

SADÉ: "MOSTRO" E REGISTA DI CHARENTON

di Roberto Tessari

Una volta ricoperta la fossa, vi saranno seminate delle ghiande, affinché un giorno, cresciuta sul terreno di questa fossa nuova vegetazione e ritrovandosi il bosco di querce folto come era prima, le tracce della mia tomba scompaiono dalla superficie della terra. Così mi auguro che il ricordo della mia esistenza possa cancellarsi dalla mente degli uomini, eccettuati quei pochi che hanno voluto amarmi.

Sade, *Testamento*

E quello straniero mi guardava...

Nel marzo del 1808, Sade, recluso sessantottenne nel manicomio di Charenton annota nel suo diario:

Il 9 M. de C. mi fece scendere adducendo a pretesto che, poiché si recava a Parigi, voleva sapere se avevo qualcosa da riferirgli attorno alla commedia; era presente un giovane alto che non smetteva di osservarmi, C. mi parlò con grande gentilezza, mi domandò se avevo qualche incarico da affidargli a Parigi, mi disse che la commedia sarebbe stata rappresentata il 17, [...] mi ha detto che l'aria di Charenton mi giovava molto: gli ho risposto che gradirei altrettanto quella di fuori, e mi ha detto che non avrebbe trascurato nulla per rendermi più gradevole la mia condizione, e quello *straniero* mi guardava sempre [...]¹

Nel giugno del 1812, Hippolyte de Colins, funzionario della burocrazia di Napoleone, ex ufficiale di cavalleria, firma una *Notice sur l'Etablissement consacré au traitement de l'alienation mentale, établi à Charenton près Paris* che si apre con le seguenti parole:

È molto difficile fare un ritratto preciso della situazione interna dell'ospizio di Charenton e, per dare un'idea di questa difficoltà, è sufficiente immaginarsi uno straniero che abbia dovuto percorrere la nostra sventurata patria all'epoca dell'anarchia rivoluzionaria, con l'intento di descrivere le nostre leggi, il nostro governo, ecc.. È pressappoco la condizione in cui io mi trovo, ma fortunatamente ridotta a dimensioni minime².

E così presenta l'ospite più famoso del manicomio: «L'autore di *Justine* è libero nella casa di cura, [...] io stesso l'ho visto passeggiare addirittura fuori dai confini dello Stabilimento»³.

Sarebbe certo assai suggestivo poter identificare il giovane *étranger* silenzioso di cui parla Sade nel velenosamente loquace Hippolyte de Colins. Ma l'ipotesi d'un occasionale riscontro esatto tra la testimonianza storica del recluso spiato e quello della sua spia rimane nell'ambito delle possibilità più astratte, del resto contrastanti con i dati cronologici che possediamo⁴. Il "grand jeune homme" dallo sguardo pervicacemente inquisitoriale non era Hippolyte de Colins. L'agente napoleonico forse esplicò

la sua missione passando inosservato al prigioniero di Charenton. I due passi citati rimangono, in questo senso, inaccostabili. Eppure convergono - al di là d'una fortuita somiglianza esteriore di situazioni diacroniche - nel definire come meglio non si potrebbe quello che *avrebbe dovuto essere* il significato ultimo dell'incontro tra la vittima e il suo osservatore. Sade definisce *étranger* l'uomo che lo scruta con inquietante fissità; Hippolyte de Colins si addossa la condizione di *étranger* davanti all'inquietante microcosmo di Charenton: l'uno e l'altro (con sentimenti e motivazioni opposte) erigono attorno al manicomio *près Paris* confini che ne fanno un mondo affatto separato da quello parigino. Entrambi lo rifiutano: lo scrittore, in quanto luogo di esilio; l'ex ufficiale, in quanto spazio di utopia rivoluzionaria. Entrambi lo giudicano terra lontana dalla storia: dove *dalla storia* si giunge per osservare, muti. Ma Hippolyte de Colins è lo *straniero*: il viaggiatore che viene dalla storia, per ritornarvi; Sade è l'abitante di quella che sembra una utopia perversa: l'esule cacciato dalla storia, cui sarà negato per sempre il ritorno all'*air du dehors*.

Per il funzionario napoleonico la condizione reale di Charenton è specchio della passata "anarchia" rivoluzionaria francese. È in altri termini, immagine spettrale del "caos" politico: rivolgimento popolare non ancora frenato dalla dittatura del Direttorio né tantomeno riplasmato in "cosmo" dallo scettro borghese di Bonaparte. Non può dunque stupire che la sua *Notice* s'impegni nella descrizione del manicomio adottando la falsariga, gli schemi compositivi e l'ideologia di qualsivoglia relazione settecentesca su di uno Stato straniero: un andamento stilistico altalenante tra lo stupore scandalizzato e la curiosità, una partizione secondo moduli illustrativi didatticamente ordinati (l'amministrazione, il sovrano, il popolo), un costante richiamo al modello della *repubblica* ideale. Così, le prime notazioni relative a Charenton saranno di questo tenore:

inizierò dicendo quello che deve essere il servizio interno in una simile casa [...]. Il Consiglio di Amministrazione nomina o presenta per la nomina del ministro i medici e ufficiali di sanità, il sorvegliante, l'economista, ecc. Ma poiché il fine è la guarigione, tutto quel che riguarda la persona dei malati è sottomesso al medico in capo, sotto la sorveglianza del consiglio di amministrazione. La quantità degli alimenti, la pulizia, la cura, la disciplina medica e quella interna, quanto è in rapporto con la guarigione, l'uscita dei malati, tutto fa parte dei suoi attributi. Se abusa di qualche cosa, il consiglio è là per punirlo, o per proteggerlo se è calunniato. Senza questa scala gerarchica, tutto è confusione; ognuno vuol governare e i malati periscono vittime delle discussioni di quelli che pretendono di curarli. Quest'ultimo stato è quello in cui si trova l'Ospizio di Charenton⁵.

L'*état* straniero di Charenton è misurato da Hippolyte de Colins con il metro d'un *devoir être* autenticato dalla burocrazia napoleonica. È sin troppo facile riscontrare nella *gradation hiérarchique* cui il relatore fa riferimento lo schema di quella "macchina" amministrativa che fu il vanto del Buonaparte, e seppa dare forma alla ristrutturazione borghese postrivoluzionaria: tanto efficace da poter durare «per circa cento anni coi macchinisti più diversi, rimessa a nuovo, ridipinta, riabbigliata a ciascuna rivoluzione, adattata alle scoperte nuove, ma sostanzialmente sempre identica nei suoi ingranaggi, nelle sue molle, e nelle sue trasmissioni»⁶. "Adattata" al microcosmo d'una *maison* della follia, questa macchina svela apertamente la dimensione politica del suo disegno: d'ostentazione d'un efficientismo specialistico (quello del *medecin en chef* nel nostro caso) garantito e gestito da un potere burocratico (il *Conseil*) che a sua volta esprime e nasconde la suprema autorità statale («Il punto di partenza dell'autorità degli Stabilimenti pubblici, e il Sovrano che li classifica a seconda dei differenti scopi, nelle attribuzioni dei suoi ministri. L'amministrazione degli Ospizi civili è in quella del ministero dell'interno che ne conserva la sorveglianza e ne dà la direzione generale a un Consiglio di amministrazione che tutti gli anni ne rende conto fedele»)⁷.

Nel regno napoleonico la *gradation hiératique* è illustrazione essenziale del concetto marxiano che indovina negli organi governativi moderni la logica del "comitato d'affari della borghesia". La "macchina" postrivoluzionaria si svela come meccanismo di travestimento della politica borghese in *devoir être* amministrativo. L'interesse del capitale entra nel gioco animato dal motore governativo, passa per le cinghie di trasmissione dell'apparato ministeriale, prende forma nella catena di montaggio d'un qualche *Conseil*, viene affidato alla "competenza" dello specialista. E diventa incontestabile imperativo categorico della funzionalità burocratica dell'efficientismo tecnologico. Così la politica borghese può offrirsi come prodotto di necessità *naturale* in ogni spaccio della società. Anche nelle case della follia, Napoleone è imperatore.

In tutte, ma non in quella visitata dall'ultimo viaggiatore del turismo illuministico. Charenton è, in questo senso, l'unica isola appena scoperta e non ancora esplorata dal Nuovo Regno borghese: «I numerosi affari di cui il Ministro è incaricato non gli hanno ancora permesso di occuparsi adeguatamente di questa Casa [...]. Ci si è dunque limitati a nominare un controllore delle finanze di questo Istituto, un primario e un medico chirurgo»⁸. Nella casa *près Paris* il braccio poliziesco del Demiurgo (incontestabilmente distratto da tutti quegli "affari" che da sempre occupano ogni Ministro degli Interni) s'è appena accinto a riprodurre lo schema della Macchina, ed ha subito abbandonato il suo lavoro. Tanto è bastato per ridestare il caos prenapoleonico;

Cosa è accaduto? Il controllore, innanzitutto, ha assunto i pieni poteri [...] e si è sostituito all'inesistente Consiglio d'amministrazione autonominandosi direttore [...]. Questo stesso controllore si è fatto sorvegliante generale dei malati. È lui che regola la vita interna dell'ospizio a suo capriccio, e senza uniformarsi a nessun regolamento (poiché non esiste). È lui che stabilisce premi e castighi, è lui che gestisce quello che ama definire il "trattamento morale" e considera la medicina come uno strumento accessorio sottoposto al suo controllo [...]. Parte delle proprie responsabilità a riguardo della sorveglianza egli l'ha devoluta a due infermieri: uno preposto agli uomini l'altra alle donne. Ecco già tre centri di potere che sovente si vanificano a vicenda⁹.

Nell'isola dei folli dimenticata dal ministro, il "reggente" Monsieur de Coulmier (ex frate agostiniano, già membro della Costituente e dell'Assemblea Legislativa) continua imperterrita dal 1789 la propria Rivoluzione privata, senza tener conto del Demiurgo e del suo Ordine nuovo. Con un colpo di Stato, egli ha assunto la dittatura di Charenton in nome d'una volontà di riforma "morale" che piega ai suoi principi la competenza specialistica del "primario". Ed ha imposto, in luogo della macchina amministrativa, un triumvirato "democratico" che ricrea il caos del Terrore. Sotto il profilo del Direttore affiora lo spettro di Robespierre. L'inspiegabile e occasionale eclisse del *dover essere* napoleonico ha permesso la rigenerazione in vitro dell'anarchia rivoluzionaria: «abbiamo provato a sufficienza che a Charenton regna l'anarchia più completa»¹⁰.

Ma lo zelante compilatore di quest'ultima *lettre persanne*, dopo aver descritto il governo d'un mondo esotico alla storia, non intende trascurare usi e costumi del suo popolo di folli. E tanto scandalosa risulta una simile materia da esigere preliminarmente quell'estremo esorcismo per cui il relatore invoca a protezione del suo giudizio il conforto religioso dell'autorità scientifica. Anche per questo capitolo della relazione, Hippolyte de Colins ricorre alla premessa del *dover essere*, ma lo fa citando le dotte osservazioni sui pazzi contenute nel modernissimo *Traité* di Philippe Pinel: «Un solo centro d'autorità deve sempre essere presente alla loro immaginazione, affinché imparino ad autoreprimersi e a dominare la propria foga impetuosa. Una volta realizzato questo centro, sarà sufficiente guadagnarsi la loro confidenza e mostrarsi degni della loro stima, per riportarli compiutamente alla ragione nel necessario sviluppo della malattia e della convalescenza»¹¹.

Non è più un problema aperto, ma il risultato più costante e sicuro dell'esperienza: in tutti gli asili pubblici, quali le prigioni e gli Ospizi, la più sicura (e forse l'unica) garanzia di salute, buon costume ed ordine e la legge d'un lavoro meccanico, eseguito con rigorosa applicazione [...]. «La passività, l'indolenza e l'ozio, vizi così connaturati ai fanciulli» scrive La Bruyere «scompaiono nei giochi in cui essi si dimostrano vivaci, attenti, puntigliosi, osservatori delle regole e della precisione». Non capita forse lo stesso ai folli in convalescenza, quando, nella rilassatezza d'una vita inattiva, si offre un'occasione adeguata alla loro inclinazione naturale per certi movimenti fisici? [...] Un lavoro penoso blocca le stravaganti divagazioni degli alienati, previene le congestioni cerebrali, rende più uniforme il comportamento e prepara a un sonno tranquillo¹².

Nel cosmo napoleonico, lo scienziato è sostegno del relatore politico. Ed entrambi concordano nel predisporre anche per il micropopolo dei folli norme esistenziali omogenee a quelle che reggono il popolo francese. Esatti riscontri sociali della macchina burocratica, la macchina dell'ideologia autoritaria e la filosofia del "lavoro meccanico, eseguito con rigorosa applicazione" si pongono quali cardini di quel "ritorno alla ragione" perseguito dalla logica dell'ordine postrivoluzionario. Per una nazione troppo a lungo perduta nelle "insensate divagazioni" e nelle "congestioni" eversive, nulla di meglio dell'autorepressione coltivata da un abile autoritarismo e dalla distrazione d'un "lavoro penoso". Gli invecchiati *enfants de la Patrie* devono ormai domare la propria "foga impetuosa" e prepararsi al "sonno tranquillo" della controutopia capitalista. Del resto, l'aveva già detto Robext Lindet (membro del Comitato di salute pubblica) in un discorso pronunziato poco dopo l'esecuzione di Robespierre: «La rivoluzione è compiuta [...]. Gli individui distratti dalle passioni politiche, si sono distolti dalle loro occupazioni abituali [...]. Riportiamo la calma e il lavoro nelle campagne; riconduciamo gli operai alle loro officine, i coltivatori ai loro campi»¹³. E quel che vale per i provvisori *enfants* del 1789 deve valere a maggior ragione per quegli eterni *enfants* che sono i reclusi di Charenton. L'alienazione capitalista, se è medicina alle passioni politiche, sarà salute alle passioni dei folli.

Ma Monsieur de Coulmier, come già vedemmo, non si è accorto che "la rivoluzione è compiuta", e crede che ancora duri l'ora delle passioni politiche. Per il micropopolo retto da questo spettro di Robespierre, non vige il savio autoritarismo terapeutico di Napoleone, bensì l'arbitrio "democratico" d'un triumvirato vecchio stile. Perdipiù (e questo soprattutto importa), a Charenton sono assenti sia la medicina del "lavoro penoso" sia la prospettiva del "sonno tranquillo". Messa in ripostiglio la buona macchina amministrativa, ridimensionata l'istanza ultraefficientista della "scienza" medica, vi regna una inaudita ipotesi di riforma "morale":

per supplire all'assenza di cure, di assistenza, di ordine, c'è qui un rimedio unico, il cui ciarlatanismo ha sollevato clamori incredibili. Ecco di che si tratta. A Charenton, circa una volta al mese, vengono rappresentati delle commedie, dei melodrammi, dei drammi. Lo spettacolo, normalmente, si compone di due rappresentazioni. Qualche volta vi si aggiunge un balletto, e, in occasione della festa del Direttore, una manifestazione pirotecnica. [...]. Per attirare del pubblico a questi avvenimenti, non si è fatto a meno di ripetere dappertutto che sono i folli stessi a recitare e che quanti tra di loro sono in grado di assistervi hanno la fortuna di poterlo fare. Come se ciò non bastasse, il Direttore distribuisce a Parigi e nel circondario biglietti d'invito in quantità, firmandoli personalmente e redigendoli in modo da stuzzicare la curiosità. Così, accorre gente di ogni dove per assistere a questa attrazione. Ognuno desidera essere testimone d'una simile meraviglia, per poter constatare i suoi portentosi effetti sugli alienati. È questo il mezzo, sostengono i compiacenti fautori del Signor Direttore, con cui i pazzi vengono gradualmente ricondotti alla ragione; con cui li si mette poco a poco in contatto con la realtà esteriore; e il pubblico, che, perlopiù, non può o non vuole esaminare a fondo ciò che gli viene mostrato, cade quasi sempre vittima di questi imbrogli¹⁴.

Il "Signor Direttore", come non si è accorto dell'era napoleonica, così sembra affatto indifferente alle innovazioni scientifiche dei vari Pinel. Pur perseguendo formalmente gli stessi scopi cui deve mirare l'efficientismo specialistico d'ogni "primario" ligio alla macchina napoleonica (ritorno del folle alla ragione, suo reinserimento nel cosmo postrivoluzionario), la teoria del "reggente" usurpatore impone al micropopolo di Charenton leggi e costumi scandalosi agli occhi del visitatore straniero civilizzato. E lo scandalo nasce dal loro qualificarsi come diretta emanazione d'una volontà politica non ammantata di scientificità (dunque, ciarlatanesca), e radicalmente opposta ai contenuti ideologici di cui la psichiatria ufficiale si fa maschera e garante. Puntuale corrispettivo di una "reggenza" che rifiuta i valori della repressione autoritaria per fondarsi sul disordine anarchico, l'uso terapeutico dell'esperienza teatrale insegue fantasmi di sanità e di "contatti con la realtà esteriore" affatto antitetici a quelli promessi dalla logica d'un "lavoro penoso". Non la salute mentale del suddito fedele e passivo, ma quella dell'attore che si pone come soggetto di fronte al pubblico. Non il reinserimento nella società esterna del lavoratore felicemente vinto alla logica meccanica d'una attività sgradevole, ma quello dell'individuo ormai abituato a considerare come gesto della propria salute l'agire nella dimensione del gioco e della festa. Ce n'è abbastanza perché un delatore non stupido quale è Ippolyte de Colins possa ravvisare nel sistema di Coulmier la logica (tanto "ciarlatanesca" quanto eversiva) d'una didattica per cui è sanità psichica l'opposizione potenziale al sistema vigente: è guarigione un comportamento fondato sulla festa della passione e non sulla "ragione" sottomessa.

La Casa dei folli, l'isola dimenticata *près Paris*, è dunque il regno di Butua del più delirante caos antinapoleonico. Del resto, come nel reame fantastico descritto in *Aline et Valcour*, la gestione del microcosmo votato al male era garantita dal dominio d'«una coppia perversa» (il principe Ben Macooro e il consigliere Sarmiento), così la mostruosa esoticità di Charenton dipende, in ultima analisi, dall'analogia coppia Coulmier-Sade. E, parlando del "Signor Direttore", Colins non può non indugiare a descrivere il suo Sarmiento:

La prima cosa che si offre alla mi attenzione è la sua amicizia intima con un mostro condannato all'esacrazione generale e che il Governo ha ritenuto opportuno condannare a una prigionia perpetua per liberarne la società. Si capisce subito che intendo riferirmi all'autore dell'infame romanzo di *Justine*; perché solo a lui potrebbero riferirsi simili appellativi. [...]. Quale sentimento di rispetto possa suscitare un Direttore che riceve e favorisce un essere al quale non oso dare la qualifica di uomo, un Direttore che accetta di avere un simile panegirista che fa rappresentare pubblicamente nel suo teatro una commedia composta da questo individuo (e in sua lode), nella quale troviamo le lusinghe più infami, e lo udiamo paragonare agli dèi stessi; che dico? Che gli ha permesso di recitare una parte in un altro spettacolo, e quale parte? Quella del malvagio, che egli tratteggia con tutta l'essenza criminosa che nasconde nel cuore. Ho visto tutto un pubblico fremere d'orrore a questa esibizione, mentre il Direttore Generale diveniva rosso di collera, perché non udiva alcun applauso nella sala. [...] tutta la Casa conosce questo rapporto, e ancora quest'anno i versi cantati per la festa del Direttore sono usciti da quella penna: degno Orazio d'un simile Mecenate!¹⁵

Proprio in quella attività teatrale che riassume l'essenza "diabolicamente" eccentrica della Casa *près Paris*, la forma d'un potere troppo estraneo alla macchina napoleonica si congiunge alla sostanza d'una dottrina, antitetica alla morale dell'impero borghese. A Charenton, se l'ordine si rovescia in caos, l'ortodossia ideologica lascia il posto all'esaltazione del crimine. L'ultimo viaggio di uno *straniero* illuminista abitante della Storia si conclude nella scoperta d'un paese di Utopia stravolto (per lui) verso esiti di caricatura demoniaca. In questo senso, la *Notice* di Hippolyte de Colins può a buon diritto offrirsi come capitolo conclusivo della ideale storia di quelle esplorazioni settecentesche che ricercarono un positivo esotismo politico negli angoli più nascosti delle mappe fantastiche (o della fantasia *tout court*).

Realizzato (sotto lo scettro del Buonaparte) il "regno felice" degli ideologi borghesi, ogni isola di eccentricità filosofica e amministrativa non può che essere miraggio del Male. L'Utopia vive ormai solo in un manicomio. E solamente dei pazzi potrebbero credere che tale sua diversità sia stimolante prefigurazione del futuro: Charenton è artificiosa riviviscenza del caos rivoluzionario, coltivata dagli incubi congiunti di due "mostri". In effetti, se Sade è il mostro di una filosofia "criminale", Coulmier è il mostro della degenerazione anarchica. L'uno e l'altro appaiono nella prosa di Colins quali esseri subumani: l'Infame e il Deforme («non c'è dubbio che l'aspetto fisico del Direttore di Charenton, la cui statura non supera il metro, e che aggiunge a questa caratteristica tutte le deformazioni possibili, non gli sia gravemente disdicevole»¹⁶). Entro il microcosmo manicomiali, l'Utopia è smascherata quale immagine della «nostra sventurata patria all'epoca dell'anarchia rivoluzionaria». E il suo governo si svela come scomposizione caricaturale dello spettro eversivo nella sua doppia anima demoniaca: mostro degenero del "corpo" amministrativo, e mostro criminale della *Philosophie* pervertita.

Charenton è incubo superstite della Rivoluzione, ma, "fortunatamente" nell'ambito delle "dimensioni minime": nella misura d'un micropopolo di folli sottoposto alla dittatura di due sopravvivenze parodistiche del caos prenapoleonico. Il viaggio di Colins, lo zelo del delatore che si avventura abbigliato in *étranger* fuori dai confini della storia potrebbero allora risultare sproporzionati al loro oggetto. Eppure, li giustificano la logica maniacale della macchina bonapartista e l'impudenza eversiva di Sade e Coumier: il teatro di Charenton «desta clamori incredibili»; vi si compie ogni sforzo «per attirare del pubblico a questi avvenimenti»; tutto vi è concepito «in modo da stuzzicare la curiosità» dei parigini; e il pubblico che accorre rimane «quasi sempre vittima di questi imbrogli». L'Utopia della Casa dei folli protende i suoi tentacoli ben oltre i confini che la separano dalla storia: il *près Paris* si affaccia nel cosmo cittadino per contaminarlo con i suoi veleni. L'*étranger* si fa eloquente propagandista del caos rivoluzionario mascherato da terapia rigeneratrice. Per questo, Hippolyte de Colins ha dovuto farsi a sua volta *étranger* nella non-storia; muto osservatore dei gesti dei folli, astuto delatore del gioco di chi li guida.

Quale medicina per le donne affette da attacchi di isterismo!

Stando alla lettera della *Notice* del 1812, potremmo dunque figurarci Charenton come suggestiva scena dell'ultimo e conseguente dramma sadiano; estrema sfida del vecchio ribelle recluso dai suoi carcerieri, definitiva provocazione "diabolica" alla versione bonapartista del conformismo. Colins lascia chiaramente intendere che il "mostro" neppur degno di nome umano, approfittando dell'anarchia amministrativa dell'Ospizio, ha inoculato i veleni della sua filosofia nelle "ciarlatanesche" sperimentazioni di Coulmier: ha sedotto quello che doveva essere il suo custode, per ritentare l'impresa d'una più vasta seduzione sociale, protesa ben oltre i confini della *maison près Paris*. Nel manicomio, la tarda e poco conosciuta attività teatrale di Sade avrebbe pertanto spiegato i colori sbalorditivi e ipnotici del sadismo più decantato. L'ideologia eversiva del marchese avrebbe addirittura assunto e piegato contro se stesso il gioco dell'ideologia borghese; ammantandosi di scientificità, coprendosi dell'avallo d'un potere burocratico, contrabbandando ai parigini i propri contenuti "esiziali" in forma di necessario mezzo terapeutico.

Ma questa ipotesi è anche troppo sadiana per essere accettata senza ulteriori verifiche. In particolare, essa presupporrebbe l'esistenza non solo d'un elaborato piano organico sull'efficacia terapeutica di un impiego "psichiatrico" del teatro, ma anche e soprattutto d'un consapevole progetto volto a sfruttare politicamente le forme di questo piano. Ora, se poco ci è dato sapere circa le vere tesi scientifiche di Coulmier, le effettive intenzioni politiche che guidarono Sade nella sua tarda attività di regista-seduttore possono essere indagate solo attraverso un processo indiziario mai confortato da prove lampanti. Né ci

rimane altro che leggere in trasparenza le dichiarazioni superstiti dei due *étrangers* testimoni del dramma di Charenton: un "mostro" reticente e un delatore parziale.

Hippolyte de Colins afferma:

Innanzitutto, non è vero che siano i folli a recitare le commedie di Charenton. I veri attori sono: un vecchio infermiere divenuto in realtà il segretario del direttore; un mercante di vini del villaggio; [...] donne o giovani che abitano nella Casa, senza essere né essere mai stati malati; ballerini e ballerine dell'Opera; e infine, quando ce n'è bisogno, individui che si vanno a cercare al *café Touchard*, ritrovo degli attori disoccupati, ai quali, del resto, vengono pagati tempo e fatiche. I costumi e le scene si fanno venire da Parigi senza badare a spese; c'è nella Casa un maestro d'orchestra, che vi appare sotto altro titolo, ma la cui unica incombenza è quella di far lezioni agli attori e alle attrici, ed è pagato come dipendente dello Stabilimento [...]. I folli sono dunque esclusi da ogni funzione attiva di questo teatro. Vediamo se almeno sono davvero i fruitori di quelle rappresentazioni che si pretende di allestire solo per loro. I tre quarti della sala sono riempiti da invitati: donne eleganti ed estranei. Il fondo della sala (che ne forma l'altro quarto) è diviso in due dalla loggetta del Direttore, cui vengono ammessi solo i privilegiati. A destra e a sinistra di questa loggetta vi sono dei gradini disposti in anfiteatro e destinati ad ospitare, quelli di destra quindici o venti donne, e, quelli di sinistra, venti o trenta uomini, le une e gli altri scelti tra i convalescenti e i melanconici tranquilli¹⁷.

Stando a questa testimonianza, risulta assai problematico che il teatro di Charenton fosse teatro *dei* folli. Certo, la puntualizzazione di Colins è sospetta, ma si basa su dati facilmente verificabili dai funzionari del ministero dell'Interno cui è indirizzata. Né appare smentita dal diario di Sade, dove manca ogni accenno alla dimensione "terapeutica" della sua tarda attività scenica, e (quando si parla dell'allestimento d'una commedia) si riferiscono tranquillamente realtà non inconciliabili con i contenuti della *Notice*.

Il 29 C. mi manda a chiamare per prendere parte, dice lui, a una riunione del comitato drammatico, le cui conclusioni furono che, dopo quanto stavamo allestendolo si sarebbero rappresentate *Claudine*, il *Chaudronniere* dopo, in aprile, le *Folies* ecc... e una commedia che sarebbe stata scelta in ragione del talento dei nuovi attori che mi sarebbero stati affidati; ma non si sarebbe recitato *Ambroise*, benché egli me l'avesse assicurato sul suo onore; questo mi diede molto dispiacere pensando a quanto dovesse darne a Md.¹⁸.

Sembrerebbe davvero assai strano che Sade potesse riferirsi a dei pazzi definendoli senza ulteriori precisazioni "attori", e per di più apprestandosi a valutarne il "talento" senza alcuna riserva sulla loro specialissima condizione. È molto più probabile che i "veri attori" di Charenton fossero quelli indicati da Colins: per metà filodrammatici e per metà professionisti disoccupati. Con l'aggiunta di taluni ospiti del manicomio che mai ebbero relazione con le malattie che vi erano curate: come, appunto, quella "Md." (Madeleine Leclerc), che fu l'ultima amante sedicenne del Marchese ed era figlia di un dipendente dell'Ospizio.

Del resto, i criteri seguiti dal "comitato drammatico" di Charenton - così come li riferisce Sade - paiono ispirarsi a un principio efficientistico alquanto lontano da ogni preoccupazione psichiatrica: la scelta del repertorio non è in funzione dei malati, bensì del "talento" di quanti sono a disposizione per rappresentarlo. Non si tende ad *un* teatro particolare, ma si vuole realizzare del *buon* teatro. E si discute per inserire sul cartellone questa o quell'opera in rapporto agli interessi e alle capacità di questa o quella potenziale prima donna (secondo le pessime abitudini di ogni troupe tradizionale). Che poi un'attività così organizzata voglia considerarsi innanzitutto un fatto interno alla logica dell'Ospizio, che un teatro non dei folli intenda realizzarsi esclusivamente come teatro solo per i folli, risulta difficilmente credibile. Né si hanno motivi abbastanza seri per dubitare di Hippolyte de Colins allorché ci parla sia della pressante

pubblicità esterna condotta da Coulmier in favore del suo "metodo" sia della specialissima disposizione di sala del teatro di Charenton. Due espedienti tecnici senza dubbio funzionali alla realizzazione di un duplice spettacolo (che trova nel gruppo di "invitati" parigini occupante "i tre quarti della sala" il suo pubblico più vero): una scena di attori che recitano per i folli e una scena di folli "selezionati" che si offrono alla contemplazione curiosa degli "estranei". («L'attenzione di cui sono oggetti, gli sguardi del pubblico fissi su di loro, le domande che sentono formulare sul loro conto, le risa di scherno e la pietà offensiva d'un gran numero di spettatori, sono per così dire altrettanti colpi che vengono a ferire il loro orgoglio e a sconcertare la loro debole ragione»)¹⁹.

Anche respingendo le intonazioni più patetiche e velenosamente interessate di Colins, rimane pur sempre - quale ipotesi meno azzardata - la prospettiva d'un primitivo uso terapeutico del fatto teatrale riprodotto secondo la sua forma corrente, e d'un più consistente sfruttamento reclamistico della esibizione del "nuovo metodo" a spettatori "stranieri". In altri termini, le troppo scarse o troppo parziali testimonianze su Charenton lasciano intravedere da un lato una realtà solo potenzialmente incisiva, dall'altro, una sua trasfigurazione pubblicitaria inconciliabile con le minuziose norme della macchina napoleonica. Coulmier non giunse, forse, a delineare un metodo psichiatrico compiuto e organicamente alternativo alle ipotesi scientifiche dei vari Pinel, ma si limitò a indicare che l'inserzione del teatro e della festa dentro lo spazio manicomiale potevano avere un significato terapeutico. E si preoccupò soprattutto di esibire al pubblico parigino le più composte esperienze scaturite da questa innovazione.

La vera essenza politica della sperimentazione tentata dal "Direttore" si rivela, dunque, vaga addizione d'una riforma psichiatrica e d'un gesto propagandistico clamoroso. Mentre il suo "metodo" modifica l'istituzione manicomiale, l'oltranza pubblicitaria che vi è legata ne evidenzia pericolosamente sia le incompiute potenzialità eversive nei confronti del microcosmo ospedaliero sia le più ipotetiche conseguenze nei confronti del macrocosmo sociale. Tanto basta perché un qualsiasi Hippolyte de Colins possa rifinire coi colori della menzogna un abbozzo di verità certo poco chiaro allo stesso Coulmier: possa rappresentare quale organica utopia rivoluzionaria i frammenti di una esperienza scientifica anticonformista, sfruttandone l'incompiutezza per denunciare come chiara intenzione politica ciò che nel "metodo" è presupposto embrionale non maturato a "sistema" (quindi, per di più, esposto all'accusa di "ciarlatanismo").

Charenton era solo nebulosa immagine in sedicesimo della Rivoluzione. Ma doveva necessariamente essere rappresentata come sua figura compiuta entro la logica mistificante della macchina napoleonica. Coulmier, in fondo, non era responsabile che di un peccato di ambizione personale estesa al duplice dominio del potere amministrativo e della ricerca scientifica. Ma aveva esercitato la sua colpa sconfinando (e non sappiamo con quanta intenzionalità) oltre gli schemi ideologici dell'organizzazione gerarchica e dell'ordinamento classista del nuovo Regno. Perciò Colins lo convoca davanti al giudizio della macchina, e invoca su di lui un verdetto di condanna che colpisca, nelle forme di una amministrazione spregiudicata e di una linea terapeutica eterodossa, la sostanza abortita e inconsapevole di un attacco frontale alle fondamenta politiche dell'ordine borghese. In effetti, la pseudoutopia "anarchica" di Charenton nasconde sotto le parvenze abbastanza innocue dello spettacolo teatrale allestito anche per i folli i germi d'un principio inconciliabile con il sistema post rivoluzionario:

Si alza il sipario, un intrigo d'amore si sviluppa sotto i loro sguardi, tutte le passioni sono sciorinate al loro cospetto e vengono espresse con tutto il vigore di cui gli attori sono capaci. Quale medicina per le donne affette da attacchi d'isterismo! Per quelle il cui delirio melanconico è un amore contrariato o tradito! Quale effetto possono produrre gli eccessi d'una folle gaiezza su un soggetto torturato da morbose angosce! E che dovrei dire di quei drammi dove le passioni esaltate al di là d'ogni moderazione appaiono come eccezionali imprese dell'anima, e la cui continua esagerazione sembra essere perfettamente in accordo con le abitudini dei melanconici, sempre pronti a portare ogni cosa all'estremo. Di conseguenza, essi si

gloriano di ciò che noi osiamo definire la loro follia; riferiscono tutto ciò che vedono alla loro passione favorita; finiscono col ritenere che solo loro e gli attori sono savii; ed ai loro occhi sarà il pubblico dei "normali" ad apparire degno del manicomio²⁰.

Colins è l'esemplare portavoce di un ordine nuovo nel quale (come sosteneva Lindet) "passione" ed "estremismo" sono i peccati capitali. Ora, se già al tempo della reazione termidoriana le accese "passioni politiche" della Francia rivoluzionaria erano avvertite quali "distrazioni" nocive a una sana ristrutturazione economica borghese, nell'era napoleonica esse vengono decisamente esorcizzate come colpe intollerabili. Ed è appunto un complesso di colpa che la sanzione religiosa della macchina vuole accollare ai francesi convalescenti dalla follia giacobina: promettendosi l'espiazione sia attraverso l'esorcismo dell'autoritarismo introiettato che insegna «a domare la foga impetuosa» sia attraverso la penitenza del «lavoro penoso rigorosamente eseguito». Nella società della macchina e nella microsocietà del manicomio: per favorire il "sano" reinserimento dei suoi ospiti entro la storia costruita da quella società.

Ma il metodo "teatrale" di Coumier elude e può prendere in contropiede tanto la logica terapeutica dell'autoritarismo quanto la giustificazione religiosa del lavoro. Colins si rende conto che l'uso psichiatrico d'un teatro fondato sul principio di identificazione tra attori e spettatori potrebbe anche risolversi (quando questi spettatori non abbiano una mente illuminata dalla grazia della "ragione" bonapartista) in oggettivazione e valorizzazione delle «passioni esaltate ed estreme». In questo caso, i personaggi e il pubblico di Charenton ricreerebbero davvero l'immagine della «patria sventura nell'epoca dell'anarchia rivoluzionaria». E persino il "ciarlatanismo" di Coulmier si rovescerebbe in precisa provocazione anticonformista: quegli spettatori estranei che infirmano la coerenza del metodo scientifico non starebbero più a separare i folli dalla scena, ma resterebbero schiacciati tra la scena e i folli. Sarebbero, cioè, vero oggetto e autentica vittima del gioco teatrale inventato dal manicomio: gli abitanti della storia, i convalescenti falsamente guariti dal carisma dell'autoritarismo convocati davanti al tribunale della "passione" e dell'"estremismo" per un processo in cui dovranno testimoniare della sanità dei "folli" e vedranno il proprio conformismo politico condannato come malattia mentale.

E, se nel dramma rappresentato a Charenton il "melanconico" può recuperare alla propria tensione psicologica il valore d'una comportamentistica sublime ed eroicamente positiva, attraverso le feste volute dal metodo Coulmier può riscoprire nell'esercizio della propria istintualità passionale la gratificazione d'un piacere immune da sanzioni moralistiche:

Quanto al ballo che viene organizzato ogni giovedì, è una stravaganza alla quale non saprei cosa paragonare: un ballo in un istituto consacrato alla cura degli alienati. [...] In una casa di salute, dove si devono smorzare le passioni che hanno prodotto la malattia, non si esita ad esaltarle attraverso la promiscuità dei sessi, attraverso il fascino della musica, la danza, il contatto fisico! e sono le donne psicologicamente più instabili, le isteriche, le ninfomani, quelle che si fanno danzare!²¹.

Non a caso, affrontando il motivo del ballo settimanale, Colins increspa la sua prosa delle più scandalizzate esclamazioni retoriche. Il moralismo scientifico offeso maschera e sottolinea la denuncia del più nero satanismo di Charenton: la festa delle passioni erotiche sostituite alla penitenza del lavoro meccanico, la sconsecrazione dell'istituto manicomiale repressivo attraverso la sua trasfigurazione in ospizio della libertà istintuale.

Nel cosmo della macchina, la casa dei folli deve essere ricettacolo sacro dove l'ideologia autoritaria assurge a cerimonia rigeneratrice del cittadino malato di pazzia eversiva. Nel metodo di Coulmier, l'ospedale può farsi dimensione che ristabilisce questa "pazzia" a livello di norma socialmente positiva. Lo spettacolo teatrale vi compare quale antidoto della repressione, lo spettacolo della festa quale

negazione del lavoro penitenziale: nel primo, il folle riceve (da spettatore passivo) l'autorizzazione e considerare sanità l'estremismo delle sue passioni: nel secondo diviene protagonista attivo d'un momento sociale in cui l'esercizio della passione è norma e fonte di piacere. Ne deriva una specificazione del manicomio per cui la "non-storia" dell'ospizio si apre alla "storia" dell'"air du dehors" in forme sempre e solo conflittuali ed eversive: ora convocando al suo interno i parigini "stranieri" per deriderli come veri folli, ora evadendo nello spazio stesso della *civitas* napoleonica per inocularvi il contagio della libera comportamentistica passionale. L'ultima enormità del manicomio è che molti dei suoi ospiti «abbandonati a loro stessi per un'intera giornata si riversano a Charenton, nei villaggi vicini, giungono sino a Parigi, spesso vi si ubriacano, e possono ad ogni momento in tutti questi luoghi sfrenarsi negli eccessi più deplorabili»²².

Certo, le pur moderate esperienze teatrali di Coulmier acquistano più incisivo e inquietante significato quando si prospettano nell'organismo di un metodo che soprattutto contempla l'esercizio della "festa" e la libera passeggiata dei "folli" ben oltre i confini dell'Ospizio. Certo, Charenton fu, per qualche anno, isola di sperimentazione di metodi psichiatrici sorprendentemente avanguardistici. Ma che sia realmente assunto a dimensione antagonista del sistema vigente, e che le sue indubbe potenzialità rivoluzionarie possano essere trascorse dal frammentarismo della proposta scientifica alla compiutezza dell'azione "politica" eversiva, rimangono ipotesi affascinose e labili, abilmente suggerite dallo zelo conformista di Hippolyte de Colins e astutamente composte dalla sua prosa nel quadro d'una pericolosa infezione "anarchica" insediata presso il cuore del regno borghese. Del resto, se il grido d'allarme alzato dal delatore era indubbiamente sproporzionato al pericolo del contagio, se l'offensiva del morbo eversivo era incerta e disorganizzata, non era per questo meno importante isolare i due tumori maligni che lo propagavano. Il vero obiettivo della *Notice* era quello di ottenere sia la testa di Coulmier sia un'effettiva neutralizzazione di Sade: il "mostro" dell'amministrazione doveva essere allontanato da Charenton, perché il mostro dell'ideologia criminosa non potesse né gestirne il teatro né «passeggiare fuori dallo Stabilimento»²³.

Colins intuiva che la scena del manicomio *près Paris* era idealmente disposta a ospitare una più vasta e pericolosa commedia, nella quale Sade avrebbe potuto essere il regista e il vero autore di un canovaccio tracciato dalla benevolenza o dalla malizia di Coulmier. Perciò egli si preoccupa di denunciare il marchese come unico reale gestore dell'esperimento terapeutico di Charenton: «Il Direttore dello spettacolo, l'insegnante di dizione, e addirittura - talora - il protagonista, è l'autore di *Justine*. Oggi non si osa più ammetterlo ma la cosa, benché rimanga segreta, non è per questo meno vera»²⁴.

Secondo un procedimento ideologico che investe l'intero sviluppo della sua *Notice*, il delatore accoglie in fittizia unità gli sparsi frammenti della disorganica esperienza di Coulmier per colorirli d'un significato che in essi rimase solo allo stadio potenziale. In questa visione, Sade appare il segreto signore assoluto della scena manicomiale: principe della sua organizzazione, factotum della messinscena, attore (ma anche autore, poiché, come già vedemmo, Coulmier osa «far rappresentare pubblicamente nel suo teatro» le commedie composte dal novello "Orazio"). Peraltro, la suggestiva ipotesi per cui il vecchio libertino recluso sarebbe riuscito a proporsi quale anima nera della drammaturgia dell'Ospizio già sembra sfaldarsi al paragone del suo *Journal*: al confronto con la umile realtà d'un membro del "Comitato drammatico" impegnato a sostenere invano davanti a "colleghi" più potenti un repertorio adatto alla sua amante.

Sade non poté essere - neppure segretamente - il "Direttore" di quella singolare troupe. Ne fu, certo, l'istruttore tecnico, e, talora, anche il regista e il primattore. Quanto di "sadiano" abbia dunque potuto immettere negli esperimenti di Coulmier rimane difficilmente accertabile, e va comunque verificato a livello di contenuti e tecnica del fatto teatrale, e non a livello di gestione politica. Allora, sul primo versante, potremmo iscrivere all'attivo dell'ipotetica partita condotta dal marchese solo ciò che l'insieme della *Notice* e del *Journal* attesta. Innanzi tutto (e non sarebbe poco) una serie di lavori creati appositamente per il teatro di Charenton: quella commedia senza titolo che Golins dice composta in lode del "Direttore", i "versi cantati" per una delle sue "feste", altri versi celebrativi interpolati in un dramma

ignoto («Ciò che giunse a destare la più viva indignazione, e che durante la rappresentazione del... sono stati inseriti nell'opera alcuni versi in lode della famiglia imperiale e più particolarmente del Re di Roma, e che tutta la sala sapeva che questi versi erano opera dell'autore di *Justine*»²⁵). L'effettivo contributo personale dell'"autore di *Justine*" al repertorio del manicomio non fu, in ogni caso, quantitativamente e qualitativamente molto più significativo di quello ricordato da Colins: basti pensare alle ragioni di opportunità e di autocensura che condizionavano la condotta del "comitato drammatico" e che costringono Sade (nell'unica occasione in cui riferisce sul proprio diario d'una probabile discussione pubblica attorno a un suo testo) ad esprimersi addirittura in linguaggio cifrato²⁶. Ma soprattutto importa rilevare il tono di questo contributo che sembra raccogliere tutto all'insegna d'una contingente intenzione celebrativa variamente atteggiata, eppure comunque poco propizia all'espressione dello «spirito criminoso» che il mostro nasconderebbe «nel suo cuore».

Colins (che non avrebbe scelto il silenzio se avesse potuto citare interventi ben più "sadiani" di quelli affidati a panegirici innocui o addirittura filobonapartisti) è costretto a ricercare tracce di questo spirito solo nell'occasionale esibizione del marchese in veste di attore. Egli ci suggerisce l'ipotesi che quanto rimase assente dalle intenzioni del drammaturgo abbia saputo esprimersi compiutamente e con più pericolosa efficacia nelle realizzazioni del regista e dell'interprete. In questa prospettiva, si colora d'una vivissima suggestione il quadro appena balenante di Sade che recita la parte del "malvagio" con tale trasporto da comunicare al pubblico un fremito d'orrore che sembra strapparli alla dimensione dello spettacolo, paralizzandone l'applauso. Né sarebbe meno significativo il profilarsi d'una linea registica tutta giocata sull'esibizione "energica" di passioni "eccessive", se le notazioni di Colins su questo punto non fossero tanto lacunose quanto sospette di una genericità partigiana affatto aliena dal gusto esatto dell'intenditore di sfumature sceniche. In verità, anche per quanto concerne la decisiva ma effimera attualità degli spettacoli curati dal marchese, le estrapolazioni più fasciose devono smorzare i propri colori e piegare le proprie forme per incanalarsi nell'alveo delle reali possibilità che i frammenti residui della storia di Charenton lasciano intravedere. Allora, come le finzioni "direttive" di Sade sembrano ridursi a una consulenza subordinata entro l'ambito del "comitato drammatico"; come lo scandalo del suo repertorio rimane la provocazione d'un nome "infame" apposto a opere quasi edificanti; così il tocco "diabolico" delle sue regie e delle sue recitazioni potrà anche rivelarsi pallido riflesso di gusti personali e patetica commemorazione di attività giovanile²⁷. L'"autore di *Justine*", se anche segnò gli spettacoli dell'Ospizio, sottolineandone "passioni" e "figurazioni malvage", non fu il machiavellico gestore d'una operazione culturale eversiva, ma il consulente tecnico delle sperimentazioni tentate da Coulmier.

Nulla poteva far sospettare in lui l'autore di "Justine"

Il "Direttore", legato al suo illustre ospite da quella che possiamo senz'altro definire una viva simpatia ideologica, seppè vedere in Sade non il "mostro infame", bensì l'intellettuale, e volle servirsene per le esigenze concrete del suo metodo. Sade, a sua volta, individuò nella disponibilità di Coulmier l'occasione per tornare ad agire nella sua dimensione più vera, emergendo dal silenzio e dalla non-storia in cui i suoi carcerieri intendevano confinarlo per sempre. Si aprì così una convivenza positiva. Ma non idilliaca come vorrebbe farla apparire Colins: che la "benevolenza" del primo rimase quanto più possibile attenta a confinare la libertà del "mostro" in una semiclandestinità non solo apparente, mentre la collaborazione del secondo volle sempre conservarsi disincantata e irta di sospetti. Coulmier non piegò la sperimentazione teatrale di Charenton alle ipotetiche istanze d'una "filosofia criminosa", né Sade intese finalizzare la sua ultima attività artistica a un progetto psichiatrico sia pure radicalmente eterodosso. L'estrema preoccupazione del vecchio libertino rimase pur sempre quella, testimoniata dal suo diario, di reinserirsi nella vita culturale parigina col tradizionale sembiante dell'autore drammatico: «Il 25 mi

venne restituita la commedia in tre atti, dicendo che da Picard non l'avevano voluta, io dissi di proporla alla compagnia Francois»²⁸.

L'incontro tra il "Mecenate" di Charenton e il suo "Orazio" fu dunque occasionale (anche se intenso) colloquio tra due intenzioni diversamente finalizzate e non necessariamente interessate a completarsi vicendevolmente. Nel teatro del manicomio non si celebra la pericolosa unione (da un punto di vista politico) tra una scienza anticonformista e l'oltranza del pensiero sadiano, né può formarvisi a pieno l'immagine utopica d'una microanarchia antinapoleonica. Semplicemente, vi si incrociano gli strani percorsi di due viaggi differenti, ma in pari misura inconciliabili con la macchina del "buon" governo bonapartista: il cammino di una psichiatria eterodossa, e la volontà di rivincita d'un intellettuale che l'ordine borghese ha esiliato ai confini della storia. Terreno comune del curioso incontro rimane una concezione terapeutica del fatto teatrale, ma per Coulmier il palcoscenico deve farsi medicina d'un più significativo reinserimento del folle nella società "normale", per Sade esso si configura quale privatissimo antidoto alla condanna che lo ha pretestuosamente relegato tra i folli: non rimedio a una realtà patologica, bensì mezzo per neutralizzare la peste politica che il governo gli ha diagnosticato, e per restaurare la propria immagine sociale rivendicando il suo diritto a vivere nella storia.

Che la vicenda drammaturgica esperita dal marchese nel delicato spazio franco del manicomio non abbia potuto esprimersi secondo le linee d'un disegno "perverso" come quello paventato e denunciato da Colins, lo conferma ancora il raffronto con la concezione del teatro che Sade poté maturare e in parte realizzare prima e al di fuori della vicenda di Charenton. In effetti, mentre la fortuna del *Marat-Sade* di Weiss ha ormai accreditato presso il grande pubblico un falso cliché della dimensione teatrale dell'Ospizio (assai simile a quello mistificato della *Notice*), la critica ha da tempo posto tutte le commedie dell'autore di *Justine* all'indice delle opere insignificanti. «Bastava che il Marchese prendesse in mano la penna di autore drammatico, per diventare improvvisamente maldestro»²⁹, scrive Lely e altri rincarano la dose: «[Sade] accumulò fra drammi, commedie e balletti, diciassette opere in versi e in prosa che nessuno ha ancora trovato il coraggio di pubblicare, tanto sono noiose e sciatte»³⁰; né la sequenza delle condanne senza appello si arresta davanti a quell'*Oxtiern* che pure rimane il dramma sadiano più leggibile: «il testo sta lì a parlare da sé di sé, scarno di svolgimento per imperizia teatrale e debolezza poetica, timido di quel che avrebbe dovuto dire, pauroso di trarre le conseguenze di quel poco»³¹.

Sono giudizi di valore che nessuna lettura, per quanto benevola, riuscirebbe a capovolgere. Tanto più che, abbagliati dal nome del "mostro", frastornati dalle illustrazioni della sua "filosofia", ci si trova necessariamente a disagio nell'affrontare quella dimensione del suo discorso artistico dove tutta l'oltranza espressiva si limita a una cauta polemica contro i rigori delle "unità" aristoteliche («Queste ventiquattro ore sono un terribile impaccio, e, in generale, anche le regole sono una cosa molto ridicola quando si vuole solo il divertimento. È come chiedere a un acrobata di ballare sulla corda con grossi stivali, e checché se ne dica, è una piccola tirannia che non avrà mai altro risultato se non quello di diminuire il divertimento»)³²; dove si auspica, al più, un «genere intermedio» tra Talia e Melpomene; dove si afferma (e si realizza puntualmente a livello di strutture del canovaccio) l'intento di «divertire e correggere descrivendo i vizi» e «spaventare con la punizione dei delitti»³³.

Del resto, una simile ipotesi di lavoro dà vita a operazioni teatrali giocate entro i poli espressivi che delimitano l'area della tradizione: la commedia di carattere che disegna, sulle orme di Moliere, certi «lati ridicoli» dell'ancien regime e il dramma «profondamente patetico» che traduceva sulle scene le tensioni proromantiche dei romanzi sentimentali contemporanei³⁴. Il tutto, all'insegna del più vieto effetto "comico" o del brivido di gastronomica paura («Questo dramma in prosa e in cinque atti e molto [...] patetico. Alcune signore, semplicemente leggendolo, svennero»)³⁵: l'uno e l'altro subordinati alla fredda quanto ingenua ricerca d'un «successo sicuro»³⁶ tra gli impresari e il pubblico di Parigi, o *faute de mieux*, della provincia francese. Che la struttura d'una simile maschera teatrale possa accordarsi ai tratti di

Juliette è certo poco probabile, né l'esame delle reali specificazioni dei suoi esemplari superstiti riesce a informare minimamente questa impressione aprioristica.

Trascurando quelle commedie di carattere, dove il marchese diluisce in grazie da minuetto lezioso l'insegnamento più esteriore di Moliere, solo *Oxtiern ovvero le sventure del libertinaggio* rievoca la tematica più consona al «mostro votato all'esecrazione generale». Ma lo fa rovesciando gli schemi degli «infortuni della virtù» secondo un'intenzione già esplicita nel titolo. Il conte Oxtiern, emblematica cifra teatrale degli eccessi libertini, si configura come il mezzo strutturale d'un infelice autorevisionismo ideologico delle tesi sadiane; dove, se da un lato i trionfi del Male sono più rigidamente ancorati alla dimensione politica dell'oro e del potere («Oxtiern è ricco, ha del credito ... »³⁷, «i nati in alto non offrono ben spesso che lo spettacolo della corruzione e del vizio»³⁸, d'altro canto sono incredibilmente sottomessi alle leggi d'una Provvidenza cristiana riemergente vittoriosa di contro alla Natura materialista: «La Provvidenza è troppo saggia per permettere che la virtù sia schiacciata sotto i perfidi attentati del vizio e della scelleratezza»³⁹.

Davanti a un simile repertorio (scaturito da una dimensione storica dove non hanno luogo i condizionamenti del manicomio) diventa sempre meno credibile che il teatro del vecchio recluso abbia voluto spingersi al di là dei propri limiti consueti, percorrendo prospettive opposte a quelle implicitamente ammesse (contro gli stessi interessi della sua *Notice*) da Golins. Dalle «sventure del libertinaggio» al trionfo della Provvidenza alla celebrazione dell'«uomo della Provvidenza» sembra, anzi, svilupparsi un itinerario senza fratture, rigorosamente logico, che unifica tutto il teatro di Sade (al di qua e al di là dei cancelli di Charenton) all'insegna d'un perbenismo ideologico in crudo contrasto con i principi del sadismo. È una realtà sconcertante, dove dimensione narrativa e dimensione drammatica della scrittura del marchese si contrappongono e smentiscono in sequenza di tesi eversive e palinodie edificanti, senza suggerire al critico contemporaneo soluzioni più convincenti di quelle che propongono o un pietoso silenzio sul momento teatrale o un'impetosa revisione del mito alimentato dai romanzi sadiani⁴⁰.

Al di là di queste ipotesi estreme, rimangono altrettanto insoddisfacenti equilibrismi esegetici simili a quello per cui si vorrebbe «deviare il discorso» drammaturgico verso «romanzi, dialoghi, novelle» per «rivelare che» «è qui che va cercato il vero teatro di Sade»⁴¹. Ma il suggestivo invito a decodificare certe forme del linguaggio narrativo del marchese alla luce dei contributi che vi avrebbe apportato la trascrizione di talune componenti sceniche, se può servire a comprendere meglio le ragioni dell'efficacia d'uno stile particolarissimo, non cancella l'esistenza del problema posto dalle «17 opere» teatrali. Anzi: lo trasferisce sul piano del paradosso, evidenziando l'incongruenza tra una forma narrativa che si fa più funzionale veicolo di ideologia eversiva grazie ad apporti teatrali, e un teatro che, nella pienezza della sua autonomia espressiva, non sa che diluire e negare la stessa ideologia. Tanto varrebbe, allora, accettare realisticamente la contraddizione, riconducendola magari ad altre aporie fondamentali del discorso sadiano risalendo lungo le sue radici sino ad incontrarsi col più profondo dissidio tra l'oltranza filosofica dello scrittore e la vacuità delle sue posizioni politiche (tra i contenuti di *Francesi ancora uno sforzo!*, e le proteste di colui che proclama «sono antigiacobino; [...] adoro il re, ma detesto gli antichi abusi»)⁴². In una simile prospettiva, l'esaltazione della Provvidenza e la polemica riformista di *Oxtiern* potrebbero sia pure provvisoriamente convivere con l'«infame romanzo di Justine»: le une e l'altro giustificati quali varianti tattiche d'una problematica e particolarissima strategia rivoluzionaria, che affida al romanzo e al teatro le sorprendenti e antitetiche diversioni della sua battaglia.

Ma, proprio per restare entro i confini della forma artistica che sola esprime davvero questa ipotetica strategia, s'imporrebbe piuttosto una valutazione più ampia. Sarebbe cioè necessario non arrestarsi alla rigidità dell'apparente dicotomia narrativa-teatro, bensì riordinare l'opera sadiana secondo il trinomio romanzo-novellistica-teatro. Potremmo così constatare come le tre forme espressive elette dal marchese, al paragone di quella *Philosophie* che in esse vuole esprimersi, vengano ad allinearsi su un piano inclinato che dalla assolutezza della nuda illustrazione utopica scende alla compromissione con i condizionamenti

della storia: dei neri cieli della pornografia alle quinte convenzionali del conformismo scenico. Lungo questa linea, gli «infortuni della virtù», *vogliono* necessariamente trascolorare nelle «sventure del libertinaggio», scendendo i gradini d'un rituale di purificazione che va, appunto, dal romanzo alla narrativa al teatro. Nello spazio "pornografico" di *Justine* la folgore naturale incenerisce la bontà e premia il vizio; nel purgatorio delle novelle, la malvagità del conte Oxtiern riesce ancora a disonorare e uccidere l'angelica Justine-Ernestine, ma viene soggiogata e punita dalla legge storica⁴³; nel paradiso del teatro, il libertinaggio soccombe alla resurrezione della Provvidenza e alla epifania di Ernestine vittoriosa. Il nero della scrittura sadiana si stempera nelle novelle e si dissolve nell'acqua del dramma, vanificato progressivamente dall'esorcismo che sposa l'affermarsi d'una poetica moralistica al ripudio formale della pornografia:

io non dipingerò mai il delitto se non con i colori dell'inferno; voglio che lo si veda a nudo, che lo si tema, che lo si detesti, e non conosco altro modo per riuscirci che quello di mostrarlo in tutto l'orrore che lo caratterizza. Guai a coloro che lo circondano di rose! Il loro scopo non è puro come il mio, ed io non limiterò mai. Si finisca dunque una buona volta di attribuirmi il romanzo di J...; non ho mai scritto niente di simile, e non lo scriverò mai; solo degli imbecilli o dei malvagi, possono ancora sospettarmi o accusarmi di esserne l'autore nonostante l'autenticità delle mie smentite⁴⁴.

E le ragioni di questa tattica sorprendente, di questa «Serissima» palinodia realizzata gradualmente dalla struttura della novella e dal gioco scenico, compaiono esplicite nelle *Notes littéraires* del Marchese:

Si legga attentamente [*Justine*], e si vedrà che, per un imperdonabile equivoco, a causa d'un procedimento fatto apposta per confondere l'autore tra i savi e i folli, tra i buoni ed i malvagi, tutti i personaggi "filosofi" di questo libro sono marci di scelleratezza. Tuttavia, io sono filosofo; tutti coloro che mi conoscono sanno che della filosofia faccio professione e vanto [...]. E si può quindi ammettere per un solo istante, a meno di considerarmi pazzo, si può, dico, supporre che io abbia voluto imbrattare di orrori esecrandi ciò di cui maggiormente mi onoro? Come giudichereste uno che corresse spontaneamente a insozzare di fango il suo abito preferito, quello che più lusinga la sua vanità? [...]. Non può essere vero che *Justine* sia opera mia. Dirò di più: è impossibile che lo sia. [...] E ne darò ancora delle ragioni decisive: è singolare che tutta la schiera dei baciapile, tutti i Geoffroy, i Genlis, i Legouvé, i Chateaubriand, i La Harpe, i Luce de Lancival, i Villeterque, che tutti questi bravi partigiani della tonsura si siano scatenati contro *Justine*? mentre il libro serviva proprio i loro interessi. Costoro avrebbero pagato per avere un testo così adatto a denigrare la filosofia, se non avessero potuto trovarlo già fatto. E io giuro su tutto ciò che di più sacro ho al mondo che non potrei mai perdonarmi d'aver servito la causa di esseri che giudico così profondamente spregevoli⁴⁵.

Se, come dice Adorno, la grandezza di *Justine* è quella di tutti «gli scrittori 'neri' della borghesia» che «non hanno cercato, come i suoi apologeti, di palliare le conseguenze dell'Illuminismo con dottrine armonicistiche» (poiché «mentre i chiari o sereni coprivano, negandolo, il vincolo indissolubile di ragione e misfatto, società borghese e dominio gli altri esprimevano senza riguardi la verità sconcertante»)⁴⁶ il *problema strategico* di Sade entro la storia del suo tempo (davanti alla restaurazione napoleonica e al trionfo dei vari Chateaubriand) è quello di ostentare tatticamente una chiara scissione tra eroi "filosofi" e loro azioni criminose. Nella temperie politico-culturale propiziata dalla «schiera dei baciapile», l'oltranza rivoluzionaria antilluministica dell'illuminismo sadiano non poteva essere praticamente utile che alla propaganda reazionaria. Lo sviluppo storico, dal 1789 in poi, non conduceva all'antitesi tra la *Philosophie* e un qualche superamento di essa, ma allo scontro tra «partigiani della tonsura» e *Philosophie* ad una regressione culturale, cioè, per cui la borghesia trionfante, scoperti i limiti della propria ideologia rivoluzionaria (quei limiti denunciati dal Marchese), non solo abbandonava quest'ultima per le mistificazioni religiose escogitate da Chateaubriand e soci, ma cercava di esorcizzarla quale "mostro" estraneo al suo operare.

A confronto con una simile situazione, Sade (il Sade uomo e romanziere, colui che non aveva potuto non mostrare, nel vivo della sua vita e della sua opera, l'indissolubile legame tra gli «orrori esecrabili» e l'«abito filosofico» di cui il borghese «maggiormente si onora») diveniva oggettivamente l'ideale capro espiatorio della "nuova" cultura borghese: lui e la sua opera; l'uno patentato quale "mostro", l'altra relegata nell'inferno della pornografia. Per entrambi, l'unica via di scampo era nel proseguire la lotta celandosi dietro maschere insospettabili nella radicale palinodia di *Justine* e nel tentativo di farsi accettare entro la schiera degli scrittori "chiari o sereni". Il Male e la *Philosophie* andavano disgiunti, perché la *Philosophie* potesse rientrare nel gioco quale portavoce del Bene. Era una tattica antireazionaria, dove, forse, la provvisoria salvaguardia dell'Illuminismo poteva anche rivelarsi funzionale ad una sua più tarda ma più efficace demistificazione. Non è probabilmente senza ironia quel paradossale matrimonio tra *Philosophie* e Provvidenza (tra Voltaire e Chateaubriand) che Sade celebra attraverso il revisionismo teatrale di Oxtiern: la *Philosophie* deve sposare la Provvidenza, perché si riveli in tutta la sua miseria l'astuzia mistificatrice d'una borghesia bigama, in realtà indissolubilmente maritata al Male.

In ogni caso, accettando questa prospettiva, novellistica e soprattutto teatro divengono veicoli essenziali della conversione tattica per cui il mostro deve farsi "chiaro e sereno", onde salvaguardare la "mostruosità" delle intuizioni affidate ai romanzi. Lo scrittore di romanzi, addirittura, deve essere dimenticato, e solo deve vivere il novelliere moralista e il drammaturgo edificante: favole e drammi (per rifarsi impropriamente alle ultime volontà del marchese) saranno le ghiande seminate sulla fossa che cela la sua verità orrorosa; cibo dei porci che nasconde ai porci le falle aperte per un attimo nella cultura borghese, e ricrea il bosco «folto come era prima», poiché l'azione dello scrittore nero può sopravvivere efficace solo se ogni ricordo della sua impudente epifania «scompare dalla superficie della terra». Sarà allora alquanto ingenuo stupirsi dell'assenza di sadismo nel teatro di Sade: sarà inutile rimproverargli di essersi mantenuto nei limiti del conformismo. Perché egli volle mantenersi in questi limiti. Perché, poi, un più sottile sadismo si annida nella drammaturgia del marchese: ed è l'accorgimento di costringere il lettore a stupirsi per l'assenza del sadismo.

Che, peraltro, le sottigliezze tattiche d'un simile «combattere celandosi» potessero davvero salvare insieme l'uomo e la sua opera era estremamente difficile nella temperie propiziata dalla macchina napoleonica. Il Sade che gioca la sua ultima partita sull'astuta dissociazione tra Illuminismo e Orrore, il Sade che obietta ai suoi nemici l'incredibile irrazionalità del preteso connubio tra il «fango» e l'«abito preferito» commette l'errore di appellarsi a una Ragione cui la borghesia trionfante può permettersi di non credere più. E insieme compie l'imprudenza di suggerire al suo nemico il mezzo più semplice per neutralizzare, entro le contingenze dell'attualità storica, la tattica sadiana: se «solo un pazzo» potrebbe essersi comportato come il marchese, tanto vale dichiararlo pazzo per ottenere il duplice scopo di esorcizzare la "mostruosità" di *Justine* e sventare ogni sua possibile manovra. Così Sade viene posto in quarantena nella non-storia di Charenton. E la sua strategia decade al vano dibattersi del recluso per liberarsi dalla ideologica camicia di forza della fama di «mostro», nell'improbabile piccola speranza di tornare a respirare l'«aria di fuori».

Tutta la vicenda che l'ormai invecchiato e per sempre "infame" autore di *Justine* vive entro i confini del manicomio (e che ha nel teatro il suo logoro cardine culturale) è la storia d'un lungo patetico tentativo di evadere dalla dimensione del "mostro" a quella dell'intellettuale "rispettabile", senza rinunciare alla remota prospettiva della rivincita dell'oltranza sadiana. Le notazioni del *Journal* intrecciano, a questo proposito, le fila di due storie parallele indissolubilmente legate: quella del recluso che si batte per la propria riabilitazione, e quella del libertino che trama il suo ultimo trionfo. Sade autore di teatro si inserisce nel progetto di Coulmier per esibirvi la propria perizia specialistica e dimostrarvi la propria conversione all'ortodossia bonapartista. L'uomo Sade approfitta della sua maschera di "drammaturgo" per sedurre la giovanissima Madeleine Leclerc. Ma il regista di Charenton spera nella Gloria parigina, facendo offrire le sue commedie a tutti i teatri della capitale. E il seduttore sogna l'ultima provocazione:

un *ménage à trois* con Madeleine e Madame Quesnet, nella futura libertà di Parigi. In questa prospettiva, disgiunta la *Philosophie* dal Male, Sade s’impegna soprattutto per mascherare la prima nelle vesti teatrali del conformismo: egli spera, da un lato, che i tardi drammi acquistino all’intera sua opera una sicura patente di perbenismo; dall’altro, che la sua personalità possa finalmente provocare un giudizio simile a quello formulato dal dottor Ramon dopo una visita al manicomio: «Nulla poteva far sospettare in lui l’autore di *Justine* e di *Juliette*: non fece su di me altre impressioni che quella d’un vecchio gentiluomo altero e malinconico»⁴⁷.

Ma non tutti i visitatori dell’Ospizio di Coulmiers potevano essere così disinteressati come il dottor Ramon; né altrettanto familiari alla dimensione di un manicomio, al punto da poter vedere nel marchese una presenza straniera alla logica dell’ospedale: “sana” e “normale” proprio come intendeva esibirsi. Era sufficiente che vi entrasse un esponente della macchina politica, conscio della propria “estraneità” alla eterodossia di Coulmier, perché Sade venisse di nuovo smascherato come il “mostro” straniero all’ordine borghese Un Colins qualsiasi, insieme membro delle «schiere dei baciapile» e delicato ingranaggio dell’apparato bonapartista, era, anzi, nelle condizioni migliori per cogliere nella posizioni del marchese un elemento di intima debolezza su cui era possibile far leva per metterne a nudo l’astuzia tattica e giustificarne una condanna definitiva. In effetti, se l’autore di *Justine* aveva individuato negli esperimenti terapeutici teatrali di Charenton l’unica occasione superstite per trasformarsi da “mostro” in “vecchio gentiluomo”, se anche si era illuso di esibirsi come indispensabile strumento di un Illuminismo psichiatrico teso al bene della guarigione, non si era accorto che la *Philosophie* di Coulmier costituiva implicitamente, per il nuovo conformismo, un’intollerabile provocazione. Non si era accorto (o sperava che altri non si accorgesse) di quanto fosse pericoloso per l’ortodossia trionfante un’ipotesi scientifica che rimetteva in discussione proprio i termini in cui la «schiera dei baciapile» aveva ridefinito e sancito l’identità della Ragione e quella della Follia.

Invece, proprio Colins doveva scoprire che la festa e il teatro di Charenton nascondevano nell’apparenza d’un innocuo connubio tra disinvolute sperimentazioni psichiatriche e prestazioni teoriche d’un “mostro” convertito, gli stessi germi di *Justine* trasferiti dalla pagina alla vita: l’infezione d’una *Philosophie* tanto oltranzista da svelare spudoratamente «il vincolo indissolubile di ragione e misfatto, società borghese e dominio». L’ideale vertice narrativo della *Notice* e l’esposizione d’un exemplum dove la terapia di Coulmier e il teatro di Sade si sono scoperti quali estreme filiazioni *viventi* delle teorie celebrate nell’“infame romanzo”:

Due anni fa, in un’occasione alla quale si volle dare una certa solennità, venne invitato a danzare il minuetto della Regina, davanti al pubblico di Charenton, Trénis. A quel tempo, in verità, quel malato tanto conosciuto a Parigi era già giudicato incurabile; ma almeno era un pazzo tranquillo; aveva addirittura degli spazi di lucidità ogni sera, e solo al mattino il suo delirio lo sopraffaceva. Per ottenere la sua partecipazione, si blandirono proprio quelle folli idee d’ambizione che lo tormentavano: venne salutato col titolo di Principe, gli fu dato un abito regale e al fianco gli fu posta la spada. Trenis, incantato, fece tutto ciò di cui era richiesto, e danzò con una grazia e una scioltezza che gli valsero applausi eccezionali; ma la sua felicità fu di breve durata. Il pubblico che lo circondava gli era parso una corte adunata per lui solo; quegli entusiasmi che la sua presenza aveva suscitato non erano che la testimonianza del rispetto e dell’amore che i suoi sudditi gli portavano; e quando fu necessario spogliarlo di questa regalità immaginaria, quando giunse per lui l’ora di abbandonare le insegne di questa dignità e rientrare nella sua dimensione di malato, fu preda della follia più violenta. Dovettero usare la forza per strappargli spada e abiti, ma la sua furia ingigantì. Gli infermieri che lo maltrattavano per placarlo non furono ai suoi occhi, e per lungo tempo, che sudditi ribelli al proprio Principe, e questa sola idea lo faceva sragionare sempre più. Da allora, la sua malattia si è enormemente aggravata, la sua follia divenne incurabile⁴⁸.

Colins, che denuncia quale effettiva congiura l’occasionale collaborazione tra i due «mostri», proietta abilmente il fantasma di Trenis sui fondali dell’Ospizio, per svelare l’ultimo possibile approdo

dell'«astuto» tatticismo del marchese unito allo sperimentalismo azzardato del «Direttore». L'uso terapeutico della festa e della drammaturgia non può conseguentemente mirare che ad una «guarigione» simile a quella sperimentata dal danzatore. Trenis è «folle», nell'impero capitalista, perché non accetta pacificamente il suo ruolo di suddito inserito nella logica della macchina. L'esperienza teatrale può ancora allettarlo solo a patto che gli sia fittiziamente riconosciuto come valido il suo rifiuto. Ma da questa esperienza egli non può uscire senza far pagare, a quanti lo allettarono e al pubblico, il prezzo d'un tragico confronto tra l'impeccabile logica della Follia e l'incoerenza della Ragione costituita a potere. Nel teatro terapeutico il contrasto con l'ordine si fa spettacolo all'ordine sul filo d'un azzardo rischioso, dove la vera ragione può maturare a Follia per costringere la falsa Ragione vigente a svelarsi come pura forza repressiva. Per mostrare il vincolo indissolubile di «ragione e misfatto, società borghese e dominio». Esattamente come «l'infame romanzo di *Justine*».

Colins ritiene di aver così dimostrato che il teatro di Coulmier è fautore di sanità solo a patto di considerare follia la Ragione della restaurazione borghese. Ma lo «straniero», denunciata l'infezione, suggerisce ancora l'antidoto atto a paralizzare la pur ipotetica virulenza dell'«anarchico» progetto terapeutico manovrato dal fittizio “perbenismo” sadiano: infrangere le rispettabili apparenze della scientificità e del conformismo filobonapartista, denunciare in Coulmier il "mostro" ciarlatano, e in Sade l'antico "mostro" della *Philosophie* pervertita. E il "mostro", che non potrà più neppur intonare un panegirico per il Re di Roma senza destare l'orroroso sospetto di compiere «imbrattamenti esecrandi», vedrà la sua tattica contingente contrastata e sconfitta, la fossa metaforica scavata dal suo «combattere nascondendosi» tramutarsi per sempre nella fossa di Charenton. Per cui non potrà che affidare a una vera tomba le speranze che «possa cancellarsi dalla mente degli uomini il ricordo» della sua esistenza. La strategia vincente del sadismo sarà quella inconsapevole d'una morte che sola, riformando «il bosco di querce folto come era», svierà i «porci» e «conserverà un tesoro nascosto per quei pochi che hanno voluto amarmi»⁴⁹.

Per quei pochi che, come Trenis, saranno disposti a cadere «preda della follia più violenta» pur di non farsi spogliare di quella «Regalità immaginaria» che a loro si è manifestata, un giorno, nell'entusiasmo collettivo per una danza.

¹ M. De Sade, *Journal inédit, des cahiers retrouvés* (1807, 1808, 1814), Gallimard, Paris 1970, pp. 60-61. ("M. de C." e, ovviamente, Monsieur de Coulmier, direttore di Charenton)

² H. De Colins, Notice sur Charenton, in M. De Sade, *op. cit.*, p. 130.

³ Ivi, p. 136.

⁴ In effetti, mentre l'episodio ricordato da Sade risale al 9 marzo 1908, la visita di Colins a Charenton precede di pochi mesi la data apposta in calce alla sua *Notice* ("6 giugno 1812"), come si ricava dai cenni autobiografici che l'autore riferisce nell'*Avertissement*.

⁵ Ivi, pp. 130-131.

⁶ A. Sorel, *L'Europe et la Revolution française*, Paris 1908, vol. VII, p. 463.

⁷ H. De Colins, *op. cit.*, p. 130.

⁸ Ivi, p. 131.

⁹ Ivi, pp. 132-133.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ P. Pinel, *Traité medico-philosophique sur l'aliénation mentale* (1809), citato in H. De Colins, *op. cit.*, p. 165.

¹² Ivi, pp. 170, 173.

¹³ A. Thiers, *Storia della Rivoluzione francese*, trad. it. di S. Fusero, Dall'Oglio, Milano 1965, vol. VII, pp. 45-46.

¹⁴ H. De Colins, *op. cit.*, pp. 140-141.

¹⁵ *Ivi*, pp.134-135.

¹⁶ *Ivi*, p.134.

¹⁷ *Ivi*, pp.141-142.

¹⁸ M. De Sade, *op. cit.*, p. 56.

¹⁹ H. De Colin, *op. cit.*, p.143.

²⁰ *Ivi*, pp.143-144.

²¹ *Ivi*, p.146.

²² *Ivi*, p.148.

²³ Coulmier venne privato del suo incarico a Charenton il 31 maggio del 1814, sei mesi prima della morte de Sade.

²⁴ H. De Colins, *op. cit.*, p. 142.

²⁵ *Ivi*, p. 135.

²⁶ «Le 15 lect' esiepma» (= « Le 15, lecture de ma piece»); M. De Sade, *op. cit.*, p.61.

²⁷ Ricorderemo, oltre al precoce interessamento di Sade per il mondo dello spettacolo, la sua attività di attore al castello di Eivry, nel 1764.

²⁸ M. De Sade, *op. cit.*, p. 60.

²⁹ Citato da L. Baccolo, *L'erotismo e teatro*, prefazione a Sade, Teatro, Sugar, Milano 1969, p. 8.

³⁰ G. P. Brega, *L'anticipazione del teatro di Sade*, "Sipario", 23, XX, 1965, p. 2.

³¹ L. Baccolo, *op. cit.*, p. 19.

³² M De Sade, *Prefazione al Capriceux*, in *Teatro*, cit., p. 213.

³³ *Ibidem*.

³⁴ La terminologia tra virgolette è usata da Sade per definire *Oxtiern* (cfr. *Lettera ad alcuni direttori di teatro*, in *Teatro*, cit., p. 222).

³⁵ *Ivi*, p. 221 (Sade si riferisce a *Henriette et Sainville*).

³⁶ la terminologia più ricorrente nella *Lettera ad alcuni direttori di teatro* citata.

³⁷ Sade, *Oxtiern*, in *Teatro*, cit. p. 52. 38 *Ivi*, p. 29.

³⁸ *Ivi*, p.29.

³⁹ *Ivi*, p.57.

⁴⁰ Di quest'ultimo atteggiamento e significativo esempio la *Préface* di G. Daumas all'edizione del *Journal* che andiamo citando, dove il riferimento all'ultima esperienza sadiana vale a scoprire che «nessuno può essere eroe agli occhi del proprio cameriere».

⁴¹ È una proposta presentata sia nella prefazione di Baccolo sia nell'articolo di Brega.

⁴² Dalla lettera di Sade a Gaufridy, in data 28 dicembre 1791 (cfr. G. Lely, *Sade*, Gallimard, Paris 1967, p. 156).

⁴³ Ricordiamo che il tema di *Oxtiern* viene trattato da Sade anche in forma di novella, con il titolo di *Ernestine*. In quest'opera, che fa parte dei *Crimes*, il conte riesce a provocare la morte della propria vittima e del padre di questa, viene condannata ai lavori forzati e si converte al bene durante la detenzione.

⁴⁴ Sade, *I crimini dell'amore*, trad. it. di A. Spatola, Sampietro, Bologna 1968, p. 47.

⁴⁵ Cfr. G. Lely, *Op. Cit.*, pp. 315-316.

⁴⁶ M. Horkheimer - T. W. Adorno, *Juliette o Illuminismo e morale*, in *Dialettica dell'illuminismo*, trad. it. di L. Vinci, Einaudi, Torino 1966, p. 128.

⁴⁷ Cfr. G. Lely, *op. cit.*, p. 342.

⁴⁸ H. De Colins, *op. cit.*, pp. 144-145.

⁴⁹ Per le citazioni dal Testamento di Sade, cfr. G. Lely, *op. cit.*, pp. 351-352.