Provence, 19-20 février 1966*, Paris, A. Colin, 1969, p. 263.

⁵⁶ D. A. F. Sade, *Les cent vingt journées de Sodome*, BP, t. I, p. 69.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 69.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 70.

usitati (es. ragazza bionda, con occhi azzurri, snella; ragazza con capelli e occhi castani, formosa); per contro nel caso dei libertini, delle *historiennes* e delle serve il corpo è, secondo modalità inedite, sfigurato dai trascorsi atti *débauchés* (es. Curval è magrissimo perché consumato dalla dissolutezza; le narratrici e le serve sono prive di alcuni arti, amputati durante qualche “servizio erotico”). Il quadro psicologico delle vittime, poi, ricalca anch’esso degli stereotipi consunti, quali la bionda pura, soave, angelica e la mora emancipata, audace, piccante; la descrizione “morale” dei carnefici, invece, risulta dall’insieme dei loro vizi, e in particolare la sodomia e l’assassinio ricorrono in tutti e quattro gli eroi libertini; quale che sia, la “verità interiore” presto però si sfalda per lasciare posto a quella, più eclatante, del corpo e del sesso. Seconda anomalia, i personaggi, lungo tutta l’opera, sono chiamati da Sade ora “*objets*” ora “*sujets*” (talora persino in uno stesso periodo, come nell’esempio che segue): “On avait d’abord désiré de s’entourer d’un grand nombre d’objets luxurieux des deux sexes, mais [...] on se réduit à trente-deux sujets en tout”⁵⁹. Ciò dipenderebbe dal fatto che *Les 120 Journées* sono, come si diceva, un testo ibrido tra il dizionario (oggettivo) e il racconto (soggettivo), ma anche dal fatto che “sous l’apparence d’un exposé objectif, Sade [veut] fai[re] resurgir la *singularité biographique* comme si, seule, l’*extrême subjectivité* pouvait garantir la rigueur de l’objectivité”⁶⁰. Un’ulteriore rottura rispetto alla norma letteraria è quella per cui il tessuto narrativo e/o la linea temporale delle vicende risultano “bucati”; detto altrimenti, vi sono dei salti narrativi e temporali, segnalati dallo stesso Sade, là dove probabilmente il romanziere tradizionale li avrebbe semplicemente sottaciuti; non si dimentichi, d’altronde il “buco nero” de *Les 120 Journées*, ovvero il cabinet segreto. In particolare riferimento a quest’ultimo ricorrono frasi come “On ignore quels furent les excès ou il se livra” o “sans qu’il voulût au retour [du cabinet] faire part à la compagnie des excès auxquels il venait de se livrer”⁶¹. Più in generale, l’opera presenta buchi narrativi-temporali in concomitanza con la presenza di affermazioni del tipo: “des infamies que nous sommes encore contraint à tenir sous voile”⁶² (onde rispettare quell’“ordre des matières”⁶³ per cui le passioni vanno raccontate secondo l’ordine crescente: dalla meno alla più crudele); “Comme il ne se passa absolument que des choses ordinaires, depuis ces instant-là jusqu’à celui où les narrations du

⁵⁹ D. A. F. Sade, *Les cent vingt journées de Sodome*, BP, t. I, p. 43.

⁶⁰ A. Le Brun, *Soudain un bloc d’abîme*, Sade, p. 58-59.

⁶¹ D. A. F. Sade, *Les cent vingt journées de Sodome*, BP, t. I, p. 114 e p.170.

⁶² *Ibidem*, p. 135.

⁶³ “quelques autres épisodes que l’ordre des matières ne nous permet encore de dévoiler”, *ibidem*, p. 124; “Nous sommes malheureusement obligés par l’ordre que nous nous sommes prescrit pour les matières, de retarder encore [...] des détails [...] mais un moment viendra [...] où nous pourrons les [...] dévoiler”, *ibidem*, p. 143.

lendemain commencèrent, nous allons tout de suite y transporter le lecteur”⁶⁴ ; “Comme ces messieurs ne s’expliquèrent pas davantage, il nous a été impossible de savoir ce qu’ils ont voulu dire. Et, le sussions-nous, je crois que nous ferions bien par pudeur de le tenir toujours sous le voile”⁶⁵; “Alors il agissait; mais de vous dire comment, est ce qu’il m’est impossible, car jamais personne l’a vu”⁶⁶. Dunque, per chiudere il cerchio, se è vero che *Les 120 Journées* sono un testo esplicito, privo di ambiguità o misteri, ciò è vero solo per quanto per quel che riguarda ciò che viene *effettivamente* portato sulla scena narrativa, ovvero per quel che concerne i quadri erotici riferiti dall’*historienne* o quelli, descritti dal narratore, consumati dai quattro libertini durante il tempo della finzione narrativa. Abbiamo parlato dell’ibridazione, fondativa per *Les 120 Journées*, sia di due tipi testuali diversi (il dizionario/trattato scientifico e il racconto), sia del linguaggio tecnico o aulico con quello osceno, basso. Ma bisogna dire che, più in generale, la bivalenza è profondamente radicata nella, o meglio è la radice stessa della opera di Sade, e a monte della sua *façon de penser*⁶⁷, la quale si nutre di coppie secche di opposti (es. mente/corpo, ordine/eccesso, affermazione/negazione, ripetizione/unico, dolore/apatia, *délicatesse*/crudeltà, ecc). Non stupirà allora che Sade tratti “toute[s] les jouissance[s] honnête[s] ou prescrite[s]”⁶⁸. Le *jouissances* considerate *honnêtes*, normali non sono escluse da Sade poiché rigettarle sarebbe porle come divieto; sarebbe costituire, meramente permutando i termini, un blocco negativo (quello delle passioni normali) e uno positivo (quello delle passioni perverse). Per contro, non limitandosi a scegliere uno dei due elementi opposti, ovvero collocandosi non nello spazio dell’“o...o”, bensì in quello dell’ “e....e” (o del “né...né”), Sade rende il suo discorso totalitario, omni-inclusivo (ovvero persegue il programma di “*tout dire*” sulla sessualità), ma soprattutto fa cadere l’opposizione normale/perverso e con essa qualsivoglia dualismo (nonché qualsivoglia dialettica⁶⁹): la tradizionale struttura binaria del pensiero occidentale è così superata. Ma non è tutto. Infatti che tutte le passioni vengano considerate legittime, che esse siano dunque tutte equivalenti o quanto meno misurabili solo in rapporto a se stesse, significa sottrarsi da un punto centrale di

⁶⁴ *Ibidem*, p. 224.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 236.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 174.

⁶⁷ “ travailler tantôt pour un parti, tantôt en faveur de l’autre, établit une mobilité dans mes avis dont se ressent ma manière intérieure de penser”, D. A. F. Sade, lettera a Gaufridy, 5 dicembre 1791, in *Correspondance*, CLP, t. XII, p. 505.

⁶⁸ D. A. F. Sade, *Les cent vingt journées de Sodome*, BP, t. I, p. 69.

⁶⁹ Per l’intelligenza francese primo e secondo novecentesca (es. Klossowski, Blanchot, Foucault, ecc.) Sade si configura come mezzo “per uscire da Hegel”, per sottrarsi cioè alla dialettica hegeliana tesi-antitesi-sintesi. Cfr. É. Marty, *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux?*, p. 52.

riferimento, da un sicuro valore riconosciuto come assoluto. Tale punto centrale, tale valore, all'epoca di Sade è la Ragione illuminista, la ragione d'origine cartesiana e *in nuce* borghese, fondativa del progressismo utilitarista e dell'Ideologia, la ragione che sempre più pretenziosamente si pone come oggettiva, inequivocabile, universale. Si potrebbe controbattere che anche Sade elabora, a partire dalla sua singolarità, una filosofia che superbamente si vuole anch'essa obiettiva, valida per tutti. Ma in realtà la differenza tra le due posizioni è abissale. La Ragione, "immemore" del relativismo che ha accompagnato il suo nascere, "non ammette altre ragioni" se non la propria e, uguale a se stessa, nella sua indifferenziata coesione, uniforma gli individui, di qui presentandosi come generalmente valida. Al contrario, anzi secondo un processo diametralmente inverso, in Sade la totalità non risulta che dalle singolarità, e cioè come somma delle individualità; ognuna di esse conserva le proprie peculiarità, "la propria ragione" (o, meglio, la propria *dé-raison érotique*), ognuna di esse non è assoluta ma neppure meno obiettiva, meno aderente alla verità dell'essere umano⁷⁰. Così, solo nel riconoscimento reciproco dell'alterità, in Sade si giunge ad una unità universalizzante:

Sans doute, beaucoup des écarts que tu vas voir peints te déplairont [...]. Si nous n'avions pas tout dit, tout analysé, comment voudrais-tu que nous eussions pu deviner ce qui te convient ? C'est à toi à le prendre et à laisser le reste ; un autre fera autant ; et petit à petit tout aura trouvé sa place. [...] 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"⁷¹.

Bref, Sade denuncia l'impostura della Ragione torcendola contro i suoi stessi presupposti, raggirandola, così come fa col binarismo del Pensiero occidentale. In realtà, più che 'raggirare', si dovrebbe dire che Sade mina *dall'interno* vuoi il pensiero illuminista vuoi la tradizionale dicotomia cartesiana in quanto egli, col suo "tout dire", sviluppa l'interdetto (il sesso, il sangue) *nel* tessuto del discorso. Questo "tout dire" senza riserve, che possiede la forza violenta dell'oscenità, permette a Sade di "maîtriser la parole articulée sous les deux formes où elle culmine dans la culture occidentale:

⁷⁰ Che non vi sia in Sade una ragione assoluta è trasposto dal Nostro col contrasto in cui si trovano, durante le dissertazioni filosofiche, le affermazioni di ciascuno dei quattro libertini di Silling:

Eh! [...] dit le duc [...] il semble que l'orgueil souffre à s'être laissé voir à une femme en pareil état de faiblesse et que le dégoût naisse de la gêne qu'il éprouve alors [...]. Non – dit Curval [...] non, mon ami, l'orgueil n'est pour rien là-dedans [...] et ce dégoût [...] n'est que le sentiment d'une âme rassasiée. – Mais ce dégoût pourtant, dit Durcet, naît souvent un projet de vengeance [...]. – Alors c'est autre chose, dit Curval (D. A. F. Sade, *Les cent vingt journées de Sodome*, BP, t. I, p. 87).

Che poi ciascuna soggettività sia portatrice di obiettività (di verità) determina ne *Les 120 Journées* "cette voix ni subjective, ni objective, [...] cette voix inobjective [...] [con cui le passioni sono narrate]. Grâce à ce double écart par rapport au mode de la subjectivité et par rapport au mode de l'objectivité, Sade [...] repouss[e] [...] l'illusion introspective et l'illusion encyclopédique", A. Le Brun, *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, pp. 58-59.

⁷¹ D. A. F. Sade, *Les cent vingt journées de Sodome*, BP, t. I, p. 69.

[...] le récit et la définition (d'où l'alternance constante chez Sade entre scène et dissertation)⁷². In proposito, il paradosso generale di Sade è quello di dire l'indicibile, di enunciare ciò che è proibito dalla Legge, e il paradosso specifico è quello di dire in qualità di *maître*, di affermare, nella forma di una contro-istituzione, un sapere altro da quello dell'Istituzione. Ancora, come ha ben mostrato Barthes nel succitato *Sade, Fourier, Loyola*, la possibilità di dire, a monte sapere, ciò che fino a quel momento era inconoscibile, inimmaginabile, ineffabile, questa possibilità fa pervenire il *maître* Sade ad un godimento prodotto dal suo stesso discorso: ciò significa che in Sade la parola stessa è godimento. Allora non solo il linguaggio è luogo di desiderio, ma altresì il desiderio stesso non è che desiderio di linguaggio⁷³. Desiderio e sapere hanno quindi “changé de nature, ou du moins de fonction: le désir investit complètement le dire et le dire ne se connaît d'autre effet que de jouissance; tout savoir concerne immédiatement le corps, le corps comme tel est en question dans tout savoir”⁷⁴. Innescando un cortocircuito tra sapere, potere, discorso e desiderio, l'*invention du corps libertin* ha determinato, con la sua *révolte logique*, la fine dell'era binaria, e l'avvento di una nuova episteme: l'individualità quale non-divisibilità tra mente e corpo.

Elen Botros El Malek
 Università di Firenze
 (elen.botroselmalek@unifi.it)

⁷² M. Hénaff, *Sade, l'invention du corps libertin*, p. 29.

⁷³ Parallelamente, non solo il discorso si dà come godimento intellettuale, ma altresì, o di conseguenza, la *débauche* corporea non è che la concretizzazione delle sregolatezze prodotte dalla mente, programmate dal discorso.

⁷⁴ M. Hénaff, *Sade, l'invention du corps libertin*, p. 80.