

Domitilla Campanile

*Dioniso a Charenton: de Sade e Quills (Philip Kaufman, 2000)**

Abstract

This article aims at examining *Quills* (Philip Kaufman, 2000), a movie set at the Charenton insane asylum where the marquis de Sade was confined in the last years of his life (1803-1814). In this film the key issues at stake go beyond the biography of the infamous Marquis. Writer, director and actors wanted to represent and discuss daring and eternal problems such as censorship, art, freedom of expression, and their risks. Furthermore, the author devotes attention to the use of a fundamental book on Greek tragedy that is aptly employed to strengthen the plot, to deepen and to improve the contrast between the leading characters.

Oggetto di questo articolo è uno studio su *Quills* (2000), il film scritto da Doug Wright e diretto da Philip Kaufman dove sono rappresentati gli ultimi mesi della vita del marchese de Sade recluso nel manicomio di Charenton. Lo sceneggiatore, il regista e gli attori non hanno inteso mettere in scena una biografia del Marchese, quanto discutere problemi eterni ed incandescenti come quelli della censura, della libertà dell'espressione artistica e dei suoi rischi. Viene poi analizzato l'utilizzo di un celebre testo sulla tragedia greca per dare spessore alla storia e accentuare il contrasto tra i personaggi principali.

Quills (*Quills. La penna dello scandalo*, Philip Kaufman 2000), il film dedicato agli ultimi mesi di reclusione del marchese de Sade nel manicomio di Charenton¹, ha ricevuto una notevole attenzione anche da parte dell'ambito accademico². Gli studi hanno contribuito a chiarire la stratificazione dei temi e a riconoscere diversi livelli di lettura, ma – come è naturale – è possibile che resti ancora qualcosa da aggiungere sulla

* È un piacere ringraziare per le proficue discussioni e i suggerimenti il dott. Filippo Battistoni, il prof. Giorgio Camassa, il prof. Carlo M. Lucarini, il dott. Giovanni Mazzini, il prof. Enrico Medda, il dott. Andrea Nuti e la dott.ssa Chiara O. Tommasi. I referees di questo articolo mi hanno comunicato rilievi e osservazioni importanti. Sono grata al dott. Paolo Busoni e alle dott.sse Chiara Garzetti e Paola Mazzieri che mi hanno procurato testi essenziali per questa ricerca.

¹ *Quills* 2000

Stati Uniti/Germania 124'; regia Ph. Kaufman; sceneggiatura D. Wright dal dramma *Quills* di D. Wright; produzione: J. Chasman, P. Kaufman, N. Wechsler; fotografia: R. Stoffers; montaggio: P. Boyle; musiche: S. Warbeck; scenografia: M. Childs; Costumi: J. West; cast: G. Rush (de Sade); K. Winslet (Madeleine); J. Phoenix (Coulmier); M. Caine (Dr. Royer-Collard).

Il film di produzione francese *Sade* (Benoît Jacquot, 2000), ambientato al tempo (dicembre 1793 - ottobre 1794) in cui sotto il Terrore de Sade fu incarcerato e condannato a morte per moderatismo, è stato distribuito all'incirca nello stesso periodo di *Quills*. Per un raffronto tra i due film vd., per esempio, SEESLEN (2000); ALBERT (2003); ZIMMER (2010, 78s.); INSDORF (2012, 53s.).

² Si veda, almeno COURSON (2001); STEIN (2001); POLANZ (2009); BRIDGE (2011, 313-17); WYNN (2012); INSDORF (2012, 44-54). Da considerare l'esautiva ricerca di ZIMMER (2010, 77-84) e soprattutto il recente e importante volume di BRODESCO (2014). L'indagine di HALLAM (2012) è dedicata all'analisi dell'enorme influenza del pensiero sadiano sulla produzione cinematografica più che allo studio di film che hanno ripreso storie scritte da de Sade o romanizzato la sua biografia; vd. anche HALLAM (2004).

sua struttura e sui personaggi. Nel caso di questo film, inoltre, ritengo che un'indagine diretta anche a evidenziare l'influenza che testi e materiali classici hanno esercitato sulla costruzione della storia possa fornire risultati interessanti. Oltre a ciò è mia intenzione, in particolare, suggerire che alcuni elementi già presenti nel dramma originario sono stati sviluppati per conferire maggiore profondità e vitalità alla trama del film e che è possibile riconoscere quanto la costruzione dei caratteri dei protagonisti sia arricchita dalle idee presenti in un testo celebre e fondamentale per la riflessione estetica sul mondo antico.

Questo dunque è l'argomento di *Quills*.

All'epoca di Napoleone il marchese de Sade (Geoffrey Rush) è ricoverato a Charenton. Il manicomio è diretto dall'abate Coulmier (Joaquin Phoenix), un giovane prete che crede nelle possibilità terapeutiche e riabilitative delle arti e della letteratura e che permette a de Sade di mettere in scena commedie nel teatro del manicomio e di scrivere romanzi, a patto che non vengano diffusi all'esterno, considerato il loro contenuto di oscenità e violenza. Nonostante i divieti de Sade riesce a contrabbandare fuori e far pubblicare i romanzi grazie all'amicizia complice di Madeleine Leclerc (Kate Winslet), una lavandaia del manicomio. Napoleone, oltraggiato dal contenuto di *Justine*, il romanzo appena pubblicato, invia a Charenton il dottor Royer-Collard (Michael Caine) perché ponga fine alle attività del Marchese. Comincia allora uno scontro tra de Sade da un lato che, ispirato dalle vicende coniugali dell'ipocrita dottore, mette in scena una farsa nella quale ridicolizza il matrimonio di Royer-Collard, e il dottore e l'abate dall'altro che cercano di tacitare lo scostumato autore. La repressione serve solo a stimolarne l'energia creativa e l'ispirazione sulfurea; a nulla vale la sottrazione di penne, carta e inchiostro, poiché de Sade riesce sempre a trovare strumenti per raccontare le sue storie usando il vino, le lenzuola, i propri abiti e persino il proprio sangue. Privato e spogliato di tutto, con l'aiuto di Madeleine e dei pazienti del manicomio riesce a trasmettere la sua ultima storia attraverso una catena umana di ricoverati, una sorta di telefono senza fili. Quest'ultimo stratagemma, però, provoca la rovina. Eccitato dal racconto, un piromane appicca il fuoco al manicomio e un violento uccide Madeleine. Coulmier, segretamente innamorato della ragazza, alla notizia della sua morte perde la ragione e punisce de Sade facendogli estirpare la lingua. L'indomabile Marchese muore rifiutando i conforti religiosi che l'abate cerca di somministrargli. Un anno dopo troviamo il dott. Royer-Collard direttore unico di Charenton; il lavoro manuale è ora la terapia prescritta ai malati. Il manicomio è divenuto, infatti, un'operosa tipografia e i torchi stampano innumerevoli copie proprio delle richiestissime opere del Marchese. Coulmier, folle, occupa la stanza di de Sade e implora penne e inchiostro per scrivere, strumenti che la madre di Madeleine gli fornirà di nascosto. La voce fuori campo di de Sade si congeda da noi sfidandoci a leggere queste storie.

Il film è tratto dalla produzione teatrale dallo stesso titolo, *Quills*, scritta da Doug Wright, autore poi anche della sceneggiatura del film e stretto collaboratore del regista durante le riprese. *Quills*, in scena al New York Theatre Workshop dal 3 novembre 1995, è stato premiato con l'Obie Award; il successo di cui ha goduto ha determinato poi, come spesso accade, la decisione di produrne un adattamento cinematografico³.

La genesi dell'opera teatrale è stata spiegata in modo esauriente da Wright⁴: la prima ispirazione risale alla lettura della biografia di de Sade scritta da Maurice Lever; la notizia delle perquisizioni cui era assoggettato de Sade a Charenton e l'episodio della confisca di ogni strumento scrittorio avevano suscitato in Wright una forte impressione e lo avevano sollecitato a comporre un testo ove l'antagonismo tra carcerieri censori e artista ribelle giocasse un ruolo significativo⁵. Nel dramma, la violenza oppressiva del controllo stimola la creatività del recluso; con un esito paradossale ma plausibile, la censura finisce con il diventare una musa dell'artista sviluppandone l'inventiva. I divieti costringono de Sade a essere sempre più ingegnoso e reattivo e rendono ancor più incandescente la sua prosa e più urgente la necessità vitale di esprimersi: come Wright fa ribattere al Marchese: «in conditions of adversity, the artist thrives»⁶.

Questo sviluppo rappresenta già un tema assai attraente in un'opera teatrale, ma Wright non ha esitato a mettere in scena anche verità meno gradevoli e a mostrare oltre alla forza inquietante della creazione anche i suoi pericoli; come egli stesso rileva «if art has the power to educate and even to ennoble us, can't it also corrupt? We can tolerate diverse modes of speech only if we accept both the *dividenda* and the liabilities. Like it or not, art can have unexpected consequences»⁷.

La dialettica tra la necessità di espressione e i rischi della sua influenza è una questione perenne che alimenta la riflessione almeno a partire da Platone ma è evidente quanto questo dibattito possa apparire vitale e urgente se incorporato in un'opera che scelga de Sade come protagonista e veicolo dell'istanza antiautoritaria: un caso estremo come il suo illustra nel modo migliore il dilemma e lo riduce al suo livello essenziale. Che nel dramma e nel film gli autori non intendano rispondervi in modo univoco ma preferiscano lasciare – almeno in parte – aperta la questione è il segno più forte della

³ Scheda della produzione: http://www.lortel.org/LLA_archive/index.cfm?search_by=show&id=764#. Obie Award per autore (Doug Wright) e attore protagonista (Rocco Sisto): <http://www.villagevoice.com/obies/index/1996/>. Il testo del play da me utilizzato è WRIGHT (1996).

⁴ Vd. WRIGHT (2005, xviii). Su Doug Wright (Dallas, 20.12.1962), vincitore di un *Pulitzer Prize for Drama* e di un *Tony Award* nel 2004 per *I Am My Own Wife* vd., almeno, SCHNEIDER (2007); WRIGHT (2006); TICHLER – KAPLAN (2012, 158-80 e 165s.).

⁵ Perquisizioni: LEVER (1991, 602s.), 5 giugno 1807. Isolamento e sottrazione di matite, inchiostro, penne e carta: LEVER (1991, 634s.), 18 ottobre 1810. Dell'opera esiste la traduzione inglese, LEVER (1993).

⁶ WRIGHT (1996, 37).

⁷ WRIGHT (2005, xxs.). Vd. anche ZACHAREK (2000); DEQUINA (2000); HUNTER (2000). Si vedano anche le analoghe riflessioni di Philip Kaufman in HENRY (2001, 25). Utile GARAND (2007). Sulla polemica settecentesca sugli effetti negativi dei romanzi vd. GOULEMOT (1983).

drammaticità di un problema che interpella ogni nostro rapporto con la letteratura e l'arte.

La presenza della censura e il suo effetto sulla possibilità di una libera espressione artistica rimane uno dei temi principali del film ed è anche un fatto assai vicino all'esperienza del regista Philip Kaufman⁸, per il cui film *Henry & June* (1990) era stata escogitata la specifica categoria di divieto NC-17 (= «No Children Under 17 Admitted»)⁹. Quando aveva diretto *The Unbearable Lightness of Being* (*L'insostenibile leggerezza dell'essere*, 1988) Kaufman, inoltre, si era già misurato con una vicenda in cui erotismo, repressione, controllo delle idee e le conseguenze dell'espressione dominavano lo sviluppo della trama. Nello stesso *Henry & June*, del resto, troviamo motivi quali il rapporto tra ribellione e creatività e il potere superiore dell'arte.

Con queste premesse diventa comprensibile il modo in cui de Sade viene posto al centro dell'azione ed è possibile suggerire che il regista e lo sceneggiatore sentano più di un punto di contatto tra la loro esperienza artistica e la figura del recluso che non si rassegna al bavaglio.

Se l'idea di comporre un testo incentrato sull'ultimo periodo della vita di Sade a Charenton è nata grazie alla lettura della biografia di Lever, nel film molti altri elementi hanno contribuito ad arricchire e conferire forza e spessore alla trama. È evidente, in primo luogo, il rapporto tra *Quills* e il dramma scritto e messo in scena nel 1964 da Peter Weiss, *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade. Drama in zwei Akten*, noto con il titolo abbreviato *Marat/Sade*¹⁰. Il testo, subito tradotto in inglese, è stato portato sulle scene da Peter Brook¹¹ che nel 1967 ne ha diretto anche l'adattamento¹².

All'inizio di *Quills* l'inquadratura di una mano destra che, pur incatenata, scrive intende evocare e omaggiare un'immagine analoga di *Marat/Sade* (37' 44")¹³, ma la

⁸ Su Philip Kaufman (Chicago, 23.10.1936) vd. MINUTOLI (2005) e soprattutto INSDORF (2012). Utili LEMONS (2000), VENTURA (2000) e MORRIS (2001).

⁹ Sugli aspetti negativi e positivi, anche dal punto di vista commerciale, di una tale classificazione per il film *Henry & June* vd. l'intervista a Philip Kaufman di FALCON (2001); utili anche LEMONS (2000); HENRY (2001).

¹⁰ Il rapporto tra *Quills* e *Marat/Sade* è rilevato, per esempio da SEBBAH (2012, 118s.). Da vedere BEGGS (2013).

¹¹ Discussione delle tre produzioni principali: 1) Schiller-Theater, Berlino Ovest (aprile 1964, diretta da Konrad Swinarski), 2) Londra e New York (dirette da Peter Brook, rispettivamente nell'agosto 1964 all'Aldwych Theatre e nel dicembre 1965 al Martin Beck Theatre) e 3) Volkstheater, Rostock, Germania Est (marzo 1965, diretta da Anselm Perten) in SUVIN (1988). Ippolito Pizzetti ha tradotto per Einaudi *Marat/Sade: P. Weiss, La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat, rappresentati dai filodrammatici di Charenton, sotto la guida del Marchese di Sade. Drama in due atti*, Torino 1967.

¹² Vd. JOBEZ (2009) con ulteriore bibliografia e BEGGS (2013). Sul film di Peter Brook vd. ZIMMER (2010, 72-76) e soprattutto l'eccellente capitolo di BRODESCO (2014, 182-202).

¹³ Si può notare che già nel video (1990) che accompagnava la composizione musicale *Sadness – Part I*

dinamica che alimenta il contrasto tra i protagonisti del dramma di Peter Weiss, de Sade e Marat, è assai diversa dallo scontro vissuto dai protagonisti di *Quills*. In *Marat/Sade* siamo esposti al confronto tra «the classical, radical political position identified with Marat and the nihilistic view of political action represented by Sade», e assistiamo al contraddittorio tra «Marat the socialist and Sade the individualist»¹⁴. Bisogna inoltre ricordare che in *Marat/Sade*, ambientato nel manicomio di Charenton, i due protagonisti hanno una realtà drammaturgica molto diversa: de Sade è il regista e l'autore del pezzo di teatro-nel-teatro, colui che mette in scena la morte di Marat, mentre la parte di Marat è interpretata da un paziente del manicomio che spesso ha bisogno di stimoli e rimproveri da de Sade, regista, suggeritore e demiurgo¹⁵.

Lo scopo di questo lavoro esime da un'analisi approfondita di *Marat/Sade*, così come non è necessario insistere qui sul rapporto tra *Quills* e il celebre *One flew over the Cuckoo's Nest* (*Qualcuno volò sul nido del cuculo*, Milos Forman 1975), perché molti critici hanno già rilevato le analogie tra questi due film¹⁶. Conviene, invece, notare che alla fine di *Quills* (a 1h 50") la traccia sulla fronte del piromane Dauphin sembra alludere alla cicatrice della lobotomia subita appunto da Randle Patrick "Mac" McMurphy, il ribelle protagonista di *One flew over the Cuckoo's Nest*¹⁷.

Come si vedrà presto, però, nel film un contributo assai rilevante e ben più forte di quanto sia stato notato deriva dalla biografia e soprattutto dalle opere di de Sade; prima di mostrare un tale contributo è preventivamente essenziale sottolineare però, ancora una volta, che l'arte non ha debiti con la realtà e che registi, attori e sceneggiatori non sono tenuti a osservare le regole e la deontologia degli studiosi¹⁸. È il caso, quindi, di ricordare l'autonomia dei protagonisti di un'opera cinematografica nei confronti dei

(il titolo è una chiara contaminazione del nome *Sade* con il sostantivo inglese *sadness*) del gruppo *Enigma* la telecamera indugiava sulla mano del prigioniero Sade mentre scriveva con una penna d'oca: <https://www.youtube.com/watch?v=4F9DxYhqmKw>.

¹⁴ Molto utili sia la discussione (28.01.1966) *Marat/Sade Forum* (1966) tra Peter Brook, Leslie Fiedler, Geraldine Lust, Norman Podhoretz, Ian Richardson, Gordon Rogoff, «The Tulane Drama Review» X/4 (1966) 214-37 (da p. 217 la prima citazione) sia la riflessione di LÖB (1981) (da p. 392 la seconda citazione).

¹⁵ LÖB (1981, 392): «While Sade appears throughout the action as himself, Marat is merely a figment of Sade's imagination, devised for the play-within-the-play, twice removed from the spectator».

¹⁶ Vd., almeno, WILMINGTON (2000); ROSENBAUM (2000); CHILDRESS (2000); TOUGAS (2001).

¹⁷ Lo spirito libertino e libertario di de Sade può richiamare quello anarcoide di MacMurphy, così come il mutuo riconoscimento tra MacMurphy e la caporeparto Mildred Ratched di essere l'uno la nemesis dell'altro si ritrova nel primo incontro tra de Sade e il dott. Royer-Collard. L'abate presenta il dottore a de Sade che sta dirigendo altri internati nelle prove di una sua commedia (a 26' 30"): *Abate*: «This is Dr. Royer-Collard. He's joining us here in an...» *Dott. Royer-Collard* (interrompendo l'Abate): «An advisory capacity». *De Sade*: «Welcome to our humble madhouse. I trust you'll find yourself at home». Il tono di sfida e la gestualità del Marchese accentuano il doppio senso della sua risposta, tono immediatamente percepito dal dottore.

¹⁸ Discuto di ciò in CAMPANILE (2007), ove ulteriore bibliografia; vd. anche le importanti osservazioni di CHIESI (2001) e di WYNN (2012).

personaggi reali che essi rappresentano e ciò ha tanto più valore quando si tratti, come nel caso specifico di de Sade, di un individuo che già durante la propria esistenza terrena ha goduto di una sostanziosa leggenda nera. Occorre, dunque, esercitare quella cautela che si adotta per ogni riuscita opera letteraria e che vieta di identificare i personaggi eternati da un autore con gli individui reali dallo stesso nome.

Se nel film *Quills* è fatto abbondante uso della produzione di de Sade, ciò è significativo e va compreso e spiegato ma questo non autorizza a pretendere la presenza di altri elementi realistici o a biasimare l'assenza. È ingenuo, quindi, muovere obiezioni sulla fisicità dei personaggi e contestare che «just as Rush in no way resembles De Sade, the handsome Joaquin Phoenix could never be mistaken for Coulmier, who, in fact, stood only four feet tall and was severely misshapen»¹⁹. Critiche che sanzionino tratti fisici come l'altezza, l'età, il taglio di capelli, la postura sottovalutano la sostanza della presentazione attoriale e, soprattutto, non si curano di comprendere le soluzioni adottate da registi, attori e costumisti per definire un carattere e costruire un personaggio²⁰.

Dopo questa indispensabile premessa è possibile riconoscere i debiti nei confronti delle opere di de Sade e osservare che *Quills* è un film molto più attento all'opera sadiana di quanto possa apparire²¹. Si può iniziare dall'onomastica dei personaggi del

¹⁹ Così SCHAEFFER (2001). Analoghi rilievi in LADENSON (2007, 232-34).

²⁰ SRAGOW (2000) è molto utile per comprendere l'importanza delle scelte dei costumi e degli accessori nel dare vita a un personaggio e nell'esprimerne il carattere e la fisicità. Vale la pena citare da qui queste significative affermazioni di Geoffrey Rush, l'interprete di de Sade: «Another great thing was the wig. I didn't want to have a wig that made me look like Captain Cook, because, burdened with that, I wouldn't be able to put across the vitality and immediacy of the material. But they found, through some etchings, a fantastic, louche, rather stylish and attractive headpiece and I realized that, with my physicality, he could look like some randy old mountain goat, with horns. Looking at the shape of that thing gave me another really useful image. It's as if de Sade is precariously standing on some craggy cliff top where you could topple at any moment. But he manages to perch - elegantly. That's useful in terms of figuring out, how do you sit on a chaise longue? How do you breathe life into the incidental moments, for a guy who for most of the film is in one room?». Jacqueline West, cui va il merito dei costumi di *Quills*, aveva già collaborato con Philip Kaufman nei film *Henry & June* e *Rising Sun (Sol levante, 1993)*. Ulteriori osservazioni di Geoffrey Rush sull'impegno nella costruzione attoriale del personaggio di de Sade nell'intervista di Robin Hughes: *Creative Minds*, SBS TV Australia (26 July 26, 2012), DVD SBS, Disk 1, Episode 2 (da 16' 40").

²¹ Per un primissimo orientamento sulla vita e le opere di Donatien Alphonse François de Sade (Parigi 2.6.1740 - Charenton 2.12.1814) i rimandi obbligati sono almeno a KLOSSOWSKI (1947); *Le marquis de Sade. Actes du Colloque, Aix-en-Provence, 19-20 février 1966*, Paris 1968; BARTHES (1971); HENAFF (1978); LE BRUN (1986); LEVER (1991); ABRAMOVICI (2013); PAUVERT (2013²); SCHAEFFER (1999); DELON (2014). Fondamentali le *Correspondances du Marquis de Sade et de ses proches enrichies de documents, notes et commentaires* a cura di LABORDE (Genève 1991-2007); SEIFERT (1983) e MOTHU (1995); ora MARTY (2011); COUDREUSE - GENAND (2013); PHILLIPS (2014). Molto utile DELON (1990). Vd. anche *Sade and his Legacy*, nr. monografico di «Paragraph» XXIII/1 (2000). In occasione del bicentenario della morte (2014) l'editore Gallimard sta stampando o ristampando le opere, vd. [http://www.gallimard.fr/Footer/Ressources/Entretiens-et-documents/Document-Sade-dans-la-Pleiade/\(source\)/246054](http://www.gallimard.fr/Footer/Ressources/Entretiens-et-documents/Document-Sade-dans-la-Pleiade/(source)/246054). Benché noto alla posterità come marchese, in realtà de Sade era conte.

film: se escludiamo nomi quali Coulmier, Madeleine Leclerc, Royer-Collard e – naturalmente – Napoleone, ovvero i nomi di personaggi realmente esistiti le cui vicende biografiche in qualche misura intersecarono quelle di de Sade, troviamo che la maggior parte dei nomi propri in *Quills* derivano da suoi romanzi o racconti.

Delbène, l'abile Ministro di Napoleone, porta il nome di M.me Delbène, la badessa del convento di Panthemont a Parigi, governante e maestra di *Juliette* nel romanzo *Histoire de Juliette* (1799); lo stesso nome Delbène ricorre nel racconto *Le président mystifié* (1788). I nomi dei pazienti del manicomio Pitou e Franval evocano rispettivamente quelli di Louis Ange Pitou, un controrivoluzionario francese incontrato da de Sade nel carcere di Sainte-Pélagie e quello di Eugénie de Franval, la protagonista di un racconto in *Le Crimes de l'amour* (1800); l'eroina della farsa, il pezzo di teatro-nel-teatro che nel film de Sade compone, si chiama anch'essa Eugénie²². Charlotte, la lavandaia nemica di Madeleine si chiama come la depravata Charlotte, la regina di Napoli della *Histoire de Juliette* (a sua volta, nel romanzo, de Sade con «Charlotte» intendeva alludere a Carolina d'Asburgo-Lorena, la regina di Napoli).

Sempre dalla *Histoire de Juliette* derivano sia Saint-Fond, il nome della madre superiore nella farsa, sia Noircueil (la suora del convento dove ha vissuto Simone, la moglie di Royer-Collard), sia Clairwill, una delle dame che assistono alla farsa. Fanchon, l'eroina della storia trasmessa da de Sade attraverso la catena umana è anche una delle fantesche (*duègnes*) in *Les Cent Vingt Journées de Sodome*. Valcour, un aiutante di Coulmier, si chiama come il protagonista maschile del romanzo epistolare *Aline et Valcour* (1793).

Nella storia che de Sade riesce a scrivere con il vino sulle lenzuola incontriamo un Montalivet, proprio il nome del ministro (Jean-Pierre Bachasson, conte di Montalivet) che nell'ottobre del 1810 aveva disposto l'isolamento e la confisca del materiale scrittorio per de Sade. L'altro personaggio della storia, Bouloir, ha una doppia ascendenza traendo il nome vuoi dalla rue du Bouloir citata nel racconto di M.me Duclos nella quindicesima di *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, vuoi da rue du Bouloir, al numero 5 della quale de Sade, uscito dalla prigione, risiedette nell'aprile del 1790. Maupas, il giovane abate che alla fine sostituisce Coulmier, ha il vero nome dell'effettivo sostituto. Il 31 maggio 1814, infatti, per decisione dell'abate de Montesquiou, il ministro degli Interni del nuovo sovrano Luigi XVIII, Roulhac de

Tradizionalmente nella sua famiglia conte era il titolo del capofamiglia, marchese quello del figlio maggiore. Dalla morte del padre Jean-Baptiste François Joseph (gennaio 1767), Donatien Alphonse François fu conte, come egli stesso spiega alla moglie in una lettera dalla prigione di Vincennes: LABORDE (2007, 217-19: 219): lettera del 10.1.1784.

²² *Histoire de Juliette* in SADE (1998). *Le président mystifié* (trad. italiana SADE 2002) è ora disponibile in SADE (2014a, 150-232). Su Louis Ange Pitou vd. LEVER (1991, 590s.).

Maupas divenne il nuovo direttore di Charenton al posto di Francois Simonet de Coulmier²³.

Bouchon, il brutto che si lascia trascinare dall'ascolto del nuovo romanzo di de Sade e diventa la nemesi di Madeleine, è invece il nome del funzionario di polizia che il 27 agosto del 1803 scortò de Sade al manicomio di Charenton. La moglie del dott. Royer-Collard, Simone, ha lo stesso nome di Simon(n)e Évrard (Saône-et-Loire, 6.02.1764 – Parigi 24.02.1824), compagna di Marat nonché personaggio di *Marat/Sade*.

Ho lasciato per ultima la scelta onomastica che a mio parere più si distingue per il suo carattere simbolico. Napoleone ha donato al dottor Royer-Collard un castello abbandonato; il ministro Delbène consegnando il palazzo riferisce al dottore (35' 45''): «It belonged to the Duc de Blangis, an avowed monarchist. The Jacobins were most unforgiving. His wife tried to escape. They caught her, here, on the stairs. Set about her with bayonets». Il dottore, dunque, prende il posto del Duca di Blangis, nome che appartiene a uno dei quattro efferati libertini protagonisti di *Les Cent Vingt Journées de Sodome*. Non de Sade ma Royer-Collard è dunque il vero sadico di *Quills* e il degno erede del Duca: l'episodio del dono serve anche ad alludere a questa equivalenza.

La scena, poi, (a 9') in cui Napoleone brucia una copia di un volume di de Sade (qui *Justine*) corrisponde a un episodio reale, ed è vero che l'internamento in una struttura manicomiale non dipendeva dalla volontà di Napoleone ma dal desiderio della famiglia di de Sade di evitare la pubblicità di un processo infamante, come Coulmier rivela al dott. Royer-Collard (a 26')²⁴. Persino l'uso di ossi spolpati del vitto, di sangue e di lenzuola per sostituire penne, inchiostro e carta di cui si è privati è un espediente non ignoto alla vita carceraria di de Sade o di altri reclusi²⁵.

La strategia onomastica del film è evidentemente parte di un disegno narrativo preciso di cui occorre intendere il senso; ritengo che queste scelte siano dettate dalla volontà di attribuire a tutti un nome francese e settecentesco credibile e – soprattutto – di sottolineare la struttura metanarrativa della storia senza appesantire troppo la vicenda. Conferendo ai personaggi di un film *su* de Sade i nomi di personaggi di opere *di* de Sade si intende presentare allo spettatore il film come se fosse la messa in scena di un romanzo sadiano, l'adattamento di una storia concepita da de Sade, autore e

²³ LEVER (1991, 648s.).

²⁴ Assai utile TULARD (1968); vd. ora MCMORRAN (2007a), MCMORRAN (2007b) e WARMAN (2014). *Justine ou les malheurs de la vertu* fu pubblicato nel 1791, con la falsa indicazione *en Hollande, chez les Libraires réunis* (in realtà Paris, Girouard). Su ciò fondamentale la *Notice* di DELON (1995b). Vd. anche LEPLATRE (2012). Il successo del romanzo determinò le riedizioni del 1792, 1794, 1797, 1800 e 1801, vd. anche DELON (1995a). De Sade fu internato dal 2 aprile 1801 a Sainte-Pélagie; dal 15 marzo 1803 fu trasferito a Bicêtre e dal 27 aprile 1803 a Charenton con la diagnosi non di follia ma di «demenza libertina». La famiglia versava un contributo annuale di 3000 franchi per le spese di vitto, alloggio, pulizie e sorveglianza.

²⁵ Vd. BERCHTOLD (2014, 36s.), ove ciò è documentato per detenuti della Bastiglia.

personaggio. A questo proposito è indicativo che le prime parole nel film siano pronunciate dalla voce fuori campo del Marchese: «Dear Reader, I've a naughty little tale to tell plucked from the pages of history. Tarded up, true. But guaranteed to stimulate the senses». Imprigionato sotto il Terrore de Sade racconta la vicenda di un'aristocratica che sta per essere ghigliottinata. Si tratta di una chiara anticipazione della sua stessa parabola biografica, tanto più che egli conclude la sua distaccata introduzione con: «How easily, dear Reader, one changes from predator to prey». La frase preannuncia lo sviluppo successivo e la sua fine a Charenton ed evoca un tema di grande rilievo in molte opere cinematografiche come quello del rispecchiamento cacciatore-preda²⁶.

Il vertiginoso effetto di *mise en abyme* è intensificato poco più avanti (a 18' 30''), quando Madeleine ottiene dal marchese un altro manoscritto da contrabbandare fuori dal manicomio. L'argomento dell'*unhappy tale* da consegnare all'editore è proprio la storia di Madeleine, quella che si sta svolgendo sotto i nostri occhi. *De Sade*: «I've just the story inspired by these very surroundings. The unhappy tale of a virginal laundry lass. The darling of the lower wards, where they entomb the criminally insane». Che la vicenda offra anche una configurazione metanarrativa è a mio parere suggerito dalle prime parole del racconto trasmesso attraverso la catena umana del telefono senza fili: «To my beloved reader, prepare yourself for the most impure tale ever to spring from the mind of man» (1h 28'). Il richiamo a un omologo passo di *Les Cent Vingt Journées de Sodome* è qui evidente²⁷.

Si potrebbero aggiungere altri esempi, ma conviene passare ora a un importante episodio del film. Ispirato dalle notizie appena ricevute sul recente matrimonio di Royer-Collard, il Marchese decide di sostituire nel cartellone della serata teatrale la commedia prevista con una farsa composta per l'occasione: *The Crimes of Love. A Farce*²⁸.

La soluzione di introdurre nella trama un complessa sequenza di teatro-nel-teatro è merito del regista, così come è merito dello sceneggiatore Wright la composizione del pezzo. Si tratta di un episodio fondamentale in una storia in cui la teatralità non è

²⁶ Anche se non discutono specificatamente *Quills* le riflessioni di PUCCI (2010) sono assai utili per comprendere le prime inquadrature del film. Ancora fondamentali PRAZ (1976⁵, 69-137) e AVALLE (1977).

²⁷ *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, in SADE (1990, 69): «II – Règlements. C'est maintenant, ami lecteur, qu'il faut disposer ton coeur et ton esprit au récit le plus impur qui ait jamais été fait depuis que le monde existe, le pareil livre ne se rencontrant ni chez les Anciens ni chez les Modernes». Si noti l'identico appello al *beloved reader/ami lecteur* e soprattutto il nesso *récit le plus impur/the most impure tale*. De Sade, a sua volta, alludeva all'inizio delle *Confessions* di Rousseau (vd. la nota di Delon in SADE 1990, 1147).

²⁸ *Les Crimes de l'amour* è appunto il titolo di una raccolta pubblicata da de Sade nel 1800, ora SADE (2014²) e SADE (2014b). Sulla raccolta vd., almeno, ASTBURY (2002); SEMINET (2003); SEMINET (2005); GENAND (2014).

posticcia ma deliberata e rivelatrice²⁹. Nel dramma alla base del film e nella sceneggiatura questa sequenza non era prevista ed è stata richiesta dal regista e scritta da Wright durante la lavorazione del film: bisogna ricordare, però, che durante il suo internamento a Charenton de Sade, incoraggiato e protetto da Coulmier, aveva composto e diretto opere teatrali, le aveva interpretate ed era stato il direttore artistico³⁰.

Questo episodio si rivela essenziale per lo sviluppo della storia e contribuisce alla riuscita del film; realtà e finzione qui si mescolano e si trasformano l'una nell'altra sino al capovolgimento totale, quando al termine della sequenza de Sade è costretto a salire sul palcoscenico per calmare gli aristocratici spettatori e informarli – mentendo – che quanto appena avvenuto, ovvero la reale aggressione subita da Madeleine dietro le quinte e il caos risultante, facevano parte della farsa: *De Sade*: «It's only a play» (a 47' 35"). Nella farsa messa in scena a Charenton la finzione di una finzione diventa, in una vertiginosa simmetria, la verità e la verità una finzione.

L'espedito del teatro-nel-teatro (o teatro-nel-film) e la parodia restano per chi è privo del potere ma non della voglia di esprimersi l'unico strumento per rappresentare la realtà e mettere alla berlina l'ipocrisia e l'arbitrio crudele dei potenti. De Sade, l'autore di *Crimes of Love*, ne è consapevole ed è compiaciuto dell'effetto di realtà della sua farsa; di fronte alle proteste sgomentate dell'abate, infatti, ribatte (a 49' 10"): «We merely held up a mirror to the doctor. Apparently, he didn't like what he saw».

Il metateatro, il teatro-nel-teatro quale strumento efficace per colpire gli spettatori nella storia e quelli della storia e per svelare il carattere illusorio o sgradevole della costruzione teatrale³¹, è un artificio ben noto a partire almeno dalla prima commedia rimastaci di Aristofane, *Gli Acharnesi* (425 a.C.). È quasi superfluo menzionare, invece, la seconda scena nel terzo atto dell'*Amleto*, un paradigma della potenza del teatro-nel-teatro; è utile, piuttosto, osservare che nelle sue opere teatrali e narrative lo stesso de Sade ha fatto un uso frequente di questa risorsa³².

²⁹ Fondamentale il saggio di WYNN (2012, 128): «Loin d'être gratuit ou superflu, cet épisode est sans doute la clé du film, dont la théâtralité est n'est pas "mal assumée", ma plutôt délibérée et révélatrice». Sui motivi che hanno indotto Doug Wright a riscrivere e rielaborare in *pastiche* i testi sadiani citati nel film invece di utilizzare direttamente le opere di de Sade vd. LEMONS (2000) e HENRY (2001, 26).

³⁰ Una recente e importante rivalutazione di de Sade come autore teatrale in WYNN (2007) e WYNN – GARAND (2007), di cui vale la pena citare l'inizio: «Passion de jeune aristocrate, espoir de révolutionnaire en quête de réhabilitation publique, consolation de vieillard emprisonné, le théâtre représente une série de jeux, stratégies et loisirs tout au long de la vie mouvementée du marquis de Sade (1740-1814)». Vd. anche LEVER (1991, 607-18).

³¹ Il termine è stato coniato da ABEL (1963).

³² KOZUL (2007); utile SLATER (2002, 1-21, 42-67). Istruendo gli attori su come dovranno recitare la scena (quella, appunto, del teatro-nel-teatro), Amleto afferma (*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, act 3, scene 2): «the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold as 'twere the mirror up to nature: to show virtue her feature, scorn her own image». Le parole di de Sade «We merely held up a mirror to the doctor» richiamano volutamente la frase di Amleto.

Un'altra sequenza del film (da 7' 10") merita di essere considerata per la sua complessità e la forte carica teatrale. Distribuite sotto banco a Parigi, le copie dell'ultimo romanzo di de Sade vanno a ruba e un acquirente entusiasta comincia a recitare il libro di fronte a un capannello di gente. Con un sapiente montaggio sonoro si passa alla scena successiva: la voce del lettore improvvisato si fonde per poi essere sovrastata da quella del Ministro Delbène che sta dando contemporanea lettura dello stesso brano di fronte a Napoleone a Palazzo, in un grande salone volutamente presentato come un palcoscenico ancora privo degli spettatori di fronte ai quali celebrare la messinscena del potere.

Napoleone, infuriato, getta nel fuoco il volume e ordina l'immediata pena capitale per l'autore: le storie immorali e blasfeme che fanno la gioia dei Parigini comuni sono intollerabili per l'autorità. L'abile Delbène convince Napoleone a evitare un atto che ricorderebbe troppo le condanne illegali tipiche del Terrore: meglio inviare a Charenton un alienista che riconduca de Sade alla ragione con qualsiasi mezzo. Sin dall'inizio, dunque, il potere eversivo del testo sadiano emerge anche grazie alle differenti reazioni di chi ne viene in contatto e ancora una volta la teatralità riveste una funzione centrale dando una forma alla storia.

Altro ancora si potrebbe aggiungere³³, ma bisogna constatare che la complessità strutturale del film *Quills* non si limita all'uso creativo e per nulla didascalico dei dispositivi sin qui rilevati; resta, infatti, ancora qualcosa da osservare sulla dinamica dei personaggi principali e sulle forze che li muovono. Come anticipato all'inizio, infatti, intenderei mostrare quanto la costruzione dei caratteri dei protagonisti sia arricchito dalle idee presenti in un testo celebre e fondamentale nella riflessione estetica moderna come *Die Geburt der Tragödie* di Friedrich Nietzsche³⁴.

³³ ZIMMER (2010, 84 n. 40) suggerisce, per esempio, che con il ministro Delbène, cauto e intelligente manipolatore che cammina con l'aiuto di un bastone, si voglia evocare la figura di Talleyrand. Si può anche ricordare che tra gli scandalizzati lettori di de Sade vi era Ugo Foscolo, vd. la *Notizia bibliografica* aggiunta nell'edizione zurighese del 1816 delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* in GAMBARIN (1955, 529s.): «Non però mancano due altre specie di romanzi che corrompendo i giovani assai per tempo, gli agguerriscono di perfidia sfacciata per espugnare la fama delle madri di famiglia e l'innocenza delle fanciulle. Spetta ad una delle due specie il romanzo: *Les liaisons dangereuses*. E l'altra vanta un autore arrivato a sì orribile apice di perfezione in Francia, che noi crederemmo di contaminare gli altri e noi se ne citassimo il titolo. Chiunque lo ha letto, e per quanto sia d'animo guasto, non ci taccierà d'ipocrisia, se diremo che le tante edizioni di sì atroce libro ci fanno fremere insieme e tremare, pensando all'obbrobrio che anche per questa ragione il secolo nostro otterrà dal genere umano».

³⁴ Stesura del testo: 1869-1871, pubblicazione: gennaio 1872 con il titolo *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, Verlag von E.W. Fritsch 1872. Nuova edizione con diverso sottotitolo *Die Geburt der Tragödie oder Griechenthum und Pessimismus, Neue Ausgabe mit dem Versuch einer Selbstkritik*, Leipzig, Verlag von E.W. Fritsch 1886. Per le citazioni che seguono utilizzo *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari III.1*, Berlin-New York 1972 (da qui in poi *GT*). Importante ora la traduzione con introduzione, commento e testi integrativi a cura di V. Vivarelli: *F. Nietzsche. La nascita della tragedia*, Torino 2009 (VIVARELLI 2009a).

Secondo il filosofo tedesco il perenne conflitto tra l'apollineo e il dionisiaco – conflitto cui si alternano periodi di conciliazione – è il motore dello sviluppo dell'arte³⁵. Vedremo come questa dinamica e questa duplicità (questo è il vocabolo impiegato da Nietzsche: *Duplicität*) venga riproposta in *Quills* attraverso le figure dell'apollineo abate e del dionisiaco Marchese.

Dioniso costituisce un riferimento permanente, continuo e fecondo per opere teatrali, cinematografiche e narrative³⁶, ma nel nostro caso è proprio l'energia creativa di *Die Geburt der Tragödie* a contribuire alla profondità e vivacità di *Quills*.

Consideriamo la figura dell'abate. Nel film si evita il facile espediente di presentare il sacerdote come un individuo pavido e sottomesso all'autorità, o, di converso, vanitoso, magari lascivo e complice del potere. Coulmier è, al contrario, introdotto in un modo assai poco convenzionale: la sua prima messa in inquadratura (da 5' 50") lo mostra mentre insegna ai pazienti un gioco con la palla. L'abate deve smettere per richiamare il brutale Buchon che sta sbarrando il passo a Madeleine «Bouchon! Remember your manners».

La presentazione illustra con immediatezza la disposizione serena di Coulmier, la sua inclinazione verso gli aspetti razionali e ordinati del comportamento umano, l'attitudine all'autocontrollo, alla moderazione e all'ordine di fronte al disordine che indubbiamente serpeggia a Charenton. Il carattere dell'abate emerge nelle scene in cui insegna a leggere e scrivere a Madeleine e i tratti apollinei vengono sottolineati nella sequenza del laboratorio (da 14' 50"). Qui Coulmier segue i pazienti nella terapia da lui stesso ideata; egli ritiene che l'arte sia il giusto rimedio in grado di sanare i mali dell'animo e purgare dalle passioni violente.

³⁵ L'affermazione apre il I capitolo della *GT*: «Wir werden viel für die ästhetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, dass die Fortentwicklung der Kunst an die Duplicität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist: in ähnlicher Weise, wie die Generation von der Zweiheit der Geschlechter, bei fortwährendem Kampfe und nur periodisch eintretender Versöhnung, abhängt». Trad. VIVARELLI (2009a): «Sarà una grande acquisizione per la scienza estetica se perverremo non soltanto alla comprensione logica ma anche all'immediata certezza dell'intuizione che il continuo sviluppo dell'arte è legato alla duplicità dell'apollineo e del dionisiaco: in modo analogo a quello per cui la procreazione dipende dai due sessi, che stanno tra loro in un continuo conflitto cui si alternano periodi di conciliazione». Non è possibile qui segnalare nemmeno in minima parte gli studi in merito, mi limito a rimandare a SILK – STERN (1981); BERTOLINI (2010); JENSEN – HEIT (2014), con in particolare BURNHAM (2014). In questa ripresa di apollineo e dionisiaco il dott. Royer-Collard non ha un ruolo, la sua funzione è chiara sin all'inizio e la sua condotta privata non giunge inaspettata per gli spettatori che riconoscono subito le potenzialità sinistre e antagonistiche di un simile personaggio.

³⁶ Vd., almeno, HENRICH (1984); HENRICH (1993); HALL – MACINTOSH – WRIGLEY (2004); FUSILLO (2006); BELTRAMETTI (2007); RUSSI (2008); FISCHER-LICHTE (2013); TRIFIRÒ (2014); BOARDMAN (2014). Si può ricordare anche il recente romanzo di Luca Di Fulvio, *La scala di Dioniso*, Milano 2005, ove le *Baccanti* di Euripide incoraggiano una catena di efferati omicidi in una vicenda ambientata a cavallo tra '800 e '900.

L'arte è lo strumento adeguato per addomesticare o abbattere le pulsioni; dare sfogo ai desideri violenti e distruttivi attraverso la mediazione della pittura, della scultura, della musica o della scrittura è una cura appropriata per i malati secondo Coulmier, come è evidente nello scambio di battute tra lui e il piromane Dauphin: *Coulmier*: «Bravo, Dauphin! It's far better to paint fires than to set them, isn't it?» *Dauphin*: «Yes». Agli spettatori, però, è altrettanto evidente quanto sia forzato l'assenso del piromane.

Le arti elevano l'animo e liberano dall'aggressività, di questo l'abate è convinto, come sostiene più avanti anche di fronte al dott. Royer-Collard, il quale è totalmente scettico su quelli che non ritiene neppure metodi ma *amenities*. Coulmier, convinto dell'efficacia del trattamento, afferma invece che lo stato mentale di de Sade è migliorato grazie a «a library filled with the world's great books, music lessons, watercolor exercises» (da 27').

La musica e il canto sono parti importanti nella vita dell'abate: egli dà il benvenuto a Charenton al dottor Royer-Collard dirigendo un *Kyrie eleison* cantato dai pazienti (da 23' 15") e di fronte alla lucidità spietata delle convinzioni di de Sade sulla natura umana ribatte che gli uomini sono capaci di azioni eccellenti come costruire città e comporre sinfonie (da 30' 20") e che il dovere dell'arte è proprio «to elevate us above the beast».

La musica accomuna Apollo e Dioniso in *Die Geburt der Tragödie*, ma secondo Nietzsche la vera musica è un prodotto di Dioniso, non di Apollo. Nei suoni apollinei mancherebbe, infatti, l'elemento che caratterizza la musica in generale e che è propriamente dionisiaco: «la violenza travolgente del suono, il flusso unitario della melodia e il mondo assolutamente incomparabile dell'armonia»³⁷; questo carattere di musica piena di violenza travolgente e gioiosa è riscontrabile nella danza di de Sade di fronte ai suoi adoratori. L'epifania del Marchese avviene dopo una notte di creazione estatica. Privo di ogni strumento con cui scrivere riesce a comporre un racconto usando il proprio vestito come supporto e il proprio sangue come inchiostro. Madeleine si lascia convincere ad aprire la porta della cella e il Marchese si precipita a passo di danza nella sala comune, salta sul tavolo e comincia a ballare davanti al coro dei suoi seguaci, i pazienti esaltati e felici della sua presenza (1h 11'). Si tratta di una sequenza davvero dionisiaca di musica, danza e gioia selvaggia e dimentica di sé, una sequenza di cui è

³⁷ *GT* (29) «Die erschütternde Gewalt des Tones, der einheitliche Strom des Melos und die durchaus unvergleichliche Welt der Harmonie», l'intera pagina è importante. Traduzione VIVARELLI (2009a, 38). Non è questo il luogo per discutere il tormentato rapporto di Nietzsche con Richard Wagner e l'importanza del musicista nella composizione della prima edizione di *GT*; prime utili indicazioni sono reperibili nell'edizione di VIVARELLI (2009a). Vd. ora anche SCHMIDT (2012).

possibile scorgere un corrispettivo nella descrizione dell'uomo dionisiaco «che si solleva in aria danzando» in *Die Geburt der Tragödie*³⁸.

La rappresentazione nietzschiana dell'esperienza dionisiaca trova poi, a mio parere, un notevole riscontro in una scena di *Quills*. Dopo che de Sade è riuscito a contrabbandare un testo scritto facendo buon uso di vino, lenzuola e un osso di pollo, Coulmier ordina che le stanze di de Sade siano vuotate di tutto. Nel diverbio che segue (da 1h 5') de Sade proclama di non meritare la punizione perché quanto scrive è solo la descrizione della realtà. Di fronte alla risposta dell'abate che le sue opere non sono che un cumulo di orrori morbosi, il Marchese finalmente si inalbera e sibila la rivelazione finale: «No, I write what I see: the endless procession to the guillotine. We're all lined up, waiting for the crunch of the blade. The rivers of blood are flowing beneath our feet, Abbé. I've been to hell, young man. You've only read about it».

La sua esperienza di prigioniero sotto il Terrore esposto alla visione continua di esecuzioni, gli ha fatto raggiungere un superiore livello di conoscenza e consapevolezza³⁹. Nella *Nascita della Tragedia* il saggio Sileno seguace di Dioniso è forzato dal re Mida a una rivelazione di portata analoga⁴⁰. La morte attende tutti ed è per tutti la cosa migliore. Sconfitta dalla sapienza dionisiaca, l'illusione apollinea di ordine e razionalità cede di fronte all'abisso inesorabile dell'esistenza; nulla ha valore se non la cognizione della morte. All'uomo dionisiaco che ha sollevato il velo di Maya tutto è chiaro, anche la vera funzione dell'arte, che è descrivere l'orrore, non guarire da esso

³⁸ *GT* (26) «Singend und tanzend äussert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen». Traduzione VIVARELLI (2009a, 32): «Cantando e danzando l'uomo rivela la sua appartenenza a una comunità superiore: ha disimparato a camminare e a parlare ed è in procinto di sollevarsi in aria danzando». Sulla fortissima influenza della *GT* nella danza di Isadora Duncan e nelle produzioni dei *Ballets Russes* di Diaghilev vd. LO PRESTI (2010); BOURQUIN (2008).

³⁹ Sulla prigionia nel carcere di Picpus sotto il Terrore e la condanna a morte vd. almeno LEVER (1991, 527-35); molto importante la lettera di de Sade al suo intendente Gaufridy: LABORDE (1996, 25): lettera del 21.01.1794.

⁴⁰ *GT* (31): «Es geht die alte Sage, dass König Midas lange Zeit nach dem weisen Silen, dem Begleiter des Dionysus, im Walde gejagt habe, ohne ihn zu fangen. Als er ihm endlich in die Hände gefallen ist, fragt der König, was für den Menschen das Allerbeste und Allervorzüglichste sei. Starr und unbeweglich schweigt der Dämon; bis er, durch den König gezwungen, endlich unter gellem Lachen in diese Worte ausbricht: „Elendes Eintagsgeschlecht, des Zufalls Kinder und der Mühsal, was zwingst du mich dir zu sagen, was nicht zu hören für dich das Erspriesslichste ist? Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich — bald zu sterben“. Traduzione VIVARELLI (2009a, 41s.): «Narra l'antica leggenda che il re Mida abbia dato per lungo tempo la caccia nel bosco al saggio Sileno, l'accompagnatore di Dioniso, senza riuscire a catturarlo. Quando questi infine cadde nelle sue mani, il re gli domandò quale fosse la cosa preferibile e il bene supremo per gli uomini. Rigido e immobile il demone tace; fino a che, costretto dal re, erompe in una stridula risata pronunciando queste parole: "Misera stirpe caduca, figlio del caso e dei tormenti, perché mi costringi a dire quello che per te sarebbe ben più vantaggioso non sentire? Il bene più grande è per te assolutamente irraggiungibile: non essere nato, non essere, non essere nulla. Ma immediatamente dopo, il bene più grande è per te morire presto"». Su ciò vd. CURI (2008); assai utile COLOMBO (2010).

come si illude l'abate. Oltre l'individualità dei singoli, l'arte presente in ogni uomo aspetta solo la guida opportuna per sbocciare e risvegliare in ciascuno la natura selvaggia e vitale⁴¹.

Le frequenti inquadrature della caraffa di vino posata sul tavolo nella stanza del Marchese e delle sue pregiate bottiglie, inoltre, non alludono certo a una dipendenza incontrollabile verso l'alcol, ma intendono chiaramente richiamare gli attributi di Dioniso, signore della vite e dell'estasi⁴². I folli invocano de Sade nel baccanale finale durante l'incendio del manicomio, egli libera le passioni represses e grazie ai suoi libri le donne prendono coscienza del potere della femminilità. Di fronte alla potenza della festa dionisiaca quello di Coulmier sembra davvero un mondo costruito sull'apparenza e la moderazione e arginato artificialmente⁴³.

Nel dramma la fine del Marchese rimandava con forza al contenuto della *Nascita della tragedia* e a Dioniso. Nella messa in scena del film si è comprensibilmente preferita una soluzione meno raccapricciante e una morte suscettibile di essere rappresentata, ma resta il fatto che nel dramma originario de Sade era fatto a pezzi, subiva cioè quella sorte che per Nietzsche costituiva il vero oggetto della tragedia: lo smembramento di Dioniso a opera dei Titani, la venerazione come Zagreus e la sua successiva rinascita celebrata tra il giubilo dei seguaci⁴⁴. Il mito orfico dello sbranamento di Dioniso simboleggiava per Nietzsche il processo di rinnovamento tramite la perdita del sé, un passaggio essenziale per la rigenerazione. Una rinascita, in effetti, attende anche il Marchese. Coulmier ha preso il suo posto, sia in senso letterale poiché occupa la sua vecchia stanza e porta all'anulare destro l'anello del Marchese, sia, soprattutto, perché nell'abate una follia dionisiaca e creativa ha sostituito il suo precedente equilibrio apollineo. L'ansia di scrivere lo invade e tutto ciò che desidera è «parchment, ink and a quill». Alla fine, dunque, proprio come scrive Nietzsche, Apollo

⁴¹ A 40' 25" *de Sade*: «Remember, gentlemen, inside each of your delicate minds, your distinctive bodies, art is waiting to be born!». Rilevante anche *GT* (37): «Die Musen der Künste des „Scheins“ verblassten vor einer Kunst, die in ihrem Rausche die Wahrheit sprach, die Weisheit des Silen rief Wehe! Wehe! aus gegen die heiteren Olympier.» Traduzione VIVARELLI (2009a, 51): «Le Muse delle arti dell'“apparenza” impallidivano di fronte a un'arte che nella sua ebbrezza diceva il vero, la saggezza di Sileno gridava il suo lamento “Ahi sventura!” di fronte agli dei sereni dell'Olimpo».

⁴² Il legame tra vino, creazione e affabulazione è evidente sin dal primo incontro di de Sade con l'abate (da 22' 13”), quando il marchese inventa una storia salace per magnificare l'aroma del suo vino.

⁴³ *GT* (36s.): «Und nun denken wir uns, wie in diese auf den Schein und die Mäßigung gebaute und künstlich gedämmte Welt der ekstatische Ton der Dionysusfeier in immer lockenderen Zauberweisen hineinklang, wie in diesen das ganze Übermaß der Natur in Lust, Leid und Erkenntnis, bis zum durchdringenden Schrei, laut wurde». Traduzione VIVARELLI (2009a, 51): «E ora proviamo a immaginare come in questo mondo costruito sull'apparenza e la moderazione e arginato artificialmente penetrasse il tono estatico delle feste dionisiache con l'incanto di melodie sempre più seducenti, e come in queste si svelasse l'intera *dismisura* della natura nella gioia, sofferenza e conoscenza, fino al grido più acuto».

⁴⁴ *GT* (68). Per un primo orientamento bibliografico sul rito dello *sparagmòs* vd. EDMONDS (1999); HALM-TISSERANT (2004); YATES (2004); TRAFICANTE (2007).

parla la lingua di Dioniso: «nell'effetto d'insieme della tragedia torna di nuovo a prevalere il dionisiaco: questa si chiude con un suono che non potrebbe mai provenire dal regno dell'arte apollinea. E con ciò l'illusione apollinea si rivela per quello che è, come un velo che avvolge durevolmente, per tutta la durata della tragedia, l'effetto dionisiaco vero e proprio: il quale è comunque così potente che alla fine spinge lo stesso dramma in una sfera in cui comincia a parlare con sapienza dionisiaca rinnegando se stesso e la propria visibilità apollinea»⁴⁵.

Nell'epilogo, inoltre, si realizza anche quanto anticipato dal Marchese; alle preghiere di Coulmier che lo implorava di non diffondere più i suoi scritti de Sade, infatti, ribatteva (a 31' 40''): «You've a touch of the poet too. Perhaps you should take up the quill». De Sade inconsapevolmente prefigurava cosa sarebbe avvenuto, ma, secondo i dettami dell'ironia tragica, il vero e sinistro significato della frase si sarebbe rivelato solo alla fine. Con la penna l'abate ora scrive racconti terribili proprio come quelli che scriveva de Sade⁴⁶, mentre fuori scena la voce insinuante del Marchese ci rassicura che Coulmier ha trovato la libertà nel più inverosimile dei posti: «at the bottom of an inkwell, on the tip of a quill».

La riflessione visionaria e coinvolgente di *Die Geburt der Tragödie* contribuisce, dunque, alla profondità e vivacità di *Quills*. I passi citati – ma altri se ne potrebbero aggiungere – mostrano l'uso che Doug Wright e Philip Kaufmann hanno fatto del libro e potrebbero essere sufficienti a segnalare il debito di *Quills* nei confronti di *Die Geburt der Tragödie*. Si tratta di un'opera che autori come Wright e Kaufmann certamente conoscono, un testo che ha segnato indelebilmente le arti e «le indagini estetiche, la storia della cultura e gran parte della letteratura tedesca e non solo tedesca del Novecento»⁴⁷.

Oltre a tutto questo, tuttavia, è possibile aggiungere materiali ulteriori a sostegno della tesi. Consideriamo in primo luogo il dramma originario; è importante soffermarsi su una particolare scelta lessicale di Wright. Coulmier, rimproverando il Marchese per il contenuto del suo ultimo libro, una storia blasfema e violenta incentrata sulle vicissitudini di uno sventurato giovane, obietta: «Theologically your story is utterly damning; Ganymede (= il nome del giovane protagonista) borne of the union between

⁴⁵ Traduzione VIVARELLI (2009a, 204). *GT* (135): «In der Gesamtwirkung der Tragödie erlangt das Dionysische wieder das Übergewicht; sie schließt mit einem Klange, der niemals von dem Reiche der apollinischen Kunst her tönen könnte. Und damit erweist sich die apollinische Täuschung als das, was sie ist, als die während der Dauer der Tragödie anhaltende Umschleierung der eigentlichen dionysischen Wirkung: die doch so mächtig ist, am Schluß das apollinische Drama selbst in eine Sphäre zu drängen, wo es mit dionysischer Weisheit zu reden beginnt und wo es sich selbst und seine apollinische Sichtbarkeit verneint».

⁴⁶ A 1h 55': «Its plot is blood-soaked, its characters depraved, and its themes unwholesome at best».

⁴⁷ VIVARELLI (2009b, viii). Sulla presenza del pensiero sadiano in Nietzsche vd. da ultimo i contributi in SANSONE (2014).

two lapsed celibates. His parents are more Dionysian than Catholic; they make a mockery of their chastity vows»⁴⁸. L'impiego di *Dionysian* è qui una spia utile per installare il Marchese in un universo ben determinato, ma è anche una chiave che permette di penetrare nell'officina dell'autore e identificare i suoi riferimenti. Per parte sua il regista del film, Philip Kaufman, in più di un'intervista ha accostato il nome di Nietzsche a quello di de Sade⁴⁹.

Un ultimo fatto mi sembrerebbe, però, di importanza decisiva. Come ricordato all'inizio, l'ispirazione per comporre un dramma sugli ultimi mesi della vita da recluso di de Sade è stata suscitata in Doug Wright dalla lettura della biografia scritta da Maurice Lever⁵⁰. In questo volume compare un riferimento esplicito a Nietzsche e all'importanza dell'antagonismo tra apollineo e dionisiaco nella creazione drammatica. Il capitolo xxvi, dedicato alle traversie del Marchese a Charenton e agli spettacoli da lui messi in scena, si chiude proprio con queste considerazioni: «Surprise et malaise: telles sont les impressions majeures que les invités retirent de ces spectacles; exactement celles qu'ils sont venus y chercher. Plaisir malsain, dira-t-on, mais combien significatif de l'éternelle fascination qu'exerce la confrontation du réel et son illusion. Sade aura démontré, bien avant Nietzsche, que l'art dramatique n'est pas seulement fruit de la clarté apollinienne, mais qu'il descend aussi de Dionysos, dieu de l'ivresse, de la fureur et de l'ubris, c'est à dire de la démesure»⁵¹.

Queste frasi contribuiscono in modo determinante, allora, a comprendere il ruolo di *Die Geburt der Tragödie* nella struttura e nella caratterizzazione dei personaggi in *Quills*, e – in conclusione – ad apprezzare, ancora una volta, l'influenza che materiali classici e una riflessione trascendente e appassionata sul mondo antico come quella in *Die Geburt der Tragödie*, hanno esercitato sulla costruzione di storie ambientate in epoche e universi a noi più vicini.

⁴⁸ WRIGHT (1996), Act 1, Scene 5, p. 26.

⁴⁹ Vd., per esempio, HENRY (2001, 25).

⁵⁰ Vd. WRIGHT (2005, xviii); FALCON (2001); HENRY (2001).

⁵¹ LEVER (1991, 617s.).

riferimenti bibliografici

ABEL 1963

L. Abel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York (trad. it. *Metateatro. Una nuova interpretazione dell'arte drammatica*, Milano 1965).

ABRAMOVICI 2013

J.-C. Abramovici, *Encre de sang. Sade écrivain*, Paris.

ALBERT 2003

C. Albert, "Folge Deiner Lust" – *Libertinage und Gewalt in Sade-Verfilmungen von 1952 bis 2001*, «Das Achtzehnte Jahrhundert» XXVII/1 98-109 (= *Das 18. Jahrhundert im Kino*).

ASTBURY 2002

K. Astbury, *The Marquis de Sade and the Sentimental Tale: Les Crimes de l'amour as a Subversion of Sensibility*, «Australian Journal of French Studies» XXXIX/1 47-59.

AVALLE 1977

D'A.S. Avalle (a cura di), *La fanciulla perseguitata*, Milano, 5-33 (ora in D'A.S. Avalle, *Veselovskij-Sade: La fanciulla perseguitata*, in *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano 1990, 174-96).

BARTHES 1971

R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris.

BEGGS 2013

A. Beggs, *Revisiting Marat/Sade: Philosophy in the Asylum, Asylum in the Theatre*, «Modern Drama» LVI/1 60-79.

BELTRAMETTI 2007

A. Beltrametti (a cura di), *Studi e materiali per le Baccanti di Euripide. Storia, memorie, spettacoli*, Como.

BERCHTOLD 2014

J. Berchtold, *Écrire de la prison*, in M. Delon (sous la direction de), *Sade. Un athée en amour*, Paris, 33-43.

BERTOLINI 2010

S. Bertolini (a cura di), *Apollineo e Dionisiaco. Prospettive e sviluppi con Nietzsche e oltre Nietzsche*, Roma.

BOARDMAN 2014

J. Boardman, *The Triumph of Dionysos. Convivial Processions, from Antiquity to the Present Day*, Oxford.

BOURQUIN 2008

Ch. Bourquin, *Nietzsches Tragödie des Dionysos (Zagreus)*, «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» LXXXII/4 598-630.

BRIDGE 2011

M. Bridge, *A Monster for Our Times: Reading Sade across the Centuries*, Ph.D., Columbia University, <http://academiccommons.columbia.edu/catalog/ac%3A130789>.

BRODESCO 2014

A. Brodesco, *Sguardo, corpo, violenza. Sade e il cinema*, Milano-Udine.

BURNHAM 2014

D. Burnham, *Apollo and the Problem of the Unity of Culture in the Early Nietzsche*, in A.K. Jensen – H. Heit (eds.), *Nietzsche as a Scholar of Antiquity*, New York, 75-98.

CAMPANILE 2007

D. Campanile, *Film storici e critici troppo critici*, «SCO» LIII 323-62.

CHIESI 2001

R. Chiesi, *Sade*, «Segnocinema» XXI/107 36-37.

CHILDRESS 2000

E. Childress, *Quills*, «efilmcritic.com» (15.12.2000)
<http://www.efilmcritic.com/review.php?movie=1768&reviewer=198>.

COLOMBO 2010

R. Colombo, *Dioniso e il volto oscuro della festa*, in S. Bertolini (a cura di), *Apollineo e Dionisiaco. Prospettive e sviluppi con Nietzsche e oltre Nietzsche*, Roma, 11-18.

COUDREUSE – GENAND 2013

A. Coudreuse – S. Genand (sous la direction de), *Sade et les femmes. Ailleurs et autrement*, nr. monografico di «Itinéraires. Littérature Textes Cultures», <http://itineraires.revues.org/629>.

COURSODON 2001

J.-P. Coursodon, *Quills. La masque et la plume*, «Positif» XDLXXXII 21-24.

CURI 2008

U. Curi, *Meglio non essere nati. La condizione umana tra Eschilo e Nietzsche*, Torino.

DELON 1990

M. Delon, *Introduction*, in *Sade, Oeuvres*, vol. I, Paris, ix-lviii, e *Chronologie*, lxxi-lxxx (= «Bibliothèque de la Pléiade 371»).

DELON 1995a

M. Delon, *Introduction*, in *Sade, Oeuvres*, vol. II, Paris, ix-xix (= «Bibliothèque de la Pléiade 418»).

DELON 1995b

M. Delon, *Notice a Justine ou les malheurs de la vertu*, in *Sade, Oeuvres*, vol. II, Paris, 1180-1192 (= «Bibliothèque de la Pléiade 418»).

DELON 2014

M. Delon (sous la direction de), *Sade. Un athée en amour*, Paris.

DEQUINA 2000

M. Dequina, *Quills*, «The Movie Report» LXXVIII/260 (22.11.2000)
<http://themoviereport.com/movierpt78.html#quills>.

EDMONDS 1999

R. Edmonds, *Tearing apart the Zagreus Myth. A Few Disparaging Remarks on Orphism and Original Sin*, «ClAnt» XVIII/1 35-73.

FALCON 2001

R. Falcon, *His Nibs*, «Sight and Sound» XI/1 34-36.

FISCHER-LICHTE 2013

E. Fischer-Lichte, *Dionysus Resurrected. Performances of Euripides' The Bacchae in a Globalizing World*, Oxford.

FUSILLO 2006

M. Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le Baccanti nel Novecento*, Bologna.

GAMBARIN 1955

G. Gambarin (a cura di), *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, ed. nazionale delle opere di Ugo Foscolo 4, Firenze.

GARAND 2007

C. Garand, *D'une scène à l'autre. Sade comme personnage*, «L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales» XLI 63-82 (= *Sade au théâtre: la scène et l'obsène*).

GENAND 2014

S. Genand, *Sade, homme de lettres*, in N. Cronk – M. Mühlbacher (éds.), *Sade, l'inconnu? Nouvelles approches critiques, deux cents ans après sa mort*, special issue of «Romance Studies» XXXII/3 141-48.

GOULEMOT 1983

J.M. Goulemot, *Beau Marquis parlez-nous d'amour...*, in M. Camus – Ph. Roger (éds.), *Sade. Écrire la crise*, Paris, 119-32.

HALL – MACINTOSH – WRIGLEY 2004

E. Hall – F. Macintosh – A. Wrigley (eds.), *Dionysus since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millenium*, Oxford.

HALLAM 2004

L. Hallam, *Whips and Bodies: The Sadean Cinematic Text*, «sensesofcinema» XXX
http://sensesofcinema.com/2004/30/whips_and_bodies/.

HALLAM 2012

L.A. Hallam, *Screening the Marquis de Sade. Pleasure, Pain and the Transgressive Body in Film*, Jefferson.

HALM-TISSERANT 2004

M. Halm-Tisserant, *Le sparagmos, un rite de magie fécondante*, «Kernos» XVII 119-42.

HÉNAFF 1978

M. Hénaff, *Sade. L'invention du corps libertin*, Paris.

HENRICHS 1984

A. Henrichs, *Loss of Self, Suffering, Violence: the Modern Views of Dionysos from Nietzsche to Girard*, «HSPH» LXXXVIII 205-40.

HENRICHS 1993

A. Henrichs, *He has a God in him: Human and Divine in the Modern Perceptions of Dionysus*, in Th.H. Charpentier – Ch.A. Faraone (eds.), *Masks of Dionysus*, Ithaca, 13-43.

HENRY 2001

M. Henry, *Entretien Philip Kaufman. La joie du cinéaste c'est d'entrer dans le rêve*, «Positif» CDLXXXII 25-29.

HUNTER 2000

S. Hunter, *Quills: The Sade Truth about Freedom's Price*, «Washington Post» (15.12.2000)

<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/entertainment/movies/reviews/quillshunter.htm>

INSDORF 2012

A. Insdorf, *Philip Kaufman*, Urbana.

JENSEN – HEIT 2014

A.K. Jensen – H. Heit (eds.), *Nietzsche as a Scholar of Antiquity*, New York.

JOBEZ 2009

R. Jobez, *Marat/Sade de Peter Weiss filmé par Peter Brook: l'hyperthéâtre et son double cinématographique*, in L. Schifano – M. Poirson (éds.), *Filmer le 18^e siècle*, Paris, 121-33.

KOZUL 2007

M. Kozul, *Fantasme théâtralisé et théâtre baroque*, «L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales» XLI 40-49 (= *Sade au théâtre: la scène et l'obsène*).

KLOSSOWSKI 1947

P. Klossowski, *Sade mon prochain*, Paris (poi *Sade mon prochain précédé de Le philosophe scélérat*, Paris 1967).

LABORDE 1996

A.M. Laborde (éd.), *Sade en Provence: 1795-1796-1797*, Correspondances du Marquis de Sade et de ses proches enrichies de documents notes et commentaires, vol. XXIV, Genève.

LABORDE 2007

A.M. Laborde (éd.), *Sade au donjon de Vincennes*, Correspondances du Marquis de Sade et de ses proches enrichies de documents, notes et commentaires, Vol. XVIII: 1.1.1783 - 29.2.1784, Genève.

LADENSON 2007

E. Ladenson, *Dirt for Art's Sake: Books on Trial from Madame Bovary to Lolita*, Chicago.

LE BRUN 1986

A. Le Brun, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, Paris.

LEMONS 2000

S. Lemons, *Philip Kaufman*, «Salon» (27.11.2000)
http://www.salon.com/2000/11/27/kaufman_4/.

LEPLATRE 2012

O. Leplatre, *Sade-cinéma*, in *L'image répétée. Imitation, copie, emploi, recyclage. Actes du colloque des 2, 3 et 4 juin 2011, Université de Victoria, Colombie britannique, Canada*, «Textimage. Le Conférencier. L'image répétée» I 1-18
http://www.revue-textimage.com/conferencier/01_image_repetee/leplatre1.html.

LEVER 1991

M. Lever, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade*, Paris.

LEVER 1993

M. Lever, *Sade. A Biography*, New York (trad. ingl. di LEVER 1991).

LO PRESTI 2010

C. Lo Presti, *Apollineo e dionisiaco nella danza d'inizio Novecento*, in S. Bertolini (a cura di), *Apollineo e Dionisiaco. Prospettive e sviluppi con Nietzsche e oltre Nietzsche*, Roma, 133-40.

LÖB 1981

L. Löb, *Peter Weiss's Marat/Sade: A Portrait of the Artist in Bourgeois Society*, «The Modern Language Review» LXXVI/2 383-95.

MARTY 2011

É. Marty, *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux?*, Paris.

MCMORRAN 2007a

W. McMorran, *Intertextuality and Urtextuality: Sade's Justine Palimpsest*, «Eighteenth Century Fiction» XIX/4 367-90.

MCMORRAN 2007b

W. McMorran, *The Palimpsestic Heroine: Sade's Justine stories*, in T. Baldwin – J. Fowler – S. Weller (eds.), *The Flesh in the Text*, Oxford, 59-78.

MINUTOLI 2005

D. Minutoli, *Kaufman, Philip*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, vol. II, Torino, 269-70.

MORRIS 2001

M. Morris, *How to erect a marquis*, «The Observer» (14.1.2001)
<http://www.theguardian.com/film/2001/jan/14/awardsandprizes.features>.

MOTHU 1995

A. Mothu, *La Bibliothèque du marquis de Sade à La Coste*, in M. Lever (éd.), *Papiers de famille. Le marquis de Sade et les siens (1761-1815)*, Paris, 593-711.

PAUVERT 2013²

J.-J. Pauvert, *Sade vivant*, Paris.

PHILLIPS 2014

J. Phillips, *Sade*, «French Studies» LXVIII/4 526-33.

POLANZ 2009

D. Polanz, *Sade au prisme du cinéma étranger*, in M. Poirson – L. Schifano (dir.), *L'Écran des Lumières. Regards cinématographiques sur le XVIII^e siècle*, Oxford, 83-98.

PRAZ 1976⁵

M. Praz, *All'insegna del divin Marchese*, in Id., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, 69-137.

PUCCI 2010

G. Pucci, *Estasi antiche e moderne*, «I Quaderni del Ramo d'Oro» III 129-47
<http://www.gro.unisi.it/frontend/node/76>.

ROSENBAUM 2000

J. Rosenbaum, *Trying to Have Some Fun*, «Chicago Reader» (15.12.2000)
<http://www.jonathanrosenbaum.net/2015/01/trying-to-have-some-fun/>.

RUSSI 2008

R. Russi, *Le voci di Dioniso. Il dionisismo novecentesco e le trasposizioni musicali delle Baccanti*, Torino.

SADE 1990

Sade, *Oeuvres*, I, édition établie par M. Delon, Paris (= «Bibliothèque de la Pléiade 371»).

SADE 1998

Sade, *Histoire de Juliette*, in Sade, *Oeuvres III*, édition établie par M. Delon avec la collaboration de J. Deprun, Paris (= «Bibliothèque de la Pléiade 449»).

SADE 2002

Donatien-Alphonse-François de Sade, *Il giudice beffato*, Palermo.

SADE 2014a

Sade, *Contes étranges*, édition de M. Delon, Paris.

SADE 2014b

Marchese de Sade, *I crimini dell'amore*, a cura di F. D'Angelo, Roma.

SADE 2014²

D.A.F. de Sade, *Les Crimes de l'amour. Nouvelles héroïques et tragiques précédé d'Idée sur les romans*, édition et préface de M. Delon, Paris.

SANSONE 2014

N. Sansone (a cura di), *La filosofia del marchese de Sade*, Milano.

SCHAEFFER 1999

N. Schaeffer, *The Marquis de Sade: A Life*, New York.

SCHAEFFER 2001

N. Schaeffer, *Perverting De Sade*, «The Guardian» (13.01.2001)
<http://www.theguardian.com/books/2001/jan/13/biography.film>.

SCHMIDT 2012

J. Schmidt, *Kommentar zu Nietzsches Die Geburt der Tragödie*, Berlin.

SCHNEIDER 2007

J. Schneider, s.v. *Wright, Doug*, in G.H. Cody – E. Sprinchorn (eds.), *The Columbia Encyclopedia of Modern Drama*, vol. II, New York, 1491-92.

SEBBAH 2012

A. Sebbah, *L'art du spectacle: du roman au film*, in R. Jomand-Bury – M. Nuel (éds.), *Images cinématographiques du siècle des Lumières*, Paris, 97-123.

SEESSLEN 2000

G. Seesslen, *Die Moralität eines Monsters*, «Die Zeit» LII (20.12.2000)
http://www.zeit.de/2000/52/Die_Moralitaet_eines_Monsters.

SEIFERT 1983

H.U. Seifert, *Sade Leser und Autor. Quellenstudien, Kommentare und Interpretationen zu Romanen und Romantheorie von D.A.F. de Sade*, Frankfurt am Main.

SEMINET 2003

Ph. Seminet, *Sade in his own name. An analysis of Les crimes de l'amour*, New York.

SEMINET 2005

Ph. Seminet, *Sade, homme de lettres du dix-huitième siècle: la preuve des Crimes de l'amour*, «Nouvelles Études Francophones» XX/1 137-47.

SILK – STERN 1981

M.S. Silk – J.P. Stern, *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge.

SLATER 2002

N.W. Slater, *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia.

SRAGOW 2000

M. Sragow, *A Demented Peacock*, «Salon» (30.11.2000)
http://www.salon.com/2000/11/30/rush_6/.

STEIN 2001

A. Stein, *Quills*, «The American Historical Review» CVI/5 1915-16.

SUVIN 1988

D. Suvin, *Weiss's Marat/Sade and its three main Performance Versions*, «Modern Drama» XXXI/3 395-419.

TICHLER – KAPLAN 2012

R. Tichler – B.J. Kaplan, *The Playwright at Work: Conversations*, Evanston.

TOUGAS 2001

D. Tougas, *Quills de Philippe Kaufman*, «Ciné-Bulles» XIX/2 52-53
<http://id.erudit.org/iderudit/935ac>.

TRAFICANTE 2007

V. Traficante, *Disiecta membra. Breve nota iconografica sullo sparagmós di Penteo nelle Baccanti*, in A. Beltrametti (a cura di), *Studi e materiali per le Baccanti di Euripide. Storia, memorie, spettacoli*, Como, 95-106.

TRIFIRÒ 2014

K. Trifirò, *Da Teorema a Borgman. La maschera dionisiaca nel Novecento*, «Fata Morgana» XXII 217-21.

TULARD 1968

J. Tulard, *Sade et censure sous le premier Empire*, in *Le marquis de Sade. Actes du Colloque, Aix-en-Provence, 19-20 février 1966*, Paris, 209-15.

VENTURA 2000

M. Ventura, *Crimes of Passion and Prose. Quills Director Philip Kaufman*, «The Austin Chronicle» (22.12.2000)
<http://www.austinchronicle.com/screens/2000-12-22/79927/>.

VIVARELLI 2009a

V. Vivarelli (a cura di), *F. Nietzsche. La nascita della tragedia*, Torino.

VIVARELLI 2009b

V. Vivarelli, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *F. Nietzsche. La nascita della tragedia*, Torino, vii-lxxxvi.

WARMAN 2014

C. Warman, *L'affaire de Justine et l'échec de la clandestinité*, «Romance Studies» XXXII/3 159-70.

WILMINGTON 2000

M. Wilmington, *Quills sees Sade as Rebel and Victim*, «Chicago Tribune» (15.12.2000)
http://articles.chicagotribune.com/2000-12-15/entertainment/0012150174_1_sade-charenton-peter-weiss.

WRIGHT 1996

D. Wright, *Quills*, New York.

WRIGHT 2005

D. Wright, *Introduction. Willful Misbehaviour*, in Id., *Quills and Other Plays*, New York, ix-xxii.

WRIGHT 2006

D. Wright, *We Love to see Power Subverted. An Interview by Saviana Stanescu*, «The Drama Review» L/3 100-107.

WYNN 2007

Th. Wynn, *Sade's Theatre. Pleasure, Vision, Masochism*, Oxford.

WYNN 2012

Th. Wynn, *Sade et la théâtralité dans Quills, la plume et le sang* (2001), in R. Jomand-Bury – M. Nuel (éds.), *Images cinématographiques du siècle des Lumières*, Paris, 125-36.

WYNN – GARAND 2007

T. Wynn – C. Garand, “*Cet autel obscène qui le délecte*”, «L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales» XLI 9-18 (= *Sade au théâtre: la scène et l'obscène*).

YATES 2004

V. Yates, *The Titanic Origin of Humans: the Melian Nymphs and Zagreus*, «Greek, Roman and Byzantine Studies» XLIV 183-98.

ZACHAREK 2000

S. Zacharek, *Quills*, «Salon» (22.11.2000)
http://www.salon.com/2000/11/22/quills_2/.

ZIMMER 2010

J. Zimmer, *Sade et le cinéma*, Paris.